

INSZENIEREN - INSPIRIEREN - KONFRONTIEREN
Potentiale zwischen Kirche und Theater



Arbeitshilfen 254

Inszenieren – Inspirieren – Konfrontieren

Potentiale zwischen Kirche und Theater

Dokumentation eines Werkstattgesprächs
der Deutschen Bischofskonferenz und des
Zentralkomitees der deutschen Katholiken
(ZdK)

12. September 2010

Inszenieren – Inspirieren – Konfrontieren. Potentiale zwischen Kirche und Theater / hrsg. vom Sekretariat der Deutschen Bischofskonferenz in Zusammenarbeit mit dem Zentralkomitee der deutschen Katholiken (ZdK). – Bonn 2011. – 194 S. – (Arbeitshilfen; 254)

Fotonachweis: Thomas Dashuber (Cover, rechte Hälfte), Jakob Johannes Koch (Cover, linke Hälfte), Stefan Johannes Morent (S. 182 und S. 185) und Odo Jutz (Video-Stills S. 188–190).

INHALT

Geleitworte

<i>Erzbischof Robert Zollitsch</i>	7
<i>Alois Glück</i>	13

Grundlegungen

Kirche und Theater Drei Ansätze	
<i>Thomas Sternberg</i>	17
<i>Manfred Beilharz</i>	27
<i>Thomas Bockelmann</i>	35

Entfaltungen

Inszenierung Theater und Kirche zwischen Formalisierung und Authentizität	
<i>Hans-Rüdiger Schwab</i>	39

Choreographie Komposition von Person und Bewegung auf der Bühne und in der Liturgie	
<i>Christiane Bongartz</i>	47

Zeitgenossenschaft Theater und Kirche zwischen „Marktorientierung“ und genuinem Auftrag	
<i>Ingrid Hentschel</i>	53

Schönheit Theater und Kirche zwischen Ästhetik und Anästhetik	
<i>Erich Garhammer</i>	67

Präsenz erleben, Texte beleben Theater und Kirche im Dialog <i>Veit Güssow</i>	79
Wenn der Heilige Geist in die Kunst fährt. Ein Gespräch <i>Bischof Friedhelm Hofmann und Ulrich Khuon</i>	85
Brüche im Blendwerk Ende der wechselseitigen Unterstellungen zwischen Kirche und Theater? <i>Stefan Orth</i>	95
Konkretisierungen I:	
Tankred Dorst und Ursula Ehler-Dorst	
„Das ist etwas ganz Wichtiges, dass man die Übersicht nie gewinnt“ Eine Gesprächscollage <i>Tankred Dorst & Ursula Ehler-Dorst</i> <i>Robert Joseph Bartl</i> <i>Veit Güssow</i>	107
Konkretisierungen II:	
Liturgien in der Basilika Weingarten	
Liturgie und Theater – neuere Annäherungsversuche Ein Bericht <i>Albert Gerhards</i>	115
Vigil Dokumentation des Gottesdienstes am 8. September 2010 in der Basilika Weingarten	123

Vesper Dokumentation des Gottesdienstes am 9. September 2010 in der Basilika Weingarten	136
Eucharistiefeier Dokumentation des Gottesdienstes am 10. September 2010 in der Basilika Weingarten	148
Contradictio Eine liturgische Inszenierung von Jesaja 59 <i>Tilly Miller</i>	161
Wenn e i n Ton ausreicht, mach keine Symphonie! Überlegungen zur musikalischen Dramaturgie <i>Wolfgang Bretschneider</i>	167
Vesper und Osterspiel Liturgiewissenschaftliche Einführung in die Vesper am 9. September 2010 in der Basilika Weingarten <i>Albert Gerhards</i>	173
Die Weingartner Visitatio sepulchri aus dem 13. Jahrhundert und ihre Realisierung in der Basilika Weingarten 2010 <i>Stefan Johannes Morent</i>	179

GELEITWORT¹

Erzbischof Dr. Robert Zollitsch

Diese Arbeitshilfe dokumentiert das gemeinsam von der Deutschen Bischofskonferenz und dem Zentralkomitee der deutschen Katholiken (ZdK) veranstaltete Werkstattgespräch „Inszenieren – Inspirieren – Konfrontieren. Potentiale zwischen Kirche und Theater“ vom 8. bis 11. September 2010 im Kloster Weingarten.

Eine Werkstatt ist ein interner Raum, in dem experimentiert und entwickelt wird. In ihr wird gefeilt und gebohrt. Das erzeugt Reibungswärme. In der Werkstatt arbeiten unterschiedliche Spezialisten Hand in Hand. Dabei entsteht ein Werkstück – ein Unikat, vielleicht ein serienreifes Produkt, auf jeden Fall aber etwas Besonderes, das Menschen weiterbringt. Unser Weingartner Gespräch war das sechste in der Reihe der seit 1995 bestehenden Veranstaltungsreihe „Künstlerische Werkstattgespräche“ der Deutschen Bischofskonferenz und des ZdK. In unseren Werkstätten der letzten Jahrzehnte trafen wir bereits mit bildenden Künstlern und Architekten, Literaten und Filmautoren, Musikern und Komponisten zusammen und stets konnte sich daraus etwas verstetigen. Denn „die Kirche braucht die Kunst“², wie Papst Johannes Paul II. zutreffend sagte und –

¹ Bei dem nachfolgend abgedruckten Text handelt es sich um das Grußwort von Erzbischof Dr. Robert Zollitsch zur Eröffnung des Werkstattgesprächs „Inszenieren – Inspirieren – Konfrontieren. Potentiale zwischen Kirche und Theater“ am 8. September 2010 im Kloster Weingarten.

² Johannes Paul II., Ansprache an die Künstler und Publizisten im Herkulessaal in München am 19. November 1980. In: Sekretariat der Deutschen Bischofskonferenz (Hrsg.), Predigten und Ansprachen von Papst Johannes Paul II. bei seinem Pastoralbesuch in Deutschland sowie Be-

wenn ich das in aller Bescheidenheit hinzufügen darf – die Kunst braucht die Kirche, ist doch die Kirche nach wie vor die größte Kulturträgerin nächst dem Staat und den Kommunen: Ohne das musisch-ästhetische Engagement der Kirche und ohne die große Inspirationskraft der christlichen Theologie wäre die Kultur des Abendlandes ärmer an Geist und Sinnlichkeit.

Mit dem Werkstattgespräch zu Kirche und Theater schloss sich der Kreis der Kultursparten. Dass wir die Sparte „Dramatik und Theater“ so lange aufgeschoben hatten, mochte Zufall sein. Vielleicht aber lag es an der zuweilen auch ambivalenten Haltung der Kirche zum Theater durch die Jahrhunderte. Dies hat natürlich seine Gründe in der frühen Geschichte von Christentum und Kirche: Die Stichworte „Nähe des antiken Theaters zum heidnischen Kult“ und „Schauspiel mit Christen als ‚unfreiwilligen Darstellern‘ in römischen Arenen“, auf das auch Paulus im ersten Korintherbrief Bezug nimmt,³ sollen das hier nur streiflichtartig andeuten. Obgleich also früher das weltliche Theater mit seinen Stoffen und Inszenierungen nur im Randbereich kirchlicher Wahrnehmung lag, wurden szenische Darstellungen in der Liturgie und auch zur Stützung der Verkündigung doch spätestens im Barock zu wichtigen kirchlichen Aktionsfeldern. Exemplarisch seien hier nur die Passionsspiele und das Jesuitentheater genannt.

Von früheren wechselseitigen Unterstellungen zwischen Theater und Kirche ist im 21. Jahrhundert so gut wie nichts mehr zu spüren. Aus katholischen Schulen, Hochschulgemeinden und

grüßungsworte und Reden, die an den Heiligen Vater gerichtet wurden (Reihe: Verlautbarungen des Apostolischen Stuhls Nr. 25), S. 188. Vgl. ebenso auch Johannes Paul II., Brief an die Künstler, Città del Vaticano 1999, S. 35.

³ 1 Kor 4,9.13: „Wir sind zum Schauspiel geworden für die Welt, für Engel und Menschen. [...] Wir sind sozusagen der Abschaum der Welt geworden, verstoßen von allen bis heute.“

Akademikerverbänden ist jedenfalls das Theater gar nicht wegzudenken. Derzeit erlebt auch das Genre des „Geistlichen Spiels“ in Gotteshäusern eine Renaissance. Gleichzeitig bringen die Spielpläne der Schauspielhäuser religiös aufgeladene Neuinszenierungen und sakrale Umdeutungen bekannter Repertoire-Stücke, Revitalisierungen vergessener Klassiker religiösen Theaters sowie Uraufführungen neuer Stücke, die christliche Sujets aufgreifen. Dies zeigt: Theater und Religion haben eine große thematische Schnittmenge. Gefragt, welches Buch ihn am meisten beeinflusst habe, antwortete Bertolt Brecht: „Sie werden lachen, die Bibel.“⁴ Und Ulrich Khuon, der in Weingarten gerne dabei gewesen wäre, aber leider verhindert war, sagte einmal: „Religion und Theater kreisen um die existentiellen Fragen des Menschen. Sie behandeln auch sein Streben nach Transzendenz, also den Wunsch, über sich selbst hinauszugehen. [...] Wir sind sicher keine Hilfskraft der Religion oder gar der Kirche, sondern eher kritische Begleiter. [...] Kirche und Theater müssen aufeinander zugehen.“⁵

Daraus ergeben sich die Koordinaten, unter denen wir unser Werkstück zu vermessen und zu gestalten haben: „Inszenieren – Inspirieren – Konfrontieren.“ Inszenieren als wirkungsvolles Herüberbringen des uns anvertrauten Urtextes und ureigenen Credos, Inspirieren als aktiver Schaffensprozess für mehr Geistesgegenwart und Lebensfülle und Konfrontieren als Widerstand gegen Unmenschlichkeit und Lebensfeindlichkeit. Dies sind drei Bereiche, in denen sowohl die Kirche als auch das Theater viel Erfahrung mitbringen. Natürlich sehr unter-

⁴ Zitiert nach: Bertolt Brecht. Werke. Große kommentierte Frankfurter und Berliner Ausgabe, Frankfurt a. M/Berlin/Weimar 1988–2000, Bd. 21, S. 248.

⁵ Interview Anja Schlender mit Ulrich Khuon vom 9. Juni 2007.

schiedliche Erfahrungen, die aber im Kernanliegen zusammen-treffen. Wie gehen Kirche und Theater miteinander um? Wo und wie berühren sich Kult und Drama? Was steckt hinter dem aktuellen Trend eines „postsäkularen Theaters“? Gibt es eine „Repolitisierung“ des Theaters und wie ist ihre Wechselwirkung mit dem gesellschaftlichen Werte-Diskurs? Welche Potentiale gibt es zwischen Kirche und Theater?

Es sind bis heute die Kirchen und die Theater, die wichtige Orientierungspunkte in den europäischen Städten markieren, auch wenn sie mancherorts in der puren Höhe von den Tempeln wirtschaftlicher Macht übertroffen werden. Dabei gibt es nicht nur Potentiale zwischen Kirche und Theater, sondern auch eine merkwürdige Konkurrenz, die wohl darin begründet liegt, dass Kultus und Theater jeweils ganz und gar auf die Kraft des Behauptens setzen. Darin liegt ihre Nähe und darin liegt ihre Distanz. Denn bei aller Parallelität ist der Raum der Kirche nicht das Theater und der Raum des Theaters nicht die Kirche. Es gibt eine ausbaubare Schnittmenge, aber dennoch: Theater braucht eigene Räume. Wer hinter die Kulissen eines größeren Theaters geschaut hat, weiß, wie viel technische und handwerkliche Raffinessen sich dort verbergen. Damit können und wollen die Kirchen nicht konkurrieren. Ihr Dienst am Menschen braucht nicht die ästhetische Illusion. Ihre sozialen Leistungen sind unmittelbar, die soziale und sozialisierende Leistung des Theaters ist vermittelt und muss sich vermitteln. Der christliche Gott hingegen entzieht sich der Dialektik von Schein und Sein und ist schon deshalb als Theaterfigur nicht tauglich, nicht einmal als *deus ex machina*.

„Wir sind ja ein Schauspiel für die Welt geworden, für Engel und Menschen“⁶, schrieb der Apostel Paulus seiner Gemeinde

⁶ 1 Kor 4,9.13.

in Korinth. Ein Schauspiel, bei dem die Engel weinen und die Menschen hämisch oder frustriert wegsehen, wollen wir nicht abgeben und dürfen wir nicht abgeben. Ein Schauspiel, in dem wir uns und unsere verschiedenen Positionen selbstbewusst öffentlich zur Diskussion stellen, aber sehr wohl. Dass Saulus ins Theater gegangen ist, können wir nur vermuten. Dass Paulus vieles von seiner kritischen Zeitgenossenschaft im heutigen Theater wieder finden könnte, davon darf man ausgehen. Vielleicht ist die Welt, die der christliche Gott uns zur Pflege gegeben hat, seine große Bühne. Wir, die Kirche und das Theater, spielen darauf weiterhin große Rollen.

Weingarten, Mariä Geburt 2010

† Robert Zollitsch

Dr. Robert Zollitsch
Erzbischof von Freiburg
Vorsitzender der Deutschen Bischofskonferenz

GELEITWORT¹

Alois Glück

Den Dialog zwischen Kunst und Kirche zu suchen, ist ein beständiges Anliegen des Zentralkomitees der deutschen Katholiken (ZdK), das wir mit der Deutschen Bischofskonferenz teilen. Ein wichtiger Anstoß dazu ging 1979 von der Tagung „Kirche, Wirklichkeit und Kunst“ in Bonn aus, bei der auf Initiative des Zentralkomitees katholische Laien, Bischöfe, Wissenschaftler und Künstler wie Josef Beuys und Heinrich Böll ein gemeinsames Gespräch begannen, das vielfach weitergeführt wurde. Um dem damals von Hans Maier diagnostizierten Graben zwischen Kunst und Kirche, dem Schweigen und der gegenseitigen Gleichgültigkeit entgegenzutreten, entstand ein gemeinsames Projekt von Deutscher Bischofskonferenz und ZdK: die künstlerischen Werkstattgespräche. 1995 in Berlin unter dem Titel „Autonomie und Verantwortung – Religion und Künste am Ende des 20. Jahrhunderts“ mehrspartig durchgeführt, waren die weiteren Werkstattgespräche je einer Sparte gewidmet: 1997 in Kopenhagen der bildenden Kunst, 1998 in Telgte der Literatur, 1999 in Bad Honnef der Bildtheologie und 2002 in Hirschberg der Musik. 2010 fand das sechste Werkstattgespräch statt, in dem Drama und Theater im Zentrum standen.

Das Verhältnis von Theater und Kirche ist nicht nur durch einen Graben gekennzeichnet, sondern auch durch eine Vielzahl bereits benannter Verknüpfungen. Als Vertreter der katholischen Laien ist mir ein weiterer Bezug wichtig, nämlich der der Welt-

¹ Bei dem nachfolgend abgedruckten Text handelt es sich um das Grußwort von Alois Glück zur Eröffnung des Werkstattgesprächs „Inszenieren – Inspirieren – Konfrontieren. Potentiale zwischen Kirche und Theater“ am 8. September 2010 im Kloster Weingarten.

gestaltung. Theater ist eine Kunstform, die sich in den gesellschaftlichen Diskurs einschaltet und Kontroversen anstößt. Dies gilt insbesondere für das schon mehrfach totgesagte politische Theater. Nicht zuletzt Elfriede Jelinek und Christoph Schlingensiefel machen in ihrem Werk deutlich, wie provozierend Theater sein kann. Wie das Theater eine Wirkung über den Theaterraum hinaus entfaltet, muss auch der christliche Glaube über den Kirchenraum hinaus wirksam werden, will er seine gesellschaftsgestaltende Kraft entfalten.

In diesem Sinne möchte ich ein Zitat von Dieter Dorn, Intendant des Bayerischen Staatsschauspiels, aufgreifen: „Das Theater unterliegt dem Paradox, dass es institutionelle staatliche Strukturen voraussetzt, aber in seiner künstlerischen Arbeit immer antistaatlich ist, den Staat immer angreift und nie bestätigt. Der Grundkonflikt des abendländischen Theaters ist die Überzeugung, dass der einzelne Mensch und die Gesellschaft, nicht nur der Staat, dass die Gesellschaft und der Mensch nie zusammenpassen. Theater erprobt Lebensformen; ob das notwendig ist, ist die Frage. Die Künste sind weder notwendig noch überflüssig, sie sind. Ihre Welten ersetzen die Wirklichkeit nicht, verbessern sie auch nicht unbedingt, aber sie führen Leben vor und machen uns darauf aufmerksam, wie wir dieses Leben wahrnehmen. Nur so können wir aus den Grenzen unserer Wirklichkeit heraustreten und andere Möglichkeiten von Existenz erwägen. Das ist der ‚Mehrwert‘ der Kunst, der nie eindeutig bestimmbar sein wird. Theater muss nicht sein, wenn es nur eine kulturelle Übung ist und damit nicht mehr bedeutet als Fahrkultur oder Unternehmenskultur. Aber wenn Theater als Kunst nicht vorhanden ist, gibt es keine öffentliche und fiktive und doch leibhaftige und reale Möglichkeit mehr, mit menschlichen Verhältnissen zu experimentieren. Denn wie man sich verhalten kann und welche Folgen das hat, zeigt uns das Theater.“

Unser Anliegen, das offene Gespräch mit Künstlern und Kulturschaffenden zu suchen, führt bei den Werkstattgesprächen nicht notwendig zu einem greifbaren Ergebnis. Es schließt dieses aber auch nicht aus, überlässt es vielmehr dem Prozess. Auf diese Weise konnten beim Werkstattgespräch zur Musik im Jahr 2002 sehr konkrete Projekte entwickelt werden, so z. B. eine Reihe von Auftragskompositionen an junge Komponisten, die ihre Kompositionen auf dem Festival für europäische Kirchenmusik uraufgeführt haben. Die Werkstattgespräche zielen keinen direkt messbaren öffentlichen „Output“ an, auch wenn dieser sie begleiten kann. Gleichwohl sind sie von allergrößtem Wert, weil in ihnen Beziehungen geknüpft und Gesprächsfäden entwickelt werden, die langfristig in unser aller Handeln weiterwirken.

Während sich die katholischen Laien nach dem griechischen „λαϊκός“ als zum Volk Gottes gehörend verstehen, vermischen sich in unserem Dialog mit den Künsten die Verständnisse von Laien. Beim Werkstattgespräch „Inszenieren – Inspirieren – Konfrontieren. Potentiale zwischen Kirche & Theater“ waren zahlreiche Theaterexperten unter uns, es gibt auch „Laien“ wie mich, die das Theater nur von der anderen Seite der Bühne, als Zuschauer kennen. Und dann darf man natürlich auch das Laienschauspiel nicht vergessen werden. Unser Gespräch lebt von der Spannung der unterschiedlichen Erfahrung und Expertise, die wir alle einbringen.



Alois Glück
Präsident des
Zentralkomitees der deutschen Katholiken (ZdK)

GRUNDLEGUNGEN

Kirche und Theater Drei Angänge

Erster Angang

Thomas Sternberg

Das Verhältnis von Kirche und Theater ist keineswegs immer unbefangen gewesen. Schon Johannes Chrysostomos ereiferte sich darüber, dass die Leute ins Theater gehen und nicht zum Gottesdienst und zu seinen Predigten, die allerdings drei bis vier Stunden gedauert haben – da kann man sie ja vielleicht auch verstehen. So ist die Erregung des Johannes Chrysostomos wohl in erster Linie Teil einer allgemeinen Klage darüber, dass die Leute sich zu wenig auf das Wichtige und Eigentliche konzentrieren.

Fokussierter ist Tertullian im dritten Jahrhundert: Er ärgert sich über die Theater an sich und über die Schauspieler. Infolgedessen werden christlicherseits die Schauspieler systematisch ausgegrenzt. Wer Christ werden will, muss zuvor den Schauspieler-Beruf aufgeben. Aber was sollen die Betroffenen dann machen? Nicht nur den Schauspielern, sondern auch den – damals ebenfalls als unchristliche Profession geltenden – Malern rät Tertullian: Es gebe schließlich andere Arbeiten, auch Anstreicheraufgaben, die man erledigen könnte.

Woher rührt diese frühchristliche Ablehnung gegenüber dem Künstlerischen, speziell dem Theater? Dahinter dürfte der enge Zusammenhang mit dem ursprünglich pagan-kultischen Zweck des Theaters stehen, also die starke Belastung der Texte als sol-

che, die mit jener Religion zu tun hatten, die man als Christen gerade überwinden wollte. Ein weiterer Grund bestand darin, dass Schauspiel generell in einem schlechten Ruf stand. Mithin könnte man die Klagen von Tertullian und Johannes Chrysostomos fortgeschrieben sehen in der Klage über die Zerstreuung des Publikums, über die Goethe den Theaterdirektor im Vorspiel des Faust klagen lässt: „Und seht nur hin, für wen Ihr schreibt! / wenn diesen Langeweile treibt, / kommt jener satt vom übertischten Mahle, / und, was das allerschlimmste bleibt, / gar mancher kommt vom Lesen der Journale“. Heute entsprechen dem die Klagen über die „Volksverdummung durch Fernsehen“ und die Kritik an Computerspielen.

Die spätantike Theater-Kritik ist keinesfalls eine rein christliche Angelegenheit. Was in den imposanten Theatern aufgeführt wurde, ist zu dieser Zeit nicht mit der Blüte griechischen Theaters zu vergleichen. In ihrer Nähe zu Gladiatorenspielen, Jahrmarktattraktionen und Vergnügungen handelte es sich um eine anrüchliche Sache. Wenn im römischen Recht – im Codex Iustinianus nachzulesen – der Schauspielerberuf als *inhonesta professio*, als unehrenhafte Tätigkeit eingestuft wird, dann zeigt dies, dass das Theater eine Ächtung erfuhr, die erst sekundär eine religiöse Diskriminierung war. Diese ging dann allerdings so weit, dass man in frühen Abschwörungsformeln nicht nur dem Teufel und dem Engel des Teufels abschwören musste, sondern auch den Schauspielern.

Die hier angedeutete spätantike Ablehnung des Theaters wurde erst im Mittelalter allmählich überwunden. Und hinter dieser Überwindung steckt ein christentumsgeschichtliches Grundmuster: Erst wenn die Elemente der vom Christentum bekämpften anderen Religion so weit überwunden waren, dass sie keine Rolle mehr spielten, erst dann konnte man sich frei damit beschäftigen. Dies hat man dann auch sehr intensiv getan, wie die weitere Entwicklung belegt: Geistliche Spiele, geistliches

Theater, religiöses Volkstheater, Krippenspiele, Osterspiele, Passionsspiele – damals neu kreierte Genres, die allerdings auch ihrerseits wieder unter den Vorwurf gerieten, dem Wesen des Christentums und seines Kultes nicht angemessen zu sein.

So wurde das christlich-geistliche Theater nicht selten zum Spielball der Kirchenpolitik. Wenn Reformatoren das christlich-geistliche Theater stark bekämpften, so fand die katholische Gegenreformation gerade in den Schauspielen eine Möglichkeit, religiöse Themen zu popularisieren. Die Aufklärung drängte das gegenreformatorische geistliche Theater massiv zurück. Wenn man einmal vergleicht, was es im 17. und 18. Jahrhundert an Passionsspielen im Alpenraum gegeben hat und was im 19. Jahrhundert noch davon übrig blieb, ist das ein beredtes Beispiel für die hier skizzierte Entwicklung.

Eine wirkliche Nähe von Kreisen des Katholizismus zum Theater finden wir erst im frühen 19. Jahrhundert. Ihre Wurzeln hatte diese neue und sehr nachhaltige Verbindung in der bürgerlichen Bildungsbewegung, in Deutschland auch im theatralischen Aufbruch der Zeit um 1800. Im 19. Jahrhundert entwickelten sich in den entstehenden Studentenvereinigungen Theaterzirkel und Lesezirkel, die aktiv Amateurtheater machten oder sich diskursiv mit Theater beschäftigen. D. h. sie organisierten gemeinsame Theaterbesuche und verknüpften das Sujet der Dramatik mit sozialem, theologischen und philosophischen Fragen. In geradezu allen Studentenverbindungen des 19. Jahrhunderts – die ja zum Großteil konfessionell organisiert waren – gab es Laienspielgruppen, die in der Folgezeit fest zum katholischen akademischen Leben gehörten.

Zudem gab es eine zweite große Bewegung für das Theater im deutschen Katholizismus: die für Deutschland in mehrerer Hinsicht kulturell bedeutsame Theaterbegeisterung der unmittelbaren Nachkriegszeit der 1950er Jahre. In jenen Jahren wurde

Theater zu einer außerordentlich wichtigen Angelegenheit. Wie wichtig das damals war, sollten sich heute vor allem jene vor Augen führen, die derzeit Kulturthemen in den Bereich von Freizeitgestaltung abzudrängen und zu marginalisieren versucht sind. Dazu eine Anekdote aus meiner Heimatstadt Münster: In Münster wurde 1952 in einer fast völlig zerstörten Stadt – 98 Prozent Kriegszerstörung in der Altstadt – für den Bau eines Theaters gesammelt. Die Spenden für den Neubau wurden nicht mit dem Motto „Theater macht Spaß“, „Theater macht Laune“ oder „Theater für die schönere Freizeit“ eingeworben. Vielmehr lautete das Motto „Theater tut Not“. Und das mitten in den Trümmern der Stadt. Theater wurde mithin als eine Daseinsvorsorge begriffen, die absolut notwendig ist für ein humanes Leben! Das so existentiell herbeigewünschte Theater wurde dann auch 1954 gebaut.

Das Motto „Theater tut Not“ markiert eine durchgängige Bewegung der fünfziger Jahre. Dabei spielte Religion eine besondere Rolle: Nicht zuletzt aus Frankreich kam die Welle des „Renouveau Catholique“ nach Deutschland. Stücke von deren Vertretern wie den Autoren Georges Bernanos oder Paul Claudel wurden aufgeführt, die einen unmittelbar christlichen Stoff auf die Bühnen brachten. In diesem Kontext entstanden in Deutschland die christlichen Theatergemeinschaften und Theatervereinigungen. Dazu wieder ein Beispiel aus Münster: Dort wurde die katholische Theatergemeinde gegründet von einem damaligen Professor der Theologischen Fakultät, der nachher prominent geworden ist. Es war kein Geringerer als der spätere Kardinal Volk, Bischof von Mainz. Als Gründer der Katholischen Theatergemeinde setzte sich Volk mit großer Verve für das Theater ein – nota bene für ein öffentliches Theater, in dem aber eben auch christliche Stoffe auf die Bühne kamen.

Das änderte sich massiv in den 1960er Jahren. Als markantes Beispiel ist zu nennen Rolf Hochhuths „Der Stellvertreter“. Und

obgleich weder der Autor noch das Stück überschätzt werden sollten, kann dieses Stück und seine Rezeption als Zeichen für den Paradigmenwechsel verstanden werden. Denn nun wurde das Bildungsbürgertum mit einem Theaterautor konfrontiert, der Kirche als fehlerhafte Institution und kritikwürdigen Apparat aufs Korn nahm. Sein gesellschaftskritisches Stück „Der Stellvertreter“ war also nicht – wie das Theater in den Epochen zuvor – primär gegen staatliche Institutionen, sondern gezielt gegen die Kirche gerichtet. Kirche kam und kommt im Theater seit den 1970er Jahren öfter als ein zu kritisierendes, anzugreifendes gesellschaftliches Subsystem vor.

Etwa gleichzeitig zeigt sich im Theater ein anderes Phänomen, das neben der damals modischen vorschnellen Behauptung, man wisse schon all das, was mit Religion und Kirche und Glauben zu tun hat und ein wahrer Sinn sei darin ohnehin nicht zu finden, einen neuen Akzent setzte: eine existentielle Sinn-suche auf Umwegen. Dafür lassen sich exemplarisch und typischerweise ein Autor wie Samuel Beckett nennen. Aber dafür steht auch das Stück „Ich, Feuerbach“ von Tankred Dorst und Ursula Ehler-Dorst, den beiden Preisträgern des „Kunst- und Kulturpreises der deutschen Katholiken 2008“. Das Stück steht im Mittelpunkt des Werkstattgesprächs „Inszenieren – Inspirieren – Konfrontieren“ der Deutschen Bischofskonferenz und des ZdK. Hinter der mit diesem Stück markierten Richtung im Theater steht die „fragende Feststellung“: Wir wissen nicht genau um die tragenden Gründe unserer Existenz, aber dieses Nichtwissen, das werden wir so lange umkreisen, bis wir eine Ahnung erlangen von dem, was letztlich im Geheimnis bleibt.

Dazu abermals eine Anekdote: In Brandenburg hat vor fast 20 Jahren der dortige evangelische Pfarrer der Domkirche in der Kapelle St. Petri ein „Studio für Abgewandte Kunst“ aufgemacht. Wohlgemerkt: Nicht Angewandte sondern Ab-gewandte Kunst. In der Beschreibung, warum diese Galerie „Abgewandte

Kunst“ heißt, gab Christian Radeke folgende hinreißende Erklärung: Er erzählte, dass in der Domkirche in Brandenburg die evangelischen Domherren bis zum Jahr 1870 regelmäßig das Chorgebet hielten. Aber irgendwann findet sich in den Protokollen der Domherren der Hinweis darauf, dass sie das Chorgebet eingestellt hatten. Auch die Begründung hierfür liefert das Protokoll: Im Dom hörten ja nur noch Mäuse und Spinnen das Gebet, die einzigen, die außer den Domherren selbst anwesend seien. Und genau da hakt Radeke ein: Er habe das „Studio für Abgewandte Kunst“ eingerichtet, um gemeinsam nach dem verloren gegangenen Adressaten des Chorgebets der Brandenburger Stiftsherren zu suchen. Genau das – „nach dem verloren gegangenen Adressaten des Gebets zu suchen“ – das ist auch der Zugang zu jenem Theater, das die existentielle Sinnsuche auf Umwegen betreibt. Es will gemeinsam mit dem Theaterpublikum nach dem suchen, was bei so vielen offensichtlich versandet, verdunstet, verloren gegangen ist.

Aktuell, seit wenigen Jahren, identifizieren wir ganz erstaunliche Aufbruchs- und Veränderungsphänomene: Gibt es doch – wie übrigens auch in den anderen Kunstsparten – eine neue Nähe zwischen Kirche und Kunst, so auch zum Theater. Zurück liegt eine lange kontroverse Phase. Ein Künstler, der auf sich hielt, konnte es sich in Deutschland zwischen den 1960er und den späten 1990er Jahren kaum leisten, mit Kirche näher in Kontakt zu treten. Es war fast schon ehrenrührig, im kirchlichen Auftrag zu arbeiten. Diese Zeiten sind zum Glück lange vorbei. Vielleicht liegt die neue Annäherung daran, dass wir beide – die Kunst und die Kirche – beginnen, zu Exoten zu werden?

Was aber steckt hinter dieser neuen Entwicklung? Offensichtlich werden die religiösen Stoffe wieder wichtiger. So konnte man sich bei der ersten Ruhrtriennale verwundert die Augen reiben, als man das Programm las. Denn die Ruhrtriennale 2002 unter der Intendanz von Gerard Mortier bot Stücke und Pro-

duktionen, die theoretisch von der Deutschen Bischofskonferenz hätten gesponsert werden können. Das ging los mit „Der Seidene Schuh“ von Paul Claudel – zuvor jahrzehntelang nicht mehr auf den Bühnen – in der Inszenierung aus Basel. Das ging weiter mit „François d’Assise“ von Olivier Messiaen. Es standen eigentlich alle Stücke der ersten Ruhrtriennale im engeren oder weiteren Sinn unter einer religiösen Thematik. Die Ruhrtriennale 2009–2011 greift diesen Faden auf. Deren Intendant Willi Deckers, befragt, warum er denn das Festival 2009 unter dem Thema Judentum, 2010 unter dem Thema Islam und 2011 unter dem Thema östliche Religionen veranstalte, dabei aber das Christentum gar nicht berücksichtige, sagte ganz entwaffnend (sinngemäß): Ja, warum denn Christentum? Wir sind doch alle Christen, wir blicken doch alle mit einem christlichen Blick auf die existentiellen Phänomene, da müssen wir das doch nicht eigens thematisieren.

Da wundert man sich durchaus, wie selbstverständlich es heute offensichtlich wieder geworden ist, über Verhältnisse zwischen Drama/Theater und Glaube/Religion zu sprechen. Dies zeigen übrigens auch eine Reihe durchaus spektakulärer Inszenierungen in den letzten Jahren in Kirchenräumen sowie Inszenierungen zu religiösen Themen, von denen eine Fülle genannt werden könnte.

Vielleicht sind die wichtigsten Theaterstücke jene, die nicht von einem Publikum ausgehen, das alles längst weiß und Sinn- und Glaubensfragen an Kirche und Liturgie „outsourct“. Es sind jene Stücke, die umkreisen, die vor allem Fragen stellen. In der Laudatio zur posthumen Verleihung des Helmut-Kätner-Preises an den soeben verstorbenen Christoph Schlingensiefel von Georg Seslen am 2. März 2010 in Düsseldorf wird Schlingensiefel zitiert mit einem Schlüsselsatz: „Kunst wird erst dann interessant, wenn wir vor irgendetwas stehen, das wir nicht restlos erklären können.“ Das ist ein Satz, mit dem sehr viele Künstler leben können. Kunst ist da interessant, wo wir sie nicht restlos

erklären können, wo sie nicht bruchlos in eine Verkündigung von Religion, Sinn oder Moral übergeht und so die Genres verwechselt, sondern wo Fragen gestellt werden, wo etwas ange-regt wird und wo etwas gemacht wird, was über den Begriff hinauswächst. Diese Möglichkeiten im Theater und in der Kunst sind jene, wo einerseits die Kirche angewiesen ist auf die Formen des Musisch-Ästhetischen, wo andererseits auch die Kunst angewiesen ist darauf, dass es Menschen gibt, die durch kirchliche Sozialisation oder durch Religionsunterricht erst den Erfahrungshorizont haben, um angesprochen zu werden von einer Anspielung der Bibel, von Glaubenstraditionen, die vielfach kaum noch dechiffriert werden können.

Ein wichtiger Bereich der Verbindung von Performanz und Religion ist der, wo in der Liturgie Elemente von Theaterspiel oder wo im Theater Elemente von Liturgie aufgegriffen werden. Hierbei ist es gut, dass die jeweiligen Bereiche wissen, wo sie verschieden sind und wo sie ihre Ähnlichkeiten haben. Natürlich hat die Liturgie sehr viele Elemente von Schauspiel, Choreographie und von Bühnenbild. Trotzdem ist es wichtig, dass Liturgie immer etwas anderes ist als Theater, indem sie z. B. Texte auch „kunstlos“ vorträgt, rezitiert, hinstellt, ohne sie mit besonderer Betonung zu gestalten. Genauso wichtig ist es andererseits, dass auf der Theaterbühne keine Liturgie vorgespiegelt wird. Es ist doch bezeichnend, dass es dann, wenn Regisseure versuchen, auf der Bühne Liturgien wiederzugeben, meist danebengeht. Oder hat jemand schon einmal eine überzeugende Gralsenthüllung aus dem Parzival gesehen? Es gerät fast immer in Peinlichkeiten, wenn man die Liturgie eines phantasierten Karfreitags mit Theaterdonner und Pathos in der „Gralsenthüllung“ auf die Bühne zu bringen versucht.

Nun gibt es freilich ein Genre im Zwischenbereich von Liturgie und Theater: das Religiöse Volkstheater, das Geistliche Spiel. Im Jahr 2000 habe ich zum ersten Mal die Oberammergauer

Passionsspiele besucht. Damals bin ich dorthin gefahren mit dem Gefühl: „Na ja, mal schauen, was da so kommt“, also mit einer gewissen Überheblichkeit, was ein solches religiöses Volkstheater denn schon sein könne ... Aber bereits nach fünf Minuten sagte ich: „Nie wieder ein leichtfertiges Wort über Oberammergau.“ Ich war begeistert. 2010 war ich wieder da. Diesmal war ich mit meiner Begeisterung nicht allein. Denn die Rezensionen in allen Zeitungen und allen Medien sind überragend.

Trotz dieses nunmehr allgemeinen Oberammergau-Hypes darf man nicht übersehen, was der Kern des Ganzen ist: Das Besondere an Oberammergau – zumal unter der künstlerischen Leitung von Christian Stückl – besteht darin, dass Theater hier nicht nur Theater ist, sondern dass da die Schauspieler etwas machen, bei dem es zugleich noch um eine andere Dimension geht. Die Schauspieler von Oberammergau sind sich klar: Ich mache das nicht nur für das Publikum, sondern ich mache das zur Erfüllung eines vierhundertjährigen Gelübdes. Ich mache das, weil ich in einer Tradition stehe und weil es hier noch um etwas anderes geht als um die Wiedergabe eines Schauspielinhalts.

Jemand, der auch davon sehr beeindruckt war, ist jemand aus dem Unterhaltungsgenre: Thomas Gottschalk. Die Frankfurter Allgemeine Zeitung veröffentlichte kürzlich Gottschalks Bericht von dessen Besuch der Oberammergauer Passionsspiele 2010. Auch er hatte zunächst gedacht, er würde dort naives Bauerntheater sehen. Aber dann war er zutiefst angerührt, ja persönlich berührt. Die letzten Sätze von Gottschalks Bericht sind vielleicht ein Hinweis darauf, wo wir als Kirche auch von denen, die Theater machen, lernen können. Thomas Gottschalk schreibt dort: „Selig, die nicht sehen und doch glauben“, hat Jesus zu meinem Namensvetter gesagt. Wenn man allerdings ein bisschen was sehen darf, fällt es doch leichter. Ich wünschte mir nur, dass die anderen Hilfstruppen des lieben Gottes ihre Sache ebenso gut vertreten würden wie seine Kinder aus Oberammergau.“

Zweiter Angang

Manfred Beilharz

„Sehr geehrte Damen und Herren,

ich bin Theatermann, ein in theologischen Fragen herzlich unbeschlagener Mensch, meine Ansichten sind gelegentlich nicht ganz frei von Klischeevorstellungen und Vorurteilen. Ich bin zwar evangelisch getauft, aber auch da eher lasch und kein Kirchenchrist. Die Tatsache, dass ich vor einem Dreivierteljahr ein Stück mit dem Titel ‚Glaube, Liebe, Hoffnung‘ des deutschsprachigen Dramatikers Ödön von Horváth inszeniert habe, beweist keineswegs das Gegenteil.

In Horvaths Stück will ein junger Polizist im Jahre 1930, also direkt nach der Weltwirtschaftskrise, eine arbeitslos gewordene junge Damenunterwäsche-Vertreterin, die er eben erst kennengelernt hat und in die er sich verliebt hat, wieder moralisch etwas aufrichten. Sie ist sehr deprimiert, weil sie nun gar keine Zukunftsperspektive sieht. Und der Schupo sagt zur ihr: ‚Sie tun ja direkt, als wären’s schon einmal hingerichtet worden.‘ Sie: ‚Es kümmert sich keiner drum!‘ Er: ‚Man darf die Hoffnung nicht sinken lassen!‘ Sie: ‚Das sind Sprüche!‘ Stille. Der Polizist versucht es wieder: ‚Ohne Glaube, Liebe, Hoffnung gibt es logischerweise kein Leben. Das resultiert alles voneinander.‘ Sie: ‚Sie haben leicht reden, als Staatsbeamter in gesicherter Position!‘ – Ein kleiner Ausschnitt aus diesem Stück. Es geht also hier eher um den Widerspruch zwischen der Verheißung der biblischen Bergpredigt und ihrer mangelhaften Umsetzung im täglichen Leben als um eine christliche Apologie.

Genauso wenig ist es eine christliche Apologie, wenn die Heilige Johanna der Schlachthöfe im gleichnamigen Stück von Ber-

tolt Brecht, das den Schwarzen Freitag von 1929 behandelt – als durch verkrachte Börsenspekulationen Millionen und Abermillionen von Menschen weltweit arbeitslos geworden sind und verhungerten –, angesichts ihrer Hilflosigkeit gegenüber dem Elend und der Wirkungslosigkeit ihrer guten Taten sterbend sagt: ‚O folgenlose Güte! Ich habe nichts geändert. Schnell verschwindend aus dieser Welt sage ich Euch: Sorgt doch, dass Ihr, die Welt verlassend, nicht nur gut wart, sondern verlasst eine gute Welt!‘ Und sie fügt, verzweifelt über die Nutzlosigkeit ihrer Gebete, später hinzu: ‚Darum: Wer sagt, dass es einen Gott gibt und der sei unsichtbar und hülfe ihnen doch, den soll man mit dem Kopf auf das Pflaster schlagen, bis er verreckt ist.‘ Sie stirbt. – Das ist kein Satz, den ein Priester oder Religionslehrer blind unterschreiben würde.

Dabei gibt es ein gemeinsames Ziel zwischen Religion und Theater: Beide arbeiten an der Verbesserung der Gesellschaft und der in ihr lebenden Individuen. Beide gehen davon aus, dass es im Leben noch etwas anderes gibt als das tägliche Brot und das Rennen nach dem Glück, solange Glück nur Geld bedeutet. Es geht beiden um eine Art von Transzendenz. Beide wollen nicht langweilen und arbeiten daher mit aufwändigen Inszenierungen, wobei gelegentlich die liturgischen Riten und klerikalen Zeremonien – besonders der katholischen Kirche – sogar opulente Operninszenierungen an Repräsentation und Überwältigungsdramaturgie weit übertreffen. Das animiert sogar das Fernsehen gelegentlich zu langen Gottesdienst-Übertragungen, während es schon längst aussichtslos geworden ist, eine Theateraufführung im normalen Fernsehen außerhalb der Nischenprogramme unterzubringen.

Sicherlich könnten sich Künstler und Kirche auf den Satz einigen: Wir arbeiten beide daran, eingeschliffene gedankenlose Sehgewohnheiten zu stören. Doch spätestens an der Frage, was an deren Stelle treten soll, würden sich bei Kirche und Theatern

die Geister scheiden. Der Unterschied zwischen der Kirche – der katholischen Kirche zumal – und dem Theater liegt im unterschiedlichen Verhältnis zur Autorität und zur Macht. Ich ignoriere keineswegs, dass auch die katholische Kirche durch Laienbewegung und demokratische Bestrebungen nicht mehr völlig in den alten Hierarchien verhaftet ist. Trotzdem, auf einen sehr simplen Nenner gebracht, will die Kirche – sehen Sie mir es nach, wenn ich hier falsch liege –, dass ihre Auffassung herrschend wird, grobe Abweichungen davon werden bekämpft oder sollen wenigstens an Einfluss verlieren.

Solange die Religion und das Theater in der gemeinsamen Opposition sind – nicht aufeinander bezogen, sondern in ihrer jeweiligen Opposition gegen dritte Missstände unterschiedlicher Art –, gibt es ziemliche Annäherungen zwischen den beiden Haltungen. Es gibt beeindruckende Beispiele von katholischen Priestern in Diktaturen. Wir wissen alle von der Bekennernden Kirche oder davon, was Ernesto Cardenal in Südamerika mit ‚Befreiungstheologie‘ gemeint hat. Aber wenn sich die Meinung der Kirche dann einmal auf breiter Front durchgesetzt hat, wird diese Position viel öfter als alleinseligmachend oder sakrosankt verfestigt, als dies im Theater der Fall ist. Das ist vielleicht der Unterschied. Denn das aufklärerische Theater will etwas anderes: Es will Heilsgewissheiten und in der Gesellschaft vorherrschende Meinungen in Frage stellen, um ihr Fundament und ihre Botschaften überprüfbar zu machen und deren Richtigkeit zu hinterfragen. Es probiert spielerisch alternative Lebensmodelle auf der Bühne aus. Sind diese Alternativen, für die das Theater gekämpft hat, aber einmal herrschende Meinung geworden, verliert das Theater meist das Interesse an diesem Thema, und es eröffnet ein neues Spiel- oder Kampfgebiet. Ein Beispiel: Das Theater hat ziemlich lange dafür gekämpft, dass ‚Political Correctness‘ in unserer Gesellschaft akzeptiert wird, dass es keine Ausgrenzungen gibt, dass Minderheiten geschützt

werden usw. Seit die Political Correctness quasi doch mehr oder weniger unsere gemeinsame Überzeugung geworden ist, ist es manchmal für das Theater sehr viel aufregender und bietet mehr theatralische Reibungsflächen, Auswüchse der Political Correctness zu brandmarken oder gar theatralisch zu karikieren.

Ähnlich wie gegenüber Ideologien verhält sich das Theater gegenüber den realen staatlichen Machtverhältnissen. Als langjähriger Präsident des Internationalen Theaterinstituts (das ist wie der PEN-Club der Schriftsteller eine weltweite Organisation für Theaterleute und umfasst die Theaterleute von etwa 95 verschiedenen Ländern), reise ich in vielen Ländern, sehe Theaterstücke, eröffne Festivals. So kann ich Ihnen einen gemeinsamen, globalen Eindruck schildern: Das interessante, innovative Theater nagt immer am Fundament der jeweils Herrschenden und ihrer Ideologien. Dafür ein Beispiel: In Teheran findet jährlich das weltweit größte Schauspiel festival statt. Es dauert drei Wochen lang. Innerhalb dieser drei Wochen werden ca. 80 (!) neue iranische Gegenwartsstücke in Farsi, also in der iranischen Sprache, aufgeführt, die vorher nirgendwo anders im Land zu sehen gewesen sind. Studenten und junge Leute kommen aus dem ganzen Iran, um daran teilzuhaben und zuzuschauen. Es herrscht eine Stimmung wie früher bei Woodstock oder in früheren Kirchentagen bei den Veranstaltungen meines verstorbenen Schwiegervaters Peter Janssens, des Begründers des deutschen Sacropop. Jeder weiß, es gibt, obwohl sie offiziell natürlich nicht existiert, eine harte Zensur im Iran. Bei diesem Festival haben es aber die iranischen Studentenorganisationen geschafft, die Zensur bis inklusive der Premiere auszuschalten. Das macht für das Publikum seine Einzigartigkeit aus. Plötzlich kann man erleben, dass ein iranisches Stück ‚Der Park‘ zeigt, dass es auch im Iran ein Drogenproblem gibt, Homosexualität, eine Ehefrau, die ihren Mann betrügt – alles Dinge, die offiziell angeblich nicht existieren, weil sie nicht existie-

ren sollen. Als ich auf dem Festival war, sagte ein Schauspieler in dieser Aufführung: ‚Soll ich jetzt diesen Satz sagen, der im Stück steht?‘ ‚Ja, ja, ja‘, das Publikum. ‚Naja, ich sag ihn, morgen streichen sie ihn mir ja sowieso wieder raus.‘ Der Jubel, der im studentischen Publikum ausbricht, ist kaum zu beschreiben. Der Satz, den er eigentlich sagen wollte, ist fast nicht mehr vernehmbar. (Ähnliche Beispiele fallen mir zu Aufführungen in der früheren DDR ein.) Je stärker der Druck von außen, desto eher neigen die Theaterleute dazu, wider den Stachel zu lücken.

Ergänzend vielleicht ein Beispiel aus einer anderen Gesellschaft, nämlich aus Israel. Als ich vor fünf Jahren in der israelischen Oper von Tel Aviv – die einzige Oper, die es in diesem Land gibt – die israelische Erstaufführung der Oper *Wozzeck* von Alban Berg nach dem Stück von Georg Büchner inszenierte, habe ich im dortigen Cameri-Theater – das sind die städtischen Kammerspiele im Gegensatz zum staatlichen Habima-Theater – ein Stück von Joshua Sobol gesehen. Es hieß ‚Ich bin Augenzeuge‘ und behandelte scheinbar die Kriegsdienstverweigerung eines Zeugen Jehovas im Hitlerdeutschland, also ein Stück, bei dem man denkt, darüber kann es ja in Israel keine Konflikte geben. Es behandelt den historisch belegten Fall des – übrigens von der Katholischen Kirche selig gesprochenen – Österreicherers Franz Jägerstätter, der im Leben und infolge dessen auch im Stück sagt: ‚Ich trage nicht die Uniform einer Armee, die auf wehrlose Frauen und Kinder schießt‘ und dafür von den Nazis zum Tode verurteilt wurde. Jeder Israeli im Zuschauerraum wusste aber, dass dieser Satz wörtlich auch von den zehn israelischen Luftwaffensoldaten im Fernsehen gesagt worden war, die sich weigerten, einen Bombenangriff auf palästinensische Siedlungen durchzuführen, und wegen dieser Befehlsverweigerung vor ein israelisches Kriegsgericht gestellt wurden. Das Stück war in der Spielzeit 2005 und 2006 ein riesiger Publikumserfolg und war in Israel Gegenstand heftiger Kontroversen.

Man kann davon ausgehen, dass aus diesem Stück und seiner politischen Haltung heraus auch die Tatsache resultiert, dass sich kurze Zeit nach der Uraufführung Schauspieler der beiden großen israelischen Theater Habima und Cameri aus Tel Aviv weigerten, in ihrer Meinung nach unrechtmäßig errichteten Siedlungen im palästinensischen Gebiet für jüdische Siedler zu spielen, weil das ihrer Meinung nach den Friedensprozess behindere. Sie sollen jetzt vom israelischen Staatspräsidenten zum Spielen gezwungen werden. Man darf gespannt sein, wie dieser Machtkampf ausgeht. Ich habe übrigens das oben erwähnte israelische Stück zu meinen Maifestspielen nach Wiesbaden eingeladen und es neben einem iranischen Stück platziert, das einen ganz ähnlichen Inhalt hatte. Dort haben nämlich die Iraner, die Perser, eine Adaption der Briefe Vaclav Havel aus dem Gefängnis an seine Frau – die ediert sind unter dem Titel ‚Ich küsse Dich unter Tränen‘ – aufgeführt. Natürlich sagte man bei der iranischen Uraufführung offiziell, es ist ein tschechisches Gefängnis, wo der Dissident Havel zum Tode verurteilt einsitzt. Aber es war jedem im Publikum im Iran klar, dass damit das eigene Land gemeint war.

Das waren einige Beispiele, die belegen sollten, dass sich aufregendes Theater auch außerhalb Deutschlands in einer Art ‚Meinungsopposition‘ befindet.

Unnötig zu erwähnen: Es gibt ähnlich wie anderswo auch im Theater neben Aufrechten viele Mitläufer und Apolitische. Entscheidend ist aber für die Haltung, dass selbst diese meist der Meinung sind, dass ihr Beruf etwas mit Sendung, mit Ethos zu tun haben müsste. Entsprechen sie nicht diesem Bild, dann sind sie in den Augen ihrer Kollegen, oft auch ihrer selbst und in der Öffentlichkeit erledigt. Ähnlich wie Priester, die sich in den Augen der Öffentlichkeit etwas haben zu Schulden kommen lassen.

Der Dramatiker, der Schauspieler, der Regisseur will selbst entscheiden, was für ihn, für die Gesellschaft richtig oder falsch ist. Er misstraut einem System, das diese Fragen für ihn vorweg entschieden hat. (Das führt auch gelegentlich zu Selbstüberschätzung und Anmaßung.) Der sich selbst als mündig empfindende Schauspieler weigert sich normalerweise, gegebenen, vorgefertigten Autoritäten zu folgen. Das ist vielleicht der Unterschied zur Religion, die ja eine feste Heilslehre anbietet und gewissermaßen ein Monopol für transzendente Themen für sich beansprucht.

Dieser Unterschied hat in der Vergangenheit, gelegentlich sogar noch in der Gegenwart, zu einigen Konflikten zwischen Theater und Kirche geführt. Ich war zwischen 1976 und 1983 Intendant am Staatstheater in Freiburg, und es lag damals noch nicht allzu lange zurück, dass der dortige Bischof es erreicht hat, dass eine Inszenierung von Brechts Antikriegsstück ‚Mutter Courage und ihre Kinder‘ nach der dritten Aufführung abgesetzt wurde, weil das Stück seiner Meinung nach unchristliche Inhalte vertrete. Und noch im Jahr 2001 wurde kirchlicherseits Strafanzeige gegen das Stück ‚Corpus Christi‘ – sicherlich kein besonders gutes Stück – erstattet. Wir vergessen heute – Hexenverfolgungen und Kreuzzüge liegen lange, lange zurück –, dass es neben dem islamischen und dem jüdischen Fundamentalismus auch noch Reste eines christlichen Fundamentalismus gibt, der noch nicht ganz ausgestorben ist: So geisterte unlängst eine Nachricht durch die Presse, dass eine christlich-fundamentalistische Organisation in Amerika zum 11. September Koran-Verbrennungen vornehmen wolle – wohl eine evangelikale oder sektiererische Gruppe, weil die Katholiken meiner Meinung nach solch unpolitischen Blödsinn nicht tun würden. Und was für humoristische Blüten es treibt, wenn ein Baustellenleiter an einer Lyoner Kathedrale jetzt dieser Tage dreißig Jahre lang Baustellenleiter ist, er aber Ahmed Benzizine heißt und aus

Nordafrika stammt, also arabischen Ursprungs ist, und seine Kollegen zu seinem Jubiläum einem der Wasserspeier das Gesicht ihres arabischen Baustellenleiters verliehen haben, war eben der Presse zu entnehmen. Zumal auf dem Wasserspeier in lateinischer und arabischer Schrift ‚Allah Akhbar‘ (Gott ist groß) zu lesen ist. Laut den Medien haben Fundamentalisten sowohl des Christentums als auch des Islam schwer gegen den Lyoner Wasserspeier protestiert. Die offiziellen Kirchen gingen damit aber gelassen um, und auch der Leiter der Großen Moschee von Lyon versteht dies als ‚ein weiteres Augenzwinkern der islamisch-christlichen Freundschaft‘.

Mit diesem versöhnlichen Beispiel will ich meinen Betrag beenden. Er enthält mehr Aufzählungen über die Dinge, die noch einer Bearbeitung bedürfen, als über die Beispiele, wo ein gemeinsames Handeln zwischen Kirche und Theater schon stattfindet. Aber als Diskussionsanregung habe ich meine Aufgabe darin gesehen, mehr auf die Unterschiede als auf die schon vorhandenen Gemeinsamkeiten einzugehen. Ich hoffe, dass ich dem Gedankenaustausch und der Klärung unseres Themas damit diene.“

Dritter Angang

Thomas Bockelmann

„Meine sehr geehrten Damen und Herren,

zunächst gebietet die Fairness den Hinweis, dass mir der Glaube an einen personalen Gott fehlt und Sie es mit einem ausgemachten Agnostiker zu tun haben. Ich gestehe aber gerne, dass es auch mir nicht gelingt, die spirituelle Frage aufzulösen: Woran glaube ich, wenn ich nicht mehr glaube ...

Silvia Bovenschen hat einmal provokant gesagt: ‚Nur die Gläubigen wissen.‘ In diesem Sinne bin ich ein Unwissender. Aber ich glaube daran, dass es eine tiefe Verbindung zwischen Kirche und Theater gibt. Deshalb habe ich schon als Generalintendant in Münster eine vielfältige Zusammenarbeit mit der katholischen als auch der evangelischen Kirche gepflegt und dies auch am Staatstheater Kassel fortgesetzt.¹

Es soll allerdings nicht verschwiegen werden, dass das Verhältnis zwischen Kirche – vor allem Amtskirche – und Theater über viele Jahrhunderte ein doch sehr schwieriges war. Denn das Theater war schon bei den alten Griechen ein Ort der Aufklärung, während man auch gegenwärtig noch mit guten Gründen darüber streiten kann, wie weit die Aufklärung tatsächlich in der katholischen Kirche angekommen ist.

Während wir im Theater immer wissen, dass wir nur so tun, als ob – man denke an den schönen Satz von Friedrich Schiller: ‚Der Mensch ist nur dort Mensch, wo er spielt‘ –, so glauben die Gläubigen ja tatsächlich an den Wirklichkeitsgehalt ihrer

¹ Exemplarisch wird dies in der Publikation „Inspiriert – Theater im Gottesdienst“ (erschienen in Kassel in 2010).

Rituale, z. B. die Transsubstantiation des Fleisches – bei ihnen sind die Rituale sozusagen von einem heiligen Ernst. Ein weiterer Unterschied mag darin bestehen, dass wir Theatermenschen uns mit der Fülle der Texte der Weltliteratur beschäftigen können und dürfen, während die Kirche in der Hauptsache immer wieder den gleichen, natürlich großartigen Text der Bibel exeget. Und noch etwas trennt uns: Im Gottesdienst der Kirche werden die ‚Hauptrollen‘ nämlich immer noch nur von der einen Hälfte der Menschheit getragen. Zwar durften im elisabethanischen Zeitalter auch nur Männer auf die Bühne. Aber seit geraumer Zeit spielen Frauen in unseren Theatern doch gewichtige Rollen ...

Nun ist es aber endlich geboten, auf die Aspekte einzugehen, die Theater und Kirche verbinden: Ein zentraler Begriff des Christentums ist der Begriff der Nächstenliebe, ein zentraler Begriff des Theaters die Empathie. Oder, um es noch etwas altmodischer auszudrücken, die Fähigkeit des sich Anverwandeln. Und dies sind ja zwei Begriffe, die in starker Verbindung zueinander stehen, denn glaubwürdig praktizierte Nächstenliebe wird umso tiefer da möglich, wo ich mich den anderen, den Fremden anverwandle. Außerdem glaube ich, dass Kirche und Theater zwei Orte in dieser Welt sind, die den zentrifugalen Kräften, die heutzutage wirken, gemeinsam und zentrierend entgegenstehen können. In Theatern und Kirchen können Menschen gemeinsam im Hier und Jetzt etwas erleben.

In Theatern und Kirchen denken Menschen über mehr nach als den eigenen Kontostand, den Machterhalt oder die nächste Wahl. Beides sind Orte, wo man darüber nachsinnt, was für Folgen eine bestimmte Handlung hat. Hätte sie sich nicht so verhalten, wäre sie nicht gestorben. Oder wenn jemand zur richtigen Zeit ein mäßigendes Wort gefunden hätte, wäre die Situation zwei Akte später nicht so eskaliert. Im Theater ist es manchmal traurig anzusehen, oft auch lustig, manchmal lehr-

reich, manchmal auch schockierend. In jeder Oper, in jedem Theaterstück, in jedem Tanzabend wieder anders. Und das Gute: Die Zuschauerinnen und Zuschauer erleben es nicht isoliert, sondern mit anderen zusammen, sie spüren die Reaktionen der anderen, sie können anschließend darüber streiten, darüber schwärmen, sich austauschen. Und all dies können Sie bei einer Predigt auch, wenn Sie den beispielhaften Geschichten und Gleichnissen aus der Bibel lauschen.

In ganz besonderen Momenten im Theater, wenn die Vorstellung wirklich richtig gut ist, wenn man die Stecknadel fallen hören kann, wenn achthundert Menschen auf einmal gebannt sind, sagen wir Theatermenschen gelegentlich auch: ‚Jetzt geht ein Engel durch den Raum.‘ Mit dieser Metapher berühren sich Theater und Religion.

Theaterinszenierungen können formal noch so großartig sein und Priester können noch so tolle Rhetorik-Seminare besuchen. Am Ende geht es sowohl auf der Bühne als auch auf der Kanzel doch immer darum: Ist es beseelt, stimmt das Verhandelte von innen her, oder hört man nur sonore Schauspielerstimmen oder eben auch nur routinierte Predigten.

Das Wesentliche in der Kunst wie auch in der Religion scheint mir deshalb doch immer wieder zu sein, darum zu ringen, dass es einem gelingt, dasjenige, was einen persönlich am meisten berührt und umtreibt, so zu erzählen, dass es möglichst viele Menschen angeht, dass es im besten Fall universell wird.

Lassen Sie mich also schließen mit dem Wunsch, dass uns allen dies zumindest ein paar Mal im Leben gelingen möge.“

ENTFALTUNGEN

Inszenierung

Theater und Kirche zwischen Formalisierung und Authentizität

Hans-Rüdiger Schwab

1. Wie berufsspezifische Interaktionen beispielhaft auf soziale Verhaltensweisen durchzuscheinen vermögen, konkretisiert sich in der zentralen Situation des Stücks „Ich, Feuerbach“ von Tankred Dorst und Ursula Ehler, den Trägern des „Kunst- und Kulturpreises der deutschen Katholiken 2008“. Die Metapher des Vorsprechens ist offen genug angelegt, um unterschiedliche Erfahrungen des Ausgeliefert-(da-der-Beurteilung-unterworfen-)Seins anklingen zu lassen. In der Konfrontation mit dem Regie-Assistenten sieht sich der zu dieser Prozedur erschienene Schauspieler Feuerbach genötigt, als Rollenvirtuose aufzutreten. Indem er dabei alle möglichen habituellen Register zieht, redet und spielt er, mit dem Ziel, verstanden und bestätigt zu werden, buchstäblich um sein eigenes Leben. Feuerbach ist der Protagonist einer vergeblichen Inszenierung – und führt damit in unser Thema ein. Er liefert ein Beispiel dafür, dass der Begriff „Inszenierung“ eine ästhetische wie eine allgemeine, bis ins Existentielle und Absurde hinein weit ausfächerbare Bedeutungsebene aufweist.
2. Nicht von ungefähr lässt sich unsere öffentliche Lebenswelt als „Inszenierungsgesellschaft“¹ beschreiben, deren Spuren allenthalben dingfest gemacht werden können. Identität, im

¹ Vgl. Willems, Herbert/Jurga, Martin, Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch, Wiesbaden 1998.

individuellen wie im kollektiven Sinne, wird hier immer zur Identitäts-Darstellung, ja Selbst-Stilisierung. Mit dem sogenannten „Authentischen“ hat es daher eine heikle Bewandnis.

3. Anders ausgedrückt: Der Begriff der Inszenierung weist auf ein wesentliches Merkmal situativ verorteten sozialen Handelns hin. Dieses muss so vollzogen werden, dass es in Form und Gehalt für andere erkennbar bleibt. Soziales Handeln folgt mithin den Gesetzen einer pragmatischen Ästhetik, es weist einen theatralen Zug auf. Wie sehr derlei gerade post-traditionale Gesellschaften kennzeichnet, geriet nirgendwo so früh in den Blick wie durch die Literatur. „Tous faisaient ressortir leurs avantages par une espèce de mise en scène“, heißt es etwa bereits in Balzacs „Illusions perdues“: es kommt darauf an, sich möglichst vorteilhaft zu inszenieren².
4. „Wir alle spielen Theater“: so lautet der Titel eines zum Klassiker gewordenen Buchs des Soziologen Erving Goffman, in dem alltägliche Interaktionen analysiert werden, als würden die gesellschaftlichen Akteure einander fortwährend irgendwelche Außenseiten präsentieren und voreinander schauspielern. Jede(r) ist Regisseur und zugleich Darsteller in eigener Sache.
5. Wir handeln, sprechen und interagieren nicht einfach, sondern wir inszenieren unser Handeln, Sprechen und Interagieren, indem wir es für uns und andere mit Deutungssignalen und Regieanweisungen versehen.
6. Neudeutsch verschärft: Wir befinden uns permanent in Situationen des „Castings“³, des Vorsprechens. Wir sind Selbst-

² Balzac, Honoré de, *La Comédie Humaine* 3, Paris 1966, S. 441 f.

³ Vgl. Pörksen, Bernhard/Krischke, Wolfgang (Hrsgg.), *Die Casting-Gesellschaft. Die Sucht nach Aufmerksamkeit und das Tribunal der Medien*, Köln 2010.

vermarkter, die Aufmerksamkeit erzeugen wollen, ja müssen – was übrigens keineswegs bloß, wenn es um die Erfüllung von Rollenerwartungen geht, durchaus zur Last werden kann. Nicht nur jede Institution, sondern jeder einzelne Mensch ist zunehmend darauf getrimmt, die eigene Botschaft, die eigene Individualität entsprechend zuzurichten. Jede(r) braucht gleichsam eine Marketing- oder Medienstrategie, jede(r) sieht sich mit der Frage konfrontiert, wie sie/er für sich selbst das Verhältnis von Öffentlichem und (vermeintlich?) Privatem definiert. Die Räume des arglosen Spiels und Nicht-beobachtet-werdens schwinden.

7. Von der Begrenzung auf das Theater hat sich der Begriff der Inszenierung längst emanzipiert. Dort bezeichnet der – übrigens keine zwei Jahrhunderte alte – Terminus die Gesamtheit der aufgewandten Mittel szenischer Interpretation: Ausstattungselemente wie Bühnenbild, Beleuchtung, Musik, Kostüme und natürlich die schauspielerische Darstellung in den beiden Ausdrucksträgern Körperlichkeit und Sprache. Grundlegend geht es darum, einen Text in einem bestimmten Raum und zu einer bestimmten Zeit einmalig zu konkretisieren und zu transformieren, d. h. ihn zum lebendigen Ereignis zu machen. Der Regisseur hat die Aufgabe, über den konzeptuellen Zusammenhang der einzelnen Elemente zu entscheiden. Und das Publikum: schaut es nur zu oder übernimmt es selbst eine (gar die geheime Haupt-)Rolle?
8. Für Konstantin Stanislawskij – einen maßgeblichen Anwalt von Werten wie „Wahrheit“ und „Echtheit“ im Theater der Moderne – zielt die Inszenierung darauf ab, durch Wahl der angemessensten Ausdrucksmittel den Sinn – er sagt sogar noch: „inneren Sinn“ – des dramatischen Texts materiell so als anschaulich erscheinen zu lassen, dass sie „den Glauben an alles, was wir auf der Bühne tun, hervorruft“. Dies gilt gerade dann, wenn – wie bei jedem guten Text – der Sinn

des Textes, sein „geistiges Wesen“, in mehrschichtigen, gar widersprüchlichen Bedeutungsebenen verborgen ist, die dazu noch jeweils aktueller Ausdeutung bedürfen. Eine verbindliche Inszenierung kann es daher nicht geben, die Forderung nach objektiver „Werktreue“ läuft auf eine Chimäre hinaus. Ungeachtet seiner textuellen Vorgaben ist das Theater immer ein Raum des Möglichen bzw. des Nicht-Fixierbaren. Die wirkliche Bühne bei alledem wäre die Innenwelt des einzelnen Zuschauers, der buchstäblich als Wahr-Nehmender am Geschehen beteiligt ist, wodurch die Aufführung erst an ihr eigentliches Ziel kommt. Unhintergebar für die Theatermacher bleibt, so Stanislawskij: „Mann kann etwas, woran man selbst nicht glaubt, das man für Unwahrheit hält, nicht schöpferisch gestalten.“⁴

9. Im Theater geht es darum, dass Menschen berührt und verändert werden. Steht hingegen eine Distanz zum Dargebotenen im Vordergrund, die dessen kritische Beurteilung durch die Zuschauer herausfordert, so ist Erkenntnis das Ziel. Berührung und Veränderung aber werden auch im christlichen Gottesdienst angestrebt, welcher der Vollzug von Innewerdung einer unvergleichlichen „Wahrheit“ sein soll, „an die man“ (noch einmal Stanislawskij für das Theater) „glauben und von der man leben kann“⁵. Als Äquivalent für Erkenntnis mag man die Einsicht in die eigene Befindlichkeit vor Gott nehmen. Hier wie dort haben wir es wesentlich mit einem Ereignischarakter zu tun sowie – wenn es gut geht jedenfalls – mit einem sich durch diesen öffnenden Erfahrungsraum. Während das Theater der Gegenwart häufig auf eine Erschütterung von Sinn abzielt, ver-

⁴ Stanislawskij, Konstantin S., Theater, Regie und Schauspieler. Hamburg 1958, S. 82, 55, 103 u. 136.

⁵ Ebd., S. 136.

gewissert sich die gläubige Gemeinschaft im Gottesdienst dessen realer Anwesenheit.

10. Jede „Wahrheit“ ist auf „Inszenierung“ angewiesen, stellt sich durch eine solche womöglich erst her, ohne dadurch notwendigerweise an Geltungsanspruch zu verlieren. Wie viel „Theater“, wie viel und welche „Performance“ mithin braucht die Religion, um glaubwürdig sein zu können? Und wie viel verträgt sie, ohne dass der Anspruch auf die Begegnung mit Gott beschädigt wird – man sich etwa nur auf ein Christentum der reinen Immanenz beschränkt, dem seine (sofern überhaupt vorhandene) spirituelle Qualität im Akt des Miteinander-Handelns zuwächst?
11. Die Herkunft des Theaters aus dem religiösen Ritus – dem dionysischen Dithyrambus, welcher der antiken Tragödie vorausgeht – ist bekannt. Ebenso die vielfachen wechselseitigen Schmähungen, Kreuzungen („theatrum mundi“) und Scheidungen der beiden Sphären, ihr Konkurrenzverhältnis gar (Theater als Gottesdienst-Ersatz, Richard Wagner) in der Geschichte. Auch die Diagnose der Nachbarschaft von Bühnen- und heiligem Spiel ist weder neu noch originell. Heute könnte das Verständnis des christlichen Gottesdienstes mittels des Theatralitätsbegriffs und seiner Aspekte darstellenden Handelns wie eben „Inszenierung“, wie „Korporalität“, „Wahrnehmung“ und „Performativität“ eine Bereicherung erfahren, in jedem Fall aber eine modellhafte Beschreibung⁶. Umgekehrt wäre zu fragen: Welche religiösen Implikate, Gehalte und Energien wohnen der theatralen Darstellung selbst inne – und zwar strukturelle, nicht thematische? Nicht umsonst beschäftigt sich das Gegenwartstheater auch vermehrt mit Spiritualität, Transzendenz und Ritual

⁶ Vgl. Mildenerger, Irene/Raschzok, Klaus/Ratzmann, Wolfgang (Hrsgg.), Gottesdienst und Dramaturgie. Liturgiewissenschaft und Theaterwissenschaft im Gespräch. Leipzig 2010, S. 12.

als den eigenen Wurzeln, sucht es sich Vollzügen wie Ekstase, Reinigung oder Zeremoniell zu öffnen.

12. Die Rede vom Gottesdienst als Inszenierungsgeschehen bleibt unscharf, solange nicht deutlich ist, was dort eigentlich in Szene gesetzt werden soll. Welcher Text liegt dieser Aufführung zugrunde? Als „The Greatest Drama Ever Staged“ hat Dorothy L. Sayers mit dem Titel eines Essays die Menschwerdung Gottes bezeichnet. „The Dogma Is The Drama“ überschreibt sie einen anderen und führt darin aus: „Der Inhalt des Glaubens ist dramatisch – (...) er besteht in der erschreckenden Erklärung, dass derselbe Gott, der die Welt erschuf, in der Welt lebte und durch das Grab und das Tor des Todes hindurchging.“⁷ In der Liturgie – ein Wort übrigens, das im Griechischen zunächst im Zusammenhang mit dem Amt der Chor-Regie überliefert ist –, in der Liturgie also als Feier der christlichen Gemeinde stellt diese das Selbstverständnis ihres Glaubens in repräsentativen Rollen und Funktionen, symbolischen Interaktionen und Zeichen dar. Und so unverzichtbar diese Aspekte auch sein mögen: seinem „geistigen Wesen“ nach verfolgt der Gottesdienst weder „therapeutische“ noch lehrhafte Zwecke. In seinem Zentrum steht die Anbetung.
13. Entscheidend ist aber nicht nur, was im Gottesdienst inszeniert wird, sondern wie das, was inszeniert wird, so inszeniert/interpretiert wird, dass dessen „innerer Sinn“ reale Gegenwart werden kann. Geschieht derlei allemal durch sozusagen protokollarisch definitiv unantastbar festgelegte, jeder kulturellen Hermeneutik oder individuellen Kreativität entrobene Worte und Aktionen? „(...) der Vater aber liebt,/Der über allem waltet,/Am meisten, daß gepfleget werde/Der

⁷ Zit. n. Siebald, Manfred, Dorothy L. Sayers. Leben/Werk/Gedanken, Schwarzfeld 2007, S. 150. „Playwrights“ hingegen – betont sie mit dem Titel eines dritten Essays – „Are Not Evangelists“ (ebd., S. 78, 180).

festen Buchstaben, und Bestehendes gut/Gedeutet“, lesen wir in der Abendmahlshymne eines schätzenswerten deutschen Dichters⁸. Jedenfalls käme es für alle Beteiligten zunächst einmal auf die Bereitschaft und das Vermögen an, sich ganz mit *ihrer* Rolle vor Gott zu identifizieren. In solcher Konzentration wie entleert von der eigenen Subjektivität, langen sie möglicherweise bei einem Ganz Anderen an: so wie dem Schauspieler Feuerbach dies kurzzeitig in seiner „VISION“ zuteil wird.

14. Etwas soll sinnlich erfahrbar dargestellt und in seiner Bedeutung erahnbar gemacht, ja vergegenwärtigt werden. Jeder gelungenen Inszenierung eignet somit eine Wirklichkeit erschließende Funktion – sie kann aber auch gerade, bewusst oder unbewusst, das „Als ob“ des Tuns, seinen Scheincharakter offenlegen. Im Falle des Gottesdienstes lebt solche Inszenierung aus der Spannung zwischen der wiederholenden menschlichen Handlung und dem unverfügbaren Stiftungsakt, einer Wahrheit, die nicht auf den Menschen selbst zurückgeht, sondern auf die umgekehrt er zuzugehen versucht. Auch wenn man dieser Wahrheit nichts Neues einzufügen vermag: Muss sie in neuen Kontexten nicht jeweils neu erfahrbar bleiben?
15. Die Erprobung von „innovativen“, nicht nur „Kirchendistanzierte“ in den Blick nehmende, sondern auch an Bedürfnissen der Teilnehmer/innen ausgerichteten und mit alltags- oder jugendkulturellen Elementen gestalteten Gottesdienstformen – um es pauschal zu fassen: unverbindlicher und flexibler, event- und gemeinschaftsorientiert –, ist eine Folge aktueller gesellschaftlicher Milieuverschiebungen, zu denen die Kirchen sich zu verhalten haben, ohne ihr Erbe preiszu-

⁸ Friedrich Hölderlin: Patmos. In: Schwab, Hans-Rüdiger (Hrsg.), Gott im Gedicht. Ein Streifzug durch die deutschsprachige Lyrik, Kvelaer 2007, S. 104 f.

geben. Im Theater lassen sich ähnliche Entwicklungen beobachten. Beide Institutionen sind offensichtlich in der Krise.

„Theater ist Krise“: so lautet die Überschrift eines Arbeitsgesprächs mit Heiner Müller aus dessen letzten Lebensmonaten. Der große Dramatiker spricht darin u. a. von der „Todesangst“ als der „Angst vor Verwandlung“, um dann fortzufahren: „Das Grundelement von Theater ist Verwandlung, also hat Theater immer mit Tod zu tun und ist ein Exorzismus, wenn es gut ist.“⁹

Zum Abschluss noch ein zweites Zitat. Es stammt aus Goethes „Faust I“ (V. 524 ff.). Famulus Wagner, „im Schlafrocke und der Nachtmütze“, betritt die Studierstube seines Herrn, den er beim theatralen Deklamieren wähnt. Wagner: „In dieser Kunst möcht’ ich was profitieren, / Denn heutzutage wirkt das viel. / Ich hab’ es öfter rühmen hören, / Ein Komödiant könnt’ einen Pfarrer lehren.“ Antwortet ihm Faust: „Ja, wenn der Pfarrer ein Komödiant ist; / Wie das denn wohl zu Zeiten kommen mag.“

⁹ Müller, Heiner, Werke 12. Hrsg. v. Frank Hörnigk, Frankfurt a. M. 2008, S. 797.

Choreographie

Komposition von Person und Bewegung auf der Bühne und in der Liturgie

Christiane Bongartz

Einen guten Angang zum Thema bieten zwei Bücher von Peter Brook, dem großen englischen Theaterregisseur: „Der leere Raum“ (Original: „The empty space“, 1968) und „Das offene Geheimnis“ (Original: „The open door“, 1995). Was er schreibt, ist sehr faszinierend, vor allem weil seine Fragen sich immer wieder in verblüffender Weise mit den Fragen liturgischer Dramaturgie und theologischer Ästhetik berühren. Dies macht neugierig auf das, was wir als Kirche von Theatermachern lernen und hören können.

1. Wenn man sich eine Choreographie als solche vorstellt, braucht es dazu zum einen Personen zum Ansehen, zum anderen einen Raum. Beginnen wir bei den Personen: Wie muss eine Person agieren, die choreographisch einen Raum ausfüllt? Dazu Peter Brook: „Ein Schauspieler muss eine Idee mitteilen – der Anfang muss immer ein Gedanke oder ein Wunsch sein, den er ausstrahlen muss –, aber er hat zum Beispiel nur einen Finger, einen Ton in der Stimme, einen Schrei oder die Fähigkeit zu pfeifen zu seiner Verfügung.“

Bei Romano Guardini, dem großen Liturgiewissenschaftler des 20. Jahrhunderts, findet sich der Begriff der „Gestalt“. Demnach geht es im Leben wie in der Liturgie darum, Gestalt anzunehmen, Gestalt zu werden und dem Gestalt zu geben, was man zum Ausdruck bringen möchte, sei es Gefühl oder Gedanke, Erkenntnis oder Ekstase. Es geht, so Karl Kardinal Lehmann in einem Aufsatz über Romano

Guardinis Denken, darum, „dass man durch stete Zucht und Selbstüberwindung der Eigenständigkeit des zu Sehenden Rechnung trägt und dadurch der eigenen ‚Gestalt‘ ihren Vorrang zurückgibt, ohne sich immer vorlaut und selbstmächtig mit den eigenen Kategorien über die Dinge herzumachen“¹.

Eine erste Berührung von Theater und Liturgie lässt sich also in folgende Fragen fassen: Wie ist es möglich, dass man sich als Person ganz zurücknimmt und doch ganz präsent ist? Wie kann man ganz seinen Körper beherrschen und doch dahinter zurücktreten, um dem Gestalt zu geben, was auszudrücken ist?

2. Üblicherweise sitzen wir ja die meiste Zeit. Das wird früh geübt. Bereits im Kindergarten lernen die Kleinen das disziplinierte Sitzen. Jemand sitzt in einem Büro oder Tagungsraum, obwohl er vielleicht gerade innerlich fliegt, weil er frisch verliebt ist. Jemand sitzt, obwohl er innerlich eigentlich zu Boden gedrückt wird von einer schweren Last. Wieder jemand anders würde gerne durch den Raum hüpfen – dies war übrigens meine Phantasie als Kind allsonntäglich in der Kirche: Ich mochte die Liturgie schon früh, den schönen Kirchenraum, das Brausen der Orgel, die feierliche Atmosphäre, die Sonnenstrahlen, die durch die bunten Fenster in den Altarraum fielen. Ich wollte hüpfen und tanzen statt still in einer Bank zu sitzen. Worauf diese Überlegungen hinaus wollen: Die innere und die äußere Bewegung stimmen häufig nicht überein. Was ich innerlich empfinde, drücke ich selten äußerlich aus.

¹ Lehmann, Karl, aus einem Vortrag bei der Akademischen Erinnerungsfeier im Centro per le Scienze Religiose am 14. Oktober 1998 in Trient.

Eine zweite Berührung von Theater und Liturgie mündet folglich in die Frage: Wie kann eine Person ihre innere Bewegung in einer äußeren Bewegung so zum Ausdruck bringen, dass sie stimmig ist und vielleicht sogar so, dass sie von anderen verstanden wird?

3. Nähern wir uns – vorsichtig natürlich – dem Heiligen. Wir sprechen innerkirchlich von der „Ars celebrandi“, der Kunst, so Gottesdienst zu feiern, dass es darin zur Begegnung vom Heiligen mit den Menschen kommen kann, dass die Bedingungen dafür geschaffen sind. Dazu brauchen wir eine Verbindung von Gottes Heilswillen mit dem, was die Menschen bewegt. Choreographisch gedacht: Wie kann eine Bewegung aussehen, die dieses Kriterium – die Verbindung von Göttlichem und Menschlichem – erfüllt?

Denken wir an die Kommunionfeier in der Heiligen Messe: Menschen, die vorher in der Bank gesessen haben, deren äußere Bewegung im Wechsel von Stehen zu Sitzen und Knien bestanden hat, bewegen sich nun ganz, gehen nach vorne, gehen zum heiligen Bereich, und empfangen dort ein Stück vom Göttlichen – nehmen sozusagen teil am Göttlichen, schaffen eine Verbindung dazu. In vielen Gemeinden wollen die Leute nie nach hinten zur Kommunion gehen, wo an Feiertagen schon mal zusätzlich verteilt wird – nein, alle wollen nach vorne: einmal vorne gewesen sein und teilhaben. Das ist choreographisch interessant. Stellen wir auch hier wieder eine Querverbindung zum Theater her: Wie wird im Theater durch choreographisches Tun ein Zugang zum Unsichtbaren eröffnet? Welche Möglichkeiten gibt es außer dieser Bewegung nach vorne? Wie ist Verbindung zum Göttlichen herstellbar? Oder zumindest als Ermöglichung denkbar?

4. Wir wenden uns dem Raum zu, dem Raum, in dem wir Theater, in dem wir Liturgie spielen. Häufig – eigentlich immer – gibt der Raum vor, was choreographisch möglich ist. Ohne oder gar gegen den Raum lässt sich nicht spielen. Wer einen guten Gottesdienst vorbereiten will, befasst sich vorher mit dem Ort, um Bewegungen durchzuspielen. Was ist, wenn der Raum nicht stimmt? Was ist, wenn er ungeeignet ist für das, was wir spielen, was wir feiern wollen? Wie viel gibt der Raum vor? Wie viel schränkt er ein? Gehen wir an einen anderen Ort, wenn wir erkennen, dass er ungeeignet ist? Oder passen wir unser Spiel dem Ort an? Wenn ja, wie anpassungsfähig ist das, was wir spielen? Ist es beliebig?
5. Das bringt uns zur Formfrage. Choreographie braucht eine Form – da sind wir uns einig. Aber allzu viel vorgeschriebene Form kann auch einengen, kann auch sterben lassen. Peter Brook schreibt dazu sehr deutlich: „Ist das Heilige eine Form? Der Niedergang, die Dekadenz der Religionen rührt daher, dass man eine Strömung oder ein Licht, die beide keine Form haben, mit Zeremonien, Ritualen oder Dogmen verwechselt, allesamt Formen, die ihre Bedeutung sehr rasch verlieren können. Bestimmte Formen, ein paar Jahre lang hervorragend für bestimmte Menschen geeignet – oder für eine ganze Gesellschaft über ein Jahrhundert hinweg –, leben heute immer noch mit uns und werden voll Ehrfurcht verteidigt. Doch was ist das für eine Ehrfurcht?“

Brook weist auf die Lebendigkeit hin, auf den Funken, der überspringen will und soll und doch nicht machbar ist. „Es braucht die Form: es genügt nicht, leidenschaftlich zu fühlen. Ein schöpferischer Sprung ist vonnöten, um die neue Form zu prägen. Nur im Theater können wir uns von den erkennbaren Formen befreien, in denen wir unser tägliches

Leben hinbringen. Dies machte das Theater zu einem heiligen Ort, in dem eine größere Realität gefunden werden kann.“ (Peter Brook, „The empty space“, deutsche Ausgabe „Der leere Raum“, Berlin 1983, S. 65) Diese Lebendigkeit – da sind wir bei der Berührung von Theater und Liturgie – ist in beiden Disziplinen das, dem wir verpflichtet sind.

6. Wenn der Raum lebendigen Beziehungen Raum geben soll, lebendigen Beziehungen zwischen Menschen oder auch zwischen dem Heiligen und den Menschen, welche Architektur brauchen wir dann? Dazu wieder ein Zitat von Peter Brook: „In Coventry ist zum Beispiel eine neue Kathedrale gebaut worden, und zwar nach dem besten Rezept, das ein edles Resultat garantiert. Ehrliche, ernste Künstler, die ‚besten‘, haben sich zusammengeschart, um durch einen kollektiven Akt den zivilisierten Versuch zu unternehmen, Gott und Mensch, Kultur und Leben zu verherrlichen. Daher gibt es also ein neues Gebäude, schöne Ideen, herrliche Glasarbeit – nur das Ritual ist fadenscheinig. Diese alten und modernen Hymnen, die vielleicht in einer kleinen Landkirche ihren Reiz hätten, die Zahlen an den Wänden, diese Priesterkragen und die Lektionen – sie sind hier bedauerlich unzulänglich. Das neue Bauwerk schreit nach einem neuen Zeremoniell, aber natürlich hätte dies zuerst kommen sollen – denn das Zeremoniell in allen seinen Bedeutungen hätte die Gestaltung des Baus bestimmen sollen, wie es ja auch war, als die großen Moscheen und Kathedralen und Tempel gebaut wurden.“ (Peter Brook, Der leere Raum, Berlin 1983, S. 57)

Ist nicht zuerst die Frage nach der Feier, dem Spiel zu beantworten und erst danach nach dem dazu passenden Raum? Berühren sich Theater und Liturgie nicht genau in dieser Frage: Welche Architektur braucht es für ein lebendiges

Spiel? Braucht es nicht Asymmetrie, Unordnung, Ecken, Kanten, Nischen?

Vorstehend sind sechs Berührungspunkte zwischen dramatisch-künstlerischer und liturgischer Choreographie genannt. Es sind Punkte, an denen sich ein sinnvoller Austausch zwischen den Disziplinen anbietet. Ein Theater und eine Liturgie, die Hunger stillen wollen, die mehr sein wollen als bloße Abbildung des Lebens, brauchen Personen, die lebendig sind, das heißt, die um sich selbst wissen, die Brüche im Leben kennen, die dem Leben nicht ausweichen. Sie brauchen Formen, die ihre Quellen kennen, aber auch den Mut haben, diese völlig neu zu entwerfen. Sie brauchen weniger Räume, sondern vielmehr Orte, an denen Dichte und Erfahrung möglich sind. Sie brauchen Mut und Leidenschaft, ganz neu, ganz frei offene und auch verstörende, fremde Bilder zu entwerfen.

Zeitgenossenschaft Theater und Kirche zwischen „Marktorientierung“ und genuinem Auftrag

Ingrid Hentschel

Zeitgenossenschaft ist sowohl für das Theater als auch für die Kirche ein brisantes Thema. Haben doch beide einen großen Traditionsbezug, ja sind über solchen Traditionsbezug in ihrer Identität, in Auftrag und Wesen beschrieben, während sie beide tagtäglich in der Gegenwart herausgefordert sind, diesen Bezug zu vergegenwärtigen, zu aktualisieren oder auch einmal über Bord zu werfen und sich neu zu definieren. In diesem Sinne ist eben dieser Traditionsbestand und -bezug auf unvermeidliche Weise konflikthaft. Als Theaterwissenschaftlerin möchte ich diese Konflikthaftigkeit, die in ein Paradox mündet, zunächst auf das Theater bezogen näher ausführen, um dann zur aktuellen Situation der Kirche zu kommen. Dabei wäre auch die Frage der Marktorientierung und Kommerzialisierung zu thematisieren. Hoffentlich gelingt es, beide Seiten – Kirche wie Theater – in Bezug auf die jeweiligen Eigenheiten konturierter wahrzunehmen. Neben diesen Fragen, die beide, Theater und Kirche in ihren jeweilig verschiedenen Ausprägungen betreffen, kann es nicht Ziel der Beschäftigung mit dem Thema „Zeitgenossenschaft“ sein, mit aller Macht Parallelen zwischen Theaterkunst und Religion, zwischen Theater und Kirche, zu finden, sondern im Sinne eines Dialogverständnisses, das die Verschiedenartigkeit zum Anlass neuer erweiterter Sichtweisen auch auf das jeweils Eigene nutzt, zu neuen Wahrnehmungen, Fragen, wenn nicht sogar auch Perspektiven zu gelangen.

Theater als Medium der Vergegenwärtigung

Theater ist im populären Verständnis vor allem ein Bestand an Texten, Theaterstücken, die durch die Zeiten hindurch in immer neuen Inszenierungen vergegenwärtigt werden. Wir haben es hier zu tun mit dem Thema der Texttreue. Die wiederkehrende Kritik am sogenannten Regietheater, die wir nicht zuletzt von Daniel Kehlmanns Angriffen auf das Regietheater¹ erlebt haben, fußen auf dieser Definition des Mediums Theater. In der Szene aus Tankred Dorsts Stück „Ich, Feuerbach“, die hier einleitend zum Thema „Zeitgenossenschaft“ ausgewählt ist, wird dieses Theaterverständnis thematisiert: Für den Schauspieler Feuerbach besteht Theater aus Stücken von Gerhard Hauptmann, dem Naturalismus und dem Expressionismus, der Klassik und der Moderne usw. Der Regieassistent, mit dem sich Feuerbach im Dialog befindet, definiert das Medium Theater dagegen als reine Gegenwart:

DER ASSISTENT *Stücke interessieren mich nicht.*
FEUERBACH *Und Schauspieler?*
DER ASSISTENT *Es wird im heutigen Theater nicht mehr verlangt, dass ein Schauspieler so tut, als ob er ein anderer wäre. Darüber sind wir hinweg.*
FEUERBACH *Ein anderer?*
DER ASSISTENT *Ein König. Ein Hamlet. Ein Ichweißnichts. Er muss nur er selbst sein.*
FEUERBACH *Aha!*
DER ASSISTENT *Keine Verstellung!*
FEUERBACH *Wie bin ich denn, Sie junger Unwissender?*
DER ASSISTENT *Texte braucht das Theater als Realitätsmaterial.*
FEUERBACH *Immerhin Sprache!*

¹ Festrede auf den Salzburger Festspielen, 25. Juli 2009.

DER ASSISTENT *Nicht unbedingt!*
FEUERBACH *Wie stellen Sie sich ein ideales Bühnener-
eignis vor?*
DER ASSISTENT *Zum Beispiel: Da sitzt einer auf der Bühne
und isst Nudeln.
Schweigen*
FEUERBACH *Und weiter nichts?*
DER ASSISTENT *Sitzt und isst Nudeln.*
FEUERBACH *Was bedeutet das dann?*
DER ASSISTENT *Nichts! Gar nichts! Bloß nicht Bedeutung!
Er isst einfach.*
FEUERBACH *Hat er Hunger?*
DER ASSISTENT *Weiß ich nicht.*
FEUERBACH *Will ich aber wissen! Muss ich Sie erst dar-
auf aufmerksam machen, dass genau dies
der entscheidende Unterschied ist: Hat die-
ser Herr Nudesser keinen Hunger, ist es
Verstellung und somit eine Kunstübung.
Hat er aber Hunger, befriedigt er nur ein
elementares Bedürfnis. Allerdings könnte
der nichthungrige Herr Nudesser den
Hunger ja spielen! Das wäre aber
ganz gegen Ihre Nudelabsichten, wenn ich
Sie recht verstehe.*

In diesem Dialog werden nicht nur zwei unterschiedliche Theaterauffassungen angesprochen, sondern es wird zugleich Bezug genommen auf Veränderungen in der gegenwärtigen Inszenierungspraxis der Bühnen, die Tankred Dorst und Ursula Ehler-Dorst in diesem Stück weitsichtig bereits in den 1980er Jahren in den Blick genommen haben. Es ist die performative Wende der Künste, die der Assistent hier mit seinem Beharren auf der direkten Aktion und seiner Ablehnung der Verstellung, des magischen Als-ob des Rollenspiels des Schauspielers vertritt.

Auch wenn gegenwärtig immer mehr Inszenierungen dem herkömmlichen Traditionsbestand von Text und Rollenverkörperung den Rücken kehren und die direkte Aktion, die direkte Kommunikation mit dem Zuschauer suchen, wie der auf dieser Tagung immer wieder zitierte Christoph Schlingensiefel, so ist die Gegenwärtigkeit, die hier angestrebt wird, ein Charakteristikum, das dem Theater schon immer, also per se inne wohnt.

Jede theatrale Aufführung kann als eine aktuelle Handlung verstanden werden.² Theater beinhaltet nicht nur das Spiel auf der Bühne, sondern zugleich die Präsenz eines Publikums. Es ist in seiner Spezifik definiert als Gleichzeitigkeit von Spielen und Zuschauen. Diese Gegenwärtigkeit, die dem Theater als Kunstform inhärent ist, bedeutet, dass auch jeder Text, jedes Stück aus dem Traditionsbestand der Theatergeschichte jeweils neu vor einem aktuellen Publikum vergegenwärtigt werden muss. Den Zwang, sich dem Verständnis, dem Verstehens- und Erlebnishorizont von Zeitgenossen stellen zu müssen, teilt das Theater zweifellos mit der Kirche. Sie muss ihren Bestand an religiösen Texten, Dogmen und rituellen Traditionen jeweils in Zeitgenossenschaft erlebbar machen. Daraus ergibt sich eine wichtige Gemeinsamkeit: Beide, Kirche wie Theater, haben gegenwärtig Probleme mit diesem Verhältnis von Tradition und Aktualität.

Zwischen Tradition und Gegenwart

Was heißt es für die Kirche, ihre Tradition immer wieder neu zu vergegenwärtigen, letztlich lebbar zu machen für die Zeitgenossen? Mit ihren sich stets wandelnden Erfahrungen? Wie viel ihres Traditionsbestands darf sie aufs Spiel setzen, ohne sich

² Vgl. Fischer-Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M. 2004.

selbst aufs Spiel zu setzen? Die stets mit großer Vehemenz, Leidenschaft und Differenz diskutierten Fragen um die Liturgiereform berühren dieses konflikthafte Verhältnis. Vielleicht darf man provokativ behaupten: Was dem Theater die Debatte um das Regietheater, das ist der Kirche die Liturgiereform.

Und beide haben es auch mit ihren Adressaten, dem Publikum beziehungsweise der Gemeinde, zu tun: Wie weit gehen die Prozesse der Anpassung an den jeweiligen Zeitgeschmack, an das Bedürfnis nach Verstehbarkeit, Erlebbarkeit und Unterhaltung?

So wie die Kirche zugleich Leib Christi und Volk Gottes ist, so besteht Theater nicht nur aus dem, was auf der Bühne, seitens der Inszenierung, durch Schauspieler und Regisseur einem Publikum angeboten wird. Theater verwirklicht sich dann, wenn diese Angebote vonseiten des Publikums geteilt werden: Wenn der Zuschauer im Sinne der Rezeptionstheorie bereit und fähig ist, das, was ihm an Zeichen präsentiert wird, mit eigenen Bedeutungen zu füllen, dem, was er sieht, seine eigenen Erfahrungen und Emotionen zu leihen³. Erreicht eine Inszenierung den Zuschauer nicht, kann Theater nicht stattfinden. Wir haben dann viel good will auf der Bühne, aber keine gelungene Aufführung, die die imaginative Aktivität des Publikums einschließt.

³ Insofern kann eine werkgetreue Aufführung nicht stattfinden. So wird beispielsweise Sophokles' „Antigone“ im 21. Jahrhundert mit einer technologisch entwickelten Bühnentechnik inszeniert und aufgeführt vor einem Publikum, das über umfassende Medienerfahrungen verfügt, von denen in der Antike nichts zu ahnen war, von den historischen Erfahrungen mit Widerstand und Krieg ganz zu schweigen. Der aktuelle Erfahrungshorizont von Künstlern und Zuschauern lässt sich nicht überspringen oder ausblenden.

Bedeutungsverlust von Theater und Kirche

Ich betrachte das neu erwachte Interesse der Kirche am Theater auf dem Hintergrund des Verlusts der fraglosen Gemeinsamkeit von Kirche und Gemeinde. Das gegenseitige Interesse aneinander, das uns zum Werkstattgespräch „Inszenieren – Inspirieren – Konfrontieren“ im Kloster Weingarten zusammenführt, verdankt sich möglicherweise auch einer ungewollten Gemeinsamkeit von Kirche und Theater: Beide finden sich in einer Situation wieder, in der ihre Position als Institution der Weltdeutung, Weltinterpretation und nicht zuletzt auch -orientierung zunehmend schwindet oder doch in Frage steht. Beide, Kirche wie Theater, haben etwas zu verlieren beziehungsweise haben es schon verloren und unternehmen nun gemeinsame Anstrengungen der Selbstvergewisserung.

Über Jahrhunderte waren Christentum und Kirche unbefragte Institutionen der Weltdeutung. Sagt man nicht auch vom Theater, dass es inzwischen ein antiquiertes Medium sei? Dass es angesichts der Omnipräsenz der elektronischen Medien mit seinen schwerfälligen, aufwändigen und langen Probenzeiten, mit seinen begrenzten Zuschauerkapazitäten in den Status minoritärer Praxis gerutscht sei? Theater sind nicht mehr Mittelpunkte des Gemeinwesens, in ihnen wird Gesellschaft nicht mehr mit dem Anspruch von Allgemeingültigkeit analysiert und kommentiert.

Der Bruch zwischen Kunst und Gesellschaft – als Voraussetzung der Autonomie der Kunst – war bereits im 19. Jahrhundert endgültig vollzogen. Er entspricht dem Bruch von Staat und Kirche. Nun war der Weg frei für das Moderne Theater, das sich von allen Bindungen an Tradition und Religion befreien konnte. Seitdem lebt der Künstler – wie der Philosoph Hans-Georg Gadamer ausführt – in dem Bewusstsein, „dass die Selbstverständlichkeit der Kommunikation zwischen ihm und

den Menschen, unter denen er lebt und für die er schafft, nicht mehr fortbestand.“⁴

Im Verlust der selbstverständlichen Einheit zwischen Künstler und Publikum ist der Ursprung der künstlerischen Freiheit zu sehen, aber auch zugleich die Gefahr des Bedeutungsverlusts der Kunst des Theaters. Unter den veränderten Bedingungen der Medienkonkurrenz ringen die Theater gegenwärtig um ihr Selbstverständnis und überprüfen die besondere Form der Glaubwürdigkeit ihres Mediums. Der zunehmende Individualismus der Lebensführung hat Auswirkungen auf das heute sich aktuell jeweils neu bildende Publikum. Selbst als hoch subventionierte Betriebe stehen die Theater in der Situation, um ihre Zuschauer mit anderen Medien konkurrieren zu müssen.

In vergleichbarer Lage befinden sich heute die Kirchen. Traditionell waren sie es, die die Antworten auf die großen Fragen nach dem Entstehen und Vergehen der Welt wie den Formen und Normen des menschlichen Lebens gaben. In Europa war das Christentum der große Produzent von Sinn. „Christentum und Kirche besetzten das Imaginäre der Menschen, nicht nur mit Geboten und Verboten, sondern auch mit Erzählungen vom Guten und Bösen, mit Bildern vom gelingenden Leben, von Hölle und Paradies, von Erlösung und Glück.“⁵

Heute teilt die Kirche die Aufgabe, Lebens- und Sinnfragen des Menschen aufzugreifen, mit vielen anderen Institutionen: Dazu gehören ein weit gefächertes Therapie-, und Beratungswesen, ein ausgefeiltes System von Spezialisten für alle Belange des menschlichen Lebens und nicht zuletzt die Medien. Die Kirche

⁴ Gadamer, Hans-Georg, Die Aktualität des Schönen – Kunst als Spiel, Ritual und Fest, Stuttgart (= Reclam Universalbibliothek 9844) 1977, S. 8.

⁵ Wulf, Christian, Zur Genese des Sozialen: Mimesis, Performativität, Ritual, Bielefeld 2005, S. 127.

sieht sich enormer Konkurrenz ausgesetzt, nicht zuletzt angesichts der allgegenwärtigen Medienstrategien auch dem Wettlauf um die stets knapper werdende Ressource Aufmerksamkeit. Insofern hat sie ein neues Selbstverständnis nicht nur hinsichtlich ihrer sozialen und normativen Funktionen zu entwickeln, sondern auch im Hinblick darauf, ihre Gemeinde immer wieder neu zu finden und zu binden. Werbestrategien und Eventkultur ziehen auch in die Kirchen ein. Dabei sind Kunst und Kultur, wie sie etwa in den „City-Kirchen“, kirchlichen „Kunststationen“ und „Kulturkirchen“ zunehmend Raum erhalten, eine der Möglichkeiten, Öffentlichkeit herzustellen.

Auch die Kirchen sind mit dem zunehmenden Individualismus konfrontiert und müssen sich ihm stellen. Eben den Verlust der selbstverständlichen Einheit von Kirche und Gemeinde scheint die Kirche heute zu beklagen. In einer Art Patchwork-Religion setzen sich Menschen ihren persönlichen Glauben aus verschiedenen Komponenten zusammen. So geben knapp ein Drittel von 650 befragten Studierenden an, sich nicht nur an eine Religion binden zu wollen, sondern sich die besten Bestandteile herauszusuchen. Eine Kombination aus den unterschiedlichsten Elementen. Das Ergebnis ein Synkretismus, wenn man so will eine Do-it-yourself-Religion.

Heterogenität kultureller und religiöser Orientierungen

Das Christentum tritt in Konkurrenz mit anderen Religionen. Religion wird, wie der Erziehungswissenschaftler und Anthropologe Christian Wulf (2005) ausführt, zur *Wahlmöglichkeit* des Individuums. „Damit wird das Christentum zu einer Ware auf dem *Markt der Religionen, Weltanschauungen und Glaubensauffassungen*, auf dem das Individuum seine Wahl treffen

kann.“⁶ Dass sich in dieser Situation Strategien aus der kommerziellen Werbung anbieten, ist verständlich. Videoclips und Plakate wie bei den Image-Filmen des ZdK oder der Sonntags-Kampagne der EKD sind dann selbstverständlich Mittel der öffentlichen Kommunikation. Problematisch wird es allerdings, wenn man großformatig mit dem Foto eines jungen Mädchens für das eigene Bekenntnis wirbt: „Ich bin evangelisch, weil mein Gefühl für Gott evangelisch ist.“ Bei vielleicht auch unvermeidlichen Entgleisungen im Feld der Marktstrategien: Die Diskussion um massenwirksame Kirchentage und mediengerechte Inszenierungen der Papstbesuche erübrigen sich inzwischen. Ohne Medienpräsenz würde das Christentum zu einer unsichtbaren Religion.

Im Prozess der zeitgenössischen Öffnung und Orientierung der Kirchen sind die Künste – mithin auch das Theater in seiner besonderen Nähe zu den rituellen und performativen Formen des Gottesdienstes – dann recht naheliegende und ethisch unverfängliche Formen einer Öffentlichkeitsarbeit und Kommunikation. Angesichts der Bedeutungsoffenheit künstlerischer Erfahrung kann man gewissermaßen im geschützten Raum kultureller Kommunikation Wege zu einer Vergegenwärtigung und Aktualisierung des eigenen Traditionsbestands finden und vorsichtig Modelle der Öffnung erproben.⁷

⁶ Wulf, Christian, *Zur Genese des Sozialen ...*, S. 134.

⁷ Für die vielfältigen Formen von Theater in Kirchenräumen mag hier das Internationale Theaterfestival SCENA genannt sein, das von 1998 bis 2002 in Hannovers Kirchen stattfand. Vgl. die Dokumentationen: Hentschel, Ingrid/Hoffmann, Klaus (Hrsgg.), *Theater, Ritual, Religion – Scena. Theater und Religion*, Bd. I, Münster 2004 sowie Hentschel, Ingrid/Hoffmann, Klaus (Hrsgg.): *Spiel, Ritual, Darstellung – Scena. Theater und Religion*, Bd. II, Münster 2005.

Künstlerische Entwürfe folgen anderen Gesetzen als denen, die die Realität und die empirische Überprüfung unseres Wissens vorgeben. Insofern haben sie etwas mit der Religion gemein, deren Begründung nicht außerreligiös erfolgen kann (selbst wenn die Hirnforschung nun meint, eine für Religion zuständige Hirnregion gefunden zu haben und die Neurotheologie als neue Disziplin erfindet.) Der Heterogenität kultureller und religiöser Orientierungen entspricht die performative Wende der Künste, die es dem Zuschauer überlassen, sich seinen Reim zu machen. Im theatralen Ereignis, das auf Weltdeutung, Interpretation und Geschlossenheit verzichtet, ist der Zuschauer auf sich selbst zurückgeworfen, kombiniert die theatralen Zeichen nach seinem Gutdünken und er spielt sein eigenes Spiel. Aber gerade mit solcher Deutungsoffenheit, die an Beliebigkeit grenzt, hat die Kunst heute zunehmend Probleme, weshalb ein Prozess der Entkunstung der Kunst auch im Theater zu beobachten ist. Die unmittelbare Wirklichkeit zieht mit Laiendarstellern, echten Arbeitslosen, echten Kranken und authentischen Geschichten und echten Betroffenen auf den Bühnen ein.⁸ Hier sind wir wieder bei Tankred Dorsts eingangs geschildertem Beispiel des Nudelessers auf der Bühne.

Inszenierungen betonen die Ereignishaftigkeit des theatralen Geschehens mit den Elementen der Performance-Kunst – und parallel lässt sich in den Kirchen, zumal der Katholischen – eine Wiederbelebung ritueller theatraler und performativer Elemente beobachten. Die Renaissance von Oberammergau ist hier nur ein Indiz. Es geht um Anschaulichkeit des Glaubens, die verstärkte Bedeutung der Liturgie (verwiesen sei etwa auf Papst

⁸ Vgl. Hentschel, Ingrid, „Der Gegensatz von Spiel ist nicht Ernst, sondern Wirklichkeit!“ Spielverlust und Deep Play – Über performative Paradigmenwechsel im Theater der Gegenwart. In: Vaßen, Florian (Hrsg.), Korrespondenzen – Theater – Ästhetik – Pädagogik. Uckerland 2010, S. 43–60.

Benedikts XVI., Robert Spaemanns und Martin Mosebachs Positionen, was die Liturgie angeht.) Der Begriff der Performanz, mit dem nicht die Ebene der Bedeutung, sondern die der Ausführung betont wird – das „wie“ der Handlung und die besondere Form ihrer Darstellung –, wird für beide, für liturgische wie für theatrale, Prozesse zentral.

Neuorientierung und Identität

Aber im Experimentieren mit neuen Formen, die bis zur Auflösung traditioneller Settings gehen, stellt sich immer wieder die Frage nach der Identität des Mediums. Wieweit kann Theater die Bühne, den Akt des Fingierens, die Verwandlung des Schauspielers aufgeben, ohne sich selbst aufzugeben? Wie viel neue andere Medien kann es integrieren, ohne sich selbst als Medium preiszugeben? Wie viel Ökumene verträgt die Kirche? Wie viel Dialog mit anderen Religionen?

Als Beispiel sei die Debatte darum genannt, wie Stadt- und Staatstheater die Bevölkerungsschichten mit Migrationshintergrund erreichen können, von deren Steuern sie ja auch mitfinanziert werden. Wie viel Rücksicht können Inszenierungen auf die Schamgrenzen von Muslimen nehmen? Muss das Bilderverbot des Islam auf der Bühne beachtet werden? Wie sieht es mit der Entblößung aus, mit Erotik, Sex und nackter Haut auf der Bühne, wenn man neue Publikumsschichten erreichen will, die sich an anderen künstlerischen Traditionen und Werten orientieren? Wo ist die Identität des Theaters als kritisches, aber auch grenzüberschreitendes Medium berührt? Wenn muslimische Schauspielerinnen ihr Haar nicht zeigen dürfen und deutsche Schauspielerinnen beim Gastspiel in Teheran Kopftuch und Baumwollhandschuhe tragen, wie es dort gefordert ist?

Die Geschichte des Theaters ist in der westlichen Welt die Geschichte eines Kampfes zwischen Kirche, Kunst und religiösen Restriktionen. Der Philosoph Jean-Jacques Rousseau brachte es in seiner Stellungnahme gegen den Bau eines Theaters in der Stadt Genf auf den Punkt: Die Theaterkunst nötigt die Menschen nicht nur, in dunklen stickigen Räumen ihre Freizeit auf ungesunde und bewegungsarme Weise zu verbringen, anstatt sich in frischer gesunder Luft und freier Natur zu tummeln. Schlimmer: Theater weckt die Phantasie und verführt die Mitmenschen dazu, die Realität mit einem anderen Maßstab zu messen als dem, den die Realität selber fordert. Die Freisetzung von Phantasie ist per se unkontrollierbar. Auch wenn Rousseau kein Freund des Theater war: Wir dürfen nicht vergessen, die Trennung von Staat und Kirche sowie die Aufklärung sind Voraussetzungen der Entwicklung des modernen Theaters in Europa.

Die Radikalität des Theaters, der Charakter eines vagabundierenden, verantwortungslosen Gesellen, der der Theaterkunst noch in der Shakespearezeit anhaftete, scheint heute in den Hintergrund zu treten. Angesichts einer kommerzialisierten und sich zunehmend kommerzialisierenden Kultur, die von Werbemaßnahmen in der Schule über die Ökonomisierung ehemals unentgeltlicher Leistungen wie Fürsorge, Pflege, Erziehung und Bildung bis hin zur Kunst reicht, finden sich Theater und Kirche plötzlich Schulter an Schulter wieder: als Kritiker einer gesellschaftlichen Entwicklung, die den Menschen zum Humankapital, zur Humanressource umdefiniert, die Leistungs- und Gewinnmaximierung an die Stelle von menschlicher Würde und Rücksichtnahme setzt.⁹

⁹ Vgl. Hentschel, Ingrid, Dionysos kann nicht sterben. Theater in der Gegenwart, Münster 2008.

Auch wenn beide, die Kirche bisher noch mehr als die Theater, sich als Wirtschaftsunternehmen den Erfordernissen der neuen Steuerungssysteme und der Ökonomisierung unterwerfen, verkörpern sie doch Ideale, die sich als gegenläufig zu unserer wirtschaftlichen und politischen Entwicklung erweisen. Dieses kritische Beharrungsvermögen beziehen sie aus ihrem Traditionsbestand, das Theater insbesondere aus dem humanitären Erbe der Theatergeschichte und den besonderen Formen künstlerischer Kooperation und Produktion, wie sie im Ensemblegedanken verkörpert sind. So ist die Sorge, eigene Potenzen aufzugeben, wenn man sich zu stark auf den kommerzialisierten und medialisierten Markt begibt, berechtigt.

Auf der anderen Seite wird beiden vorgeworfen, dass sie sich zu wenig den aktuellen Herausforderungen stellen: seien es die Migranten, die im Theater weder auf der Bühne noch in den Zuschauerräumen auftauchen, seien es Fragen des interreligiösen Dialogs, wo die christlichen Kirchen häufig in fundamentalistischer Manier das Proprium ihres Glaubens betonen, statt in der Tradition der europäischen Aufklärung die Nähe zu den anderen Religionen zu suchen, die ja auch den einen Gott anbeten und würdigen. Was Jürgen Habermas über die Vernunft sagte, ließe sich ohne weiteres auch auf die Religionen anwenden: „die Einheit der Vernunft in der Vielfalt ihrer Stimmen“¹⁰ zu vernehmen, ein Gedanke, den ja schon Lessing mit der Ringparabel in „Nathan, der Weise“ veranschaulicht hat.

Der Weg dahin ist noch lang.

¹⁰ Habermas, Jürgen (1988): Die Einheit der Vernunft in der Vielfalt ihrer Stimmen. In: ders.: Nachmetaphysisches Denken, Frankfurt, S. 153–186. Die Überlegungen zum Verhältnis von Religion und Aufklärung, von ökonomischer und kultureller Globalisierung verdanke ich Stamer, Gerhard, Ökonomische Globalisierung und menschliche Universalität, Münster 2006.

Schönheit Theater und Kirche zwischen Ästhetik und Anästhetik

Erich Garhammer

1. Die Polemik gegen das Theater, es zerstöre die Schönheit und sei verliebt in das Hässliche, ist alt. Erinnert sei nur an die Äsop-Fabel vom Frosch, die Origenes auf das Theater übertragen hat.¹

Die Aesop-Fabel berichtet, wie ein Frosch einen Ochsen um dessen Größe beneidet. Um ebenso groß zu werden, bläht er sich immer weiter auf, bis er schließlich platzt. Diese Fabel wird mit der Allegorese des Frosches in der Bibel verschmolzen: In der zweiten ägyptischen Plage (Ex 8,2 ff.) wird das Land von einer Unzahl von Fröschen heimgesucht. Dieser Bericht dient etwa Origenes zur Polemik gegen die Dichter, die in eitlen und aufgeblasenem Ton – wie die Frösche mit ihrem Gequake – die Welt mit ihren trügerischen Geschichten erfüllen. Der griechische Kirchenvater sieht in dem unverständlichen Naturlaut des Frosches ein Symbol für sinnloses dichterisches Sprechen. Des Weiteren komme sein Aufgeblasensein als Ausdruck des Hochmuts hinzu. Eine dritte negative Konnotation ist für ihn der bekannte Aufenthaltsort des Frosches: das schmutzige Wasser; der Schmutzaspekt macht schließlich das nutzlose Reden des Poeten zum schädlichen und zum sündigen Vorgang.

Rupert von Deutz († 1129) greift in seinem Apokalypse-Kommentar auf den Topos der lügenden Dichter als quakende Frösche zurück: Mit nichts könne man die Hässlich-

¹ Vgl. Phaedrus, Liber Fabularum/Fabelbuch, Stuttgart 1975, S. 24 f.

keit der Frösche besser vergleichen als mit den Dichtern, die auf den Theatern mit den lächerlichen Fiktionen ihrer Fabeln herumlärmten.² Es mutet eigenartig an, wie im 12. Jahrhundert, in dem es kein bedrohliches weltliches Theater mehr gab, die Topoi der altkirchlichen Auseinandersetzung mit heidnischen Göttergeschichten und unzünftigen Theaterspielen weitertradiert wurden.

Auch die Polemik von Tertullian gegen das Theater hat eine große Wirkungsgeschichte entfaltet. In seiner Schrift „De spectaculis“ stellt er fest, dass es für den Christen kein explizites Gebot gebe „du sollst nicht ins Theater gehen!“³ Er leitet dieses dann aber doch von Psalm 1,1 ab: „Felix vir qui non abiit in concilium impiorum et in via peccatorum non stetit nec in cathedra pestium sedit.“ („Wohl dem Mann, der nicht dem Rat der Frevler folgt, nicht auf dem Weg der Sünder geht, nicht auf dem Stuhl der Spötter sitzt.“) Diesen Vers von Psalm 1,1 könne man auf die Schauspiele übertragen, denn dort stehe man ja entweder auf den Gängen (= viae) oder man sitze auf Stühlen (= cathedrae).

Weil Tertullian selber die eigene Argumentation als zu schwach zu empfinden scheint, verweist er anschließend auf das Taufversprechen, bei dem sich der Christ nicht nur zum Glauben bekenne, sondern auch dem Teufel und seinem Prunk („pompa diaboli“) abschwöre. Mit der „pompa diaboli“ seien die Schauspiele gemeint. Nachdem Tertullian alle Argumente gegen diesen Götzendienst aufgeböten hat, kommt allerdings eine interessante Peripetie:

² Commentaria in Apocalypsim, PL, 169, 1125 AB. Vgl. dazu Schumacher, Meinolf, Rupert von Deutz erzählt eine Fabel. Über Inkonsistenzen der mittelalterlichen Kritik weltlicher Dichtung, in: Poetica 31 (1999), S. 81–99.

³ Tertullian, De spectaculis (= Über die Spiele), Stuttgart 1988.

-
- Wer wirklich Gefallen an der Bühnenliteratur habe, der werde auch im Christentum fündig: Es gebe genug Literatur, genug Verse, genug Lebensweisheiten, auch genügend Lieder und Stimmen, und zwar keine Dichtungen, sondern Wahrheiten, keine ausgeklügelten Fiktionen, sondern einfache Tatsachen („nec fabulae, sed veritates, nec strophae, sed simplicitates“: 29,4).
 - Wer Faust- und Ringkämpfe liebe, es gebe sie auch im Christentum: Dort werde allerdings die Unzucht von der Keuschheit besiegt, die Treulosigkeit von der Treue, die Härte von der Barmherzigkeit, die Anmaßung von der Bescheidenheit!
 - Wer es noch prickelnder wolle und nach Blut lechze, der habe das Blut Christi!
 - Das größte Schauspiel stehe für die Christen noch bevor: das Jüngste Gericht. Der Blick richte sich dabei auf Christus, der von den Poeten geschmäht und verspottet worden sei. Dieses noch ausstehende Schauspiel könne durch nichts überboten werden: Es liefere weit prickelndere Dinge als Zirkus, Theater und jedes Stadion! Die Eschatologie wird hier als eine Gegeninszenierung zum antiken Theater entworfen.
2. Diese Polemik gegen das Theater erfährt stets neue Renaissance. Als jüngster Zeuge sei Botho Strauß in seinem Buch „Der Untenstehende auf Zehenspitzen“ angeführt: „Es gehört zu den übelsten Unsitten unserer Soziozentrik, alles, was man als das Höhere ausgemacht hat, vor allem in Kunstwerken, zu sich herabzuholen und mit sich selber zu vergleichen. Auf Kanzeln, Kongressen, Theaterbühnen geschieht es bis zum Überdruß, der immer gleiche Orpheus aus der Tiefgarage. Aber auch im Gefühlsleben, in der Begegnung von Mann und Frau ist sie weit vorgerückt, diese

unerträglich scheele Anmaßung des korrekten Demokraten, der, was immer er an Höherem erwischen kann, ins Breite und ihm Passende verziehen muss. Erstes Gesetz dem entgegen: erkenne, was höher ist als du selbst. Lerne die Fremdsprache. Beachte den Menschen als ein Geschöpf in der Senkrechten, eine Linie, die ihn erdet, aber auch übersteigt. Meide die Pädokatastrophen: die Herunter-Erzieher.“⁴ Botho Strauß fährt fort, es gebe einen regelrechten Kulturkampf zwischen Hässlichkeits- und Schönheitskomplizen (wobei Letztere hoffnungslos in der Minderzahl seien). „Jene, die lüstern auf das Erhabene sind, es aber nur brauchen, um die Reize der Verkehrung zu kosten. Und diese anderen, die Untenstehenden auf Zehenspitzen, die davon leben, überwältigt zu werden.“⁵

3. Tankred Dorst und Ursula Ehler-Dorst – Träger des „Kunst- und Kulturpreises der deutschen Katholiken“ – sind an dieser Polemik nicht interessiert. Ihnen geht es vielmehr um die Möglichkeit der Darstellung des Wunders auf dem Theater, um die Darstellung der Verwandlung, aber auch um Rolle und Sendung des Schauspielers. Tankred Dorst knüpft in seinen Stücken immer wieder an bekannte Dramen an, schreibt sie weiter, verändert sie, konfrontiert sie mit dem Heute. Er vertritt geradezu ein „Aggiornamento“ von literarischen Stoffen. „Ich erinnere mich, wie ich als Zwölfjähriger im Theater saß, in unserem Provinztheater in Coburg ... Die Handlung auf der Bühne und das Leben der Schauspieler lief nach einem unerforschlichen Ritual ab, nach einem offenbar genau festgelegten Plan. Die Schauspieler hatten ihn sich eingeprägt: sie gehorchten dem alten Dichter, der

⁴ Strauß, Botho, *Der Untenstehende auf Zehenspitzen*, München–Wien 2004, S. 59 f.

⁵ Ebd., S. 60.

schon zweihundert Jahre tot war. Ich erinnere mich, dass ich im Dunkeln saß, schwitzend vor Aufregung, und mir, während das Drama ablief, ausdachte, wie die Handlung anders weitergehen könnte, für mich, für meine Vorstellung. Nicht komischer sollte sie sein (alles Komische verachtete ich), aber extremer, phantastischer, gefühlvoller – meinem Herzen näher. So fing ich damals an, meine eigenen kindischen Stücke zu schreiben für mein Theater im Kopf: nicht aus Bewunderung, sondern aus Rechthaberei und Eigensinn.“⁶ Diese Selbstbefragung trug Dorst anlässlich der Marburger Literaturtage im Januar 1984 vor. Sie enthält sein poetologisches Prinzip: Er inszeniert das Stück in seinem Kopf neu, es entsteht „Theater im Kopf“, er fügt hinzu, ändert ab, schreibt weiter, aktualisiert – um so dem vorgegebenen Zwang, dem So-und-nicht-Anders der doch nur fingierten Bühnenwirklichkeit zu entfliehen; der Normativität des Klassischen setzt er den Eigensinn entgegen, das Vorgegebene wird nicht destruktiv verabschiedet, sondern konstruktiv weitergedacht. Der Eigensinn wird bei ihm zum produktiven Potential, er ist die Fähigkeit, die Literatur mit den eigenen Sinnen immer neu zu erfassen, ihr einen neuen Sinn zu unterlegen. Dorst beansprucht dafür die Unbefangenheit des Kindes. Literatur muss für ihn zu Herzen gehen, wie er auch in seiner Büchnerpreisrede formuliert hat: „Würde es uns im Herzen bewegen, wenn ein bislang verschollen geglaubtes Theaterstück von Georg Büchner unversehens wieder auftauchte? ... Könnte so ein unverhoffter Fund wie das Manuskript von Büchner unser Leben verändern, bereichern, stärker, schöner machen? Die Frage beschäftigt mich.“⁷ Für Dorst muss kein neues Manuskript

⁶ In: Erken, Günther (Hrsg.), Tankred Dorst, Frankfurt 1989, S. 17 f.

⁷ Dorst, Tankred, in: Büchner-Preis-Reden 1984–1994, Stuttgart 1994, S. 29.

auftauchen – es ist die Aufgabe der dichterischen Phantasie, die Aktualität eines Autors selbsterfinderisch zu bewerkstelligen. Darin gleicht seine Aufgabe nicht nur der des Regisseurs, sondern auch der des Predigers: Auch er hat nämlich über einen Text zu sprechen, der abgeschlossen ist, der aber eine je neue Wirkungsgeschichte aufweist. Diese Wirkungsgeschichte reißt ab, wenn sie nicht mehr zu Herzen geht.

Im Stück „Ich, Feuerbach“ von Tankred Dorst und Ursula Ehler-Dorst geht es ebenfalls um die Berufung des Schauspielers: „Ich werde Ihnen erzählen, wie ich dazu gekommen bin. Wir warten ja schon so lange und wir werden noch länger warten. Ich war sieben Jahre alt. Ich war ein ziemlich einsames Kind. Ich sehe mich mit meiner Tante an kalten Sonntagnachmittagen zum Schützenhaus gehen, nicht etwa zum Schießen, denn das mochte ich nicht. In diesem Schützenhaus wurde manchmal Theater gespielt, und an diesem Sonntagnachmittag gab man ein Kinderstück. Es gab ein blaues, geheimnisvolles Licht, einmal erschien eine Figur, die war sehr groß und ganz golden – ich beneidete alle, die dort oben hin und her gingen und sprachen und lachten, und einer konnte sogar durch die Luft fliegen! Ich fragte meine Tante, die mir die Eintrittskarte gekauft hatte: Wie viel muss man denn bezahlen, wenn man dort oben sein und sprechen und fliegen darf? Sie lachte und sagte: Nichts, nichts, kleines Dummerchen, nur das Zuschauen kostet! Ich habe ihr natürlich nicht geglaubt. Ja. Ich bin dann Schauspieler geworden und ich habe mit meinem ganzen Leben dafür bezahlt.“⁸ Hier ist einer Schauspieler geworden, um

⁸ Das Stück „Ich, Feuerbach“ ist abgedruckt in: Dorst, Tankred, Herr Paul. Sieben Stücke. Mitarbeit Ursula Ehler, Frankfurt a. M. 1995,

das Wunder leben zu dürfen, geradezu ein martyrologisches Motiv für das Theater. Der Assistent dagegen erzählt seine geradezu banale Geschichte: Er habe seinen Theaterintendanten per Anhalter kennengelernt und sei so zum Theater gekommen. Er wusste vorher gar nicht, was ein Intendant sei. Feuerbach benennt sein Proprium, das ihn von den anderen Künstlern unterscheidet. Er hat eine Vision, die er mit äußerster Demut empfängt: „Ich unterwerfe mich.“ Das Vorbild für diese Sicht ist ein bestimmter „Er“. Dahinter verbirgt sich zunächst ein Bettler am Bahnhof, der dort sitzt und der von allen verachtet wird. Der sich von weggeworfenen, faulenden Oliven aus dem Rinnstein ernährt und sich nicht ekelt und von den Anderen mit Füßen getreten wird. Hinter diesem „Er“ erkennt man Franziskus, der dann auch mit seiner Vogelpredigt und der Erzählung über die wahre Freude eingeblendet wird. Aber weder der Assistent noch Frau Angermeier haben diesen Vogelschwarm gesehen. Ein Motiv, das im Theater von Tankred Dorst häufig auftaucht: Es gibt das Wunder, aber die meisten nehmen es nicht wahr (vgl. etwa „Die Geschichte der Pfeile“ und das dortige Auftreten der Engel im zweiten Bild des Triptychons).

4. Diese Darstellungsform entspricht den neutestamentlichen Visionsberichten. Die außerdem anwesenden Personen sehen nichts, aber wir als Leserinnen und Leser sehen, weil der Evangelist uns den Himmel öffnet. Etwa bei der Taufe Jesu: „Und als er aus dem Wasser stieg, sah er, dass der Himmel sich öffnete und der Geist wie eine Taube auf ihn herabkam.“ (Mk 1,10) Anders ist es bei der Verklärung Jesu: da sehen Petrus, Jakobus und Johannes Jesus mit Elia und Mose sprechen. Sie wollen diese Vision „festzimmern“:

S. 165–203. Ich zitiere hier nach der in Weingarten von Veit Güssow verwendeten Fassung.

„Rabbi, es ist gut, dass wir hier sind. Wir wollen drei Hütten (σκηνή) bauen, eine für dich, eine für Mose und eine für Elia.“ (Mk 9,5) Im griechischen Text heißt es übrigens nicht gut, sondern schön: Es ist schön, dass wir hier sind. Die Jünger wollen also aus dieser schönen Erfahrung eine behagliche Dauereinrichtung machen, eine Form von bekömmlicher Dauerinszenierung und irritationsfreier Anmutung. Sie möchten ein Dauer-Abo auf Verklärung, aber sie müssen wieder vom Berg herunter und in die Passion geführt werden. Das Theater hat die Aufgabe, vom Berg der Verklärung herunterzuführen, zu „stören“, auch solche behaglichen Selbstimmunisierungen mit Dauerabonnement. Das heißt deshalb nicht, dass das Theater die Schönheit verrät, wenn es die Mühen der Ebene einfordert. Es steht vielmehr für eine schmerzende „Ästhetik“ gegen alle Verhübschungsformen und Tranquilizer einer „Anästhetik“. Wolfgang Welsch hat diesen Begriff der Anästhetik in seiner Bamberger Antrittsvorlesung geprägt.⁹ In diesem Begriff schwingt natürlich auch der Begriff der Anästhesie mit.

5. Das Christentum geht im Kontext des spätantiken Kulturkanons mit einem ästhetischen Verstoß einher. Dieser Verstoß ist bedingt durch die „deformitas Christi“ und führt homiletisch zum Wesen des „sermo humilis“. Zeitdiagnostiker beklagen heute eine alle Bereiche übergreifende Ästhetisierung der Lebenswelt, einen Verhübschungstrend, dem daran gelegen ist, Widersprüche und Brüche durch Blendwerk zu kaschieren. Dieser Drang zum schönen Schein erfordert den antiästhetischen Impetus der christlichen Rede und der christlichen Ästhetik als Anwalt auch des Dunklen, des Uneingelösten und damit des Ganzen der Wirklichkeit.

⁹ Vgl. Welsch, Wolfgang., *Ästhetisches Denken*, Stuttgart 1990, S. 9–40.

An dieser Stelle sei Bezug genommen auf die Statements der Regisseure Thomas Bockelmann und Manfred Beilharz. Die These von Bockelmann, Religion wisse, Theater dagegen sei auf hohem Niveau geformtes Unwissen, kann so antithetisch nicht stehen bleiben. Es gibt in der theologischen Tradition ebenfalls die Tradition der Obscuritas, die Tradition der Unähnlichkeit und die Tradition des Nichtwissens. Was man von Gott sagt, ist ihm immer unähnlicher als ähnlich. Die Theologie weiß also weit weniger, als man oft vermutet.

Die heute vorherrschende Monotonisierung der Verkündigungssprache auf Liebe hin scheint mir eher das Problem zu sein. Sie kann als Anästhetik bezeichnet werden. Indem das Misslingende, die Brüche, Konflikte und im Letzten auch das Gericht ausgeklammert sind, wird unterschlagen, dass Gott auch eine dunkle Seite hat. Er ist immer auch eine Zumutung, wie es etwa in den Psalmen und vor allem auch im Hiob-Buch deutlich wird. Am besten kommt dieser Zumutungsaspekt in der Geschichte des hl. Franziskus zum Ausdruck. Der Poverello lag im Herbst 1225 schwer krank da nieder. Eines Nachts empfing er im Gebet die Verheißung ewigen Lebens und dichtete als Antwort den Sonnengesang. Ein Gesang auf die erfahrene Güte Gottes, gesungen mitten im Leid. Im Sonnengesang begegnet alles, was das Leben ausmacht: Franz besingt den Zauber der Geschöpfe als Zeugen der Güte Gottes und seiner Herrlichkeit, aber auch das Negative und das Leid werden nicht verdrängt. Selbst der Tod hat als unser Bruder Platz im Lied von der Güte, weil Franziskus ihn mit Gott zusammenschaut und mit ihm ausgesöhnt ist. Dass in dem Stück „Ich, Feuerbach“ von Tankred Dorst und Ursula Ehler-Dorst Franziskus als das Gegenbild einer Anästhetik bemüht wird, ist theatralisch gewagt, aber theologisch äußerst treffend.

6. Christoph Schlingensiefel hat in seinem Buch „So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein! Tagebuch einer Krebserkrankung“ Folgendes erzählt: „Gestern Abend habe ich noch gebetet. Das habe ich ewig nicht mehr gemacht. Wobei mir vor allem dieses leise Sprechen, das Flüstern mit den Händen vor dem Gesicht, gut getan hat, so wie nach dem Empfang der Hostie, wenn man bei sich ist und den eigenen Atem hört und spürt. Ich habe mir selbst zugehört, die Angst in meiner Stimme gehört. Einen Moment zu haben, wo nicht alles schon wieder auf der Bühne oder auch im Leben ausgesprochen ist, so eine Grenze, eine Hemmung zu spüren, ist ganz wichtig und richtig.“ Gleich darauf fährt er fort: „Dennoch habe ich gerade bei dieser Scheiße hier keine Lust, alles in mich reinzufressen, immer nur alles nach innen zu kehren.“¹⁰ Eine in Würzburg erscheinende Zeitung hat Schlingensiefel vorgeworfen, seine Krankheit öffentlich zu inszenieren und damit wieder nur provozieren zu wollen. Er sollte vielmehr sein Leben ins Reine bringen. Darauf Schlingensiefel: „Was ist das für ein Horror? Was soll das? Ich werde so wütend, wenn ich mir klar mache, was für ein bössartiger Ansatz das ist, der einem jede Freude am Leben nehmen will. Kommt eine Eintagsfliege auf die Welt und kriegt gesagt: So, jetzt hast du 24 Stunden Zeit und wehe, du wirst dich nicht a) weiterentwickeln, b) zum Guten wenden, c) Gutes tun und d) begreifen, dass du in Gottes Hand bist. Wenn du das nicht hinkriegst, dann sind die Würfel gefallen, dann kommst du als Elefant auf die Erde zurück. Das ist doch eine aberwitzige Höllenmaschine, die da angeworfen wird. Und e) habe ich sogar noch vergessen: Wehe, wenn du dich zum Sterben nicht ins stille Kämmerchen zurückziehst. Weil sterben ,still, lautlos, wortlos und

¹⁰ Schlingensiefel, Christoph, So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein! Tagebuch einer Krebserkrankung, Köln 2009, S. 18.

handlungslos‘ sei – das steht wortwörtlich so in diesem Artikel.“¹¹ Aber Schlingensiefel will sich nicht zurückziehen, er will seine Todesangst nicht verschweigen und er will über Krankheit, Sterben und Tod öffentlich sprechen. Er will angehen gegen diese Ächtungskultur, die den Kranken Rede- verbot erteilt. „Ich gieße eine soziale Plastik aus meiner Krankheit. Und ich arbeite am erweiterten Krankenbe- griff.“¹² Gegen eine Anästhetik des Verhübschens und des In-sich-hinein-Fressens steht das Theater für eine Ästhetik der Expression. Und die Töne der Expression reichen dabei vom Klageschrei bis zum Lobgesang. Das Theater lebt ebenfalls von dieser Expression und ist dabei ganz nahe bei der Sprache der Psalmen und des Buches Hiob. Das Theater ist der permanente Verstoß gegen unsere Erwartung, dass Leben nur schön sei.

¹¹ Ebd., S. 241.

¹² Ebd., S. 243.

Präsenz erleben, Texte beleben Theater und Kirche im Dialog

Veit Güssow

Gottesdienst und Theateraufführung, Liturgie und Drama sind nach Inhalt und Zielsetzung essentiell verschiedenartig. Das wurde auch in den Diskussionen während des Werkstattgesprächs zu Kirche und Theater im September 2010 durch die klare Haltung vieler Kirchen- und Theatervertreter deutlich. Eingeladen von der Deutschen Bischofskonferenz und vom Zentralkomitee der deutschen Katholiken trafen sich zum Themenbereich „Inszenieren – Inspirieren – Konfrontieren“ Bischöfe und Kirchenvertreter mit Theaterschaffenden und Theaterwissenschaftlern. Gerade der Umstand, dass nicht versucht wurde, fundamentale Differenzen zu leugnen oder mit Allgemeinplätzen zu überwinden, ermöglichte einen intensiven Austausch über tatsächliche Schnittmengen. Denn dass eine vergleichende Betrachtung von Gottesdienst und Theateraufführung überhaupt möglich ist, liegt nicht zuletzt an ihrer phänomenologischen Ähnlichkeit. Unter diesem Blickwinkel gab es Einiges zu entdecken, wie nachstehend anhand der Beispiele „Präsenz“ und „Wirkungsäquivalenz“ skizziert werden soll:

Präsenz

Priester sind keine Schauspieler – wollen und sollen auch keine sein –, und doch spielen Phänomene wie Präsenz und Glaubwürdigkeit beim Handeln und Sprechen bei beiden, Schauspielern und Priestern, gewichtige Rollen, wie auch Bischof Friedhelm Hofmann in einem Interview mit dem Kölner „Domradio“ im Anschluss an das Werkstattgespräch betont hat.

Durch seine schauspielerische Präsenz verweist der Schauspieler in jedem Augenblick des Spiels auch auf sich selber, auf seine konkrete Art der Anwesenheit. Er erzeugt Präsenz im Prozess der Verkörperung einer Rolle und lenkt dabei die Wahrnehmung des Zuschauers im selben Moment immer auch auf seine phänomenale leibliche Anwesenheit. Für den Zuschauer setzt ein Oszillieren der Wahrnehmung zwischen der Person und Körperlichkeit des Schauspielers und der repräsentierten Rolle ein. Der Schauspieler Ulrich Matthes hat einmal formuliert, dass Darsteller mit großartiger Ausstrahlung das Paradox schaffen, von ihrer Rolle zu erzählen und gleichzeitig auch von sich selbst. Gerade das macht die Faszination herausragender Schauspieler aus, dass bei ihnen beides gleichzeitig präsent ist: die Rolle und ihre Persönlichkeit – eine ganze Schauspielerpersönlichkeit eben.

Der Priester spielt im Gottesdienst gerade nicht eine Rolle. Aber er legt seine Überzeugungen auch nicht einfach in Schriftform nieder, sondern führt sie – in bestimmter Hinsicht – auf. Im Vollzug der Liturgie erfüllt er vorbereitete Gedanken mit Leben, gleich einem Schauspieler, der vorher getroffene inszenatorische Festlegungen nach-erlebt. Hier könnte ein Berührungspunkt zwischen jenen oben beschriebenen Schauspielern und eindrucksvollen Predigern liegen: Der Priester kann seine Persönlichkeit einbringen, ohne sich damit selbst zur Schau zu stellen. Denn auch in der starren Form der Liturgie kann Persönlichkeit durchscheinen.

Schauspielfanfänger sind häufig verleitet, in Theatertexte während der Aufführung kleine umgangssprachliche Wörter wie „ja“ oder „man“ einzufügen, um den Text „näher an sich ranzuholen“. Diese Art Privatismen erzielen jedoch auf der Bühne meist die unerwünschte Wirkung, dass die Dichte des Rollentextes aufweicht und die Figur an Schärfe verliert. Bei dem von Matthes beschriebenen Dualismus geht es meines Erachtens

gerade nicht um die Veränderung von Texten, Rollen und Formen in Richtung des privaten Geschmacks. Vielmehr müssen jene Entscheidungen, die gerade nicht durch den Text (oder andere Verabredungen) getroffen sind, sondern erst durch die unmittelbare Aufführung des Textes (und der anderen Verabredungen) verlangt werden, unter Einbringung der eigenen Persönlichkeit getroffen werden.

Dies könnte sowohl für Schauspieler wie auch für Prediger gelten. Zumindest herrschte bei der Tagung Einigkeit, dass es weder im Theater noch im Gottesdienst „theatern“ soll. Das heißt, dass keine Diskrepanz zwischen vorgegebener Handlung (Theater) bzw. tatsächlicher Handlung (Priester) und der einhergehenden persönlichen Haltung im Moment des Handlungsvollzugs spürbar werden sollte. Eine Ehrlichkeit nicht nur in der inneren Haltung zu erreichen, sondern auch im Ausdruck der Haltung, ist sicherlich ein Themenfeld, in dem ein Austausch zwischen Kirche und Theater lohnt.

Wirkungsäquivalenz

Die Vergegenwärtigung tradierter Texte spielt in Kirche und Theater eine herausragende Rolle. Wie im Verlauf des Werkstattgesprächs deutlich wurde, stellt sich für beide die Frage, wie dies unter veränderten gesellschaftlichen Bedingungen sinnvoll geschehen kann. Das Theater hat hierbei die Freiheit zum spielerischen Experiment und sollte diese nicht ungenutzt lassen. Im sogenannten Regietheater wird beispielsweise zuweilen versucht, weder die historische Diskrepanz eines Stückes beizubehalten – was immer auch eine entrückende Wirkung hat –, noch den Text auf heutige Verhältnisse zu übertragen. Stattdessen wird der Anspruch erhoben, die vermeintlich vom Autor intendierte bzw. historisch vermutete Wirkung eines Textes zu erzielen. Ein Verfahren, das sich mit dem aus der Über-

setzungswissenschaft bekannten Begriff der „Wirkungsäquivalenz“ beschreiben lässt.

Der Autor Tankred Dorst äußerte mir gegenüber in einem Gespräch zum Thema Textstriche und Texteinschübe: „Letztendlich sehe ich mich als Diener der Aufführung“, weshalb ihn Textveränderungen nicht stören würden, vorausgesetzt sie begründeten sich aus einer inhaltlichen Auseinandersetzung mit dem Stück. Gerade bei Texteinschüben sei dies natürlich häufig ein schmaler Grad, aber beispielsweise das Einfügen eines langen Zitates aus Oliver Kahns Biographie „Ich. Erfolg kommt von innen“ in meine Inszenierung seines Stückes „Ich, Feuerbach“ habe ihm aus diesem Grunde gut gefallen.

Wenn ein Autor als Diener einer zukünftigen Aufführung schreibt, dann hat er bestimmte Aufführungsbedingungen und ein (zeitgenössisches) Publikum vor Augen. So kann eine bestimmte Szene als Provokation gedacht sein und genau diese Wirkung im Laufe der Zeit komplett einbüßen: So können Provokateure wie der junge Schiller, Büchner und Wedekind irgendwann zu kanonisierten Kulturgütern werden. Dies ist der Grund, weshalb die Frage nach einer adäquaten Inszenierungsstrategie in Bezug auf die vermeintliche Wirkung einer Szene bei der Aufführung von Stücken aus anderen Zeiten und Verhältnissen von besonderem Interesse ist. Ob eine Wiederaufladung der provokativen oder komischen oder sinnlichen etc. Kraft durch inszenatorische Mittel – der Text kann hierfür durchaus unangetastet bleiben – im Sinne der verstorbenen Autoren ist, wird wohl ewig ein Geheimnis bleiben. Aber der Gedanke, im Sinne einer gelungenen Aufführung in Theater-texte einzugreifen, ist mindestens so alt wie die deutsche Klassik: So hat schon Goethe bei seiner Inszenierung von Shakespeares „Romeo und Julia“ den Anfang und den Schluss umgeschrieben, ganze Szenen herausgenommen, andere hinzuge-

dichtet und die berühmten Rollen von Amme und Mercutio fast komplett gestrichen.

Der Gedanke der Wirkungsäquivalenz wurde beim Werkstattgespräch von einigen Kirchenvertretern interessiert aufgegriffen. Vielleicht kann dieser Zugang gerade auch bei an Traditionen orientierten Menschen Lust auf zeitgenössisches Theater machen. Hier lassen sich der spielerische Umgang mit überlieferten Konventionen und tradierten Texten in gelungenen und – genauso wichtig – ungelungenen Versuchsanordnungen erleben und studieren sowie vielleicht auch Impulse für das eigene Selbstverständnis erfahren.

Im Kulturalltag trifft man in Diskussionen und Kontroversen – gerade um das Regietheater – häufig auf Halbwissen und Klischees. Veranstaltungen wie im Kloster Weingarten ermöglichen durch Diskussionen ohne Anbiederung differenzierte Urteile zu bilden und einen konstruktiven Dialog zu fördern.

Wenn der Heilige Geist in die Kunst fährt. Ein Gespräch

Bischof Friedhelm Hofmann und Ulrich Khuon

Erstaunliches geschieht: Es gibt eine neue Nähe von Kirche und Theater – behaupten zumindest Kirche und Theater. Was ist wirklich dran? Ein Gespräch mit Bischof Friedhelm Hofmann und dem Intendanten Ulrich Khuon

Bischof Hofmann, Sie waren dabei, als Kirchen- und Theaterleute in Weingarten die Frage erörterten, was Theater und Kirche gemeinsam haben. Erzbischof Zollitsch, der Vorsitzende der Bischofskonferenz, hat dort von einer neuen Nähe gesprochen.

Friedhelm Hofmann: Das Wichtigste war, voneinander Kenntnis zu nehmen. Wir haben Theaterluft geschnuppert und durch kleine Einblicke in die Probenarbeit die Ernsthaftigkeit der Auseinandersetzung im Theater kennengelernt. Umgekehrt haben die Theaterleute erfahren, dass im Gottesdienst Elemente des Theaters eine Rolle spielen. Wie die Liturgie mit Wort, Gesang, symbolischem Handeln, eingebettet in die Erfahrung des gesamten Raums, auf einmal ein Ganzheitserlebnis schenkt – ich glaube, das hat alle beeindruckt.

War die Nähe von Religion und Theater so verschüttet, dass Sie sie neu entdecken mussten?

Hofmann: Na ja, es gab eine jahrhundertelange Distanz. Theater, das war in der frühen Kirche verpönt oder später allenfalls als „heiliges Theater“ geduldet. Inzwischen haben wir gelernt, uns für das Theater als Theater zu interessieren – weil wir uns

sagen: Das Theater gibt uns Fragen der Menschen auf, die uns nicht egal sein dürfen.

Ulrich Khuon: Anders als in früheren Zeiten will die Kirche die Kunst – sei es Bildende Kunst, Musik oder eben Theater – nicht mehr in Dienst nehmen und als Mittel zum Zweck einsetzen. Das Theater hat sich seit der Aufklärung besonders radikal von dieser Dienstboten-Rolle emanzipiert. Das war der Kirche natürlich suspekt, ebenso wie das Sinnenfrohe des Theaters oder auch – und das habe ich selbst erlebt – die Infragestellung der christlich-bürgerlichen Moral, die Provokation, die von der Kirche als feindselig empfunden wurde. Dass beide an denselben Verzweiflungen des Menschen arbeiten, des gekränkten, des ausgelieferten, des isolierten Menschen – das wird uns erst bewusst, wenn wir miteinander ins Gespräch kommen.

Das vergangene Jahrhundert war geprägt von einer aggressiven Konkurrenz. Man hat sich gegenseitig die Existenzberechtigung abgesprochen.

Hofmann: Das sehe ich nicht so. Denken Sie nur an die „christlichen Theatergemeinschaften“, die nach dem Zweiten Weltkrieg die Katholiken ins Theater geholt haben. Ich will aber nicht bestreiten, dass es Spannungen gab oder dass viele Intendanten, Regisseure und Schauspieler mit der Kirche wahrlich nichts am Hut hatten.

Khuon: Das hat sich bis heute im Wesentlichen nicht geändert.

Hofmann: Trotzdem ist mir aufgegangen, dass wir ähnliche Fragen stellen und dass im Theater Dimensionen des Menschseins gezeigt werden, die sonst nicht so zum Tragen kämen. Von kirchlicher Seite kommt es jetzt darauf an, die Autonomie der Kunst anzuerkennen. Und statt uns ständig angegriffen zu fühlen, sollten wir zuerst fragen, was wir vom Theater lernen können.

Khuon: Die Nähe liegt nicht in einer geistigen Umarmung. Was Bischof Hofmann und ich hier an wechselseitigem Interesse beschreiben, ist etwas vorsichtig Tastendes. Wobei ich schon sagen würde: In den Grundsätzen sind Christentum und Theater nicht so weit auseinander, wie es den Anschein hat. Jesus hätte die Unmenschlichkeit einer versteinerten bürgerlichen Moral sicher ebenso kritisiert wie Lessing in seiner „Emilia Galotti“. Die falsche Enge einer verbürgerlichten Religion – das ist doch eines der großen Themen für die Dramatiker des 19. Jahrhunderts.

Stehen die zwei Sinnstiftungs-Instanzen wirklich in diesem netten, partnerschaftlichen Verhältnis? Müssten Sie, Herr Bischof, nicht sagen: „Ihr Theaterleute mögt gleiche Fragen stellen – aber ohne Gott fehlt euch die entscheidende Antwort“?

Hofmann: Meine These dazu lautet: Wenn Kunst wirklich Kunst ist, dann ist immer Gott im Spiel. Der Künstler übersteigt in seiner Kunst sich selbst. Ich füge hinzu: Er übersteigt sich auf Gott hin, und zwar auch dann, wenn der Künstler selbst das gar nicht so sieht. Die Leute, die nicht in die Kirche, aber dafür ins Museum oder ins Theater gehen, suchen dort doch auch nach dem Sinn des Lebens.

Das heißt, Sie taufen auch den atheistischen Maler, Regisseur oder Schauspieler und gemeinden ihn umstandslos ein.

Hofmann: Nein, wieso? Der Künstler als Persönlichkeit bleibt doch von meiner Theorie ganz unberührt. Ich behaupte nur, dass ich als religiöser Mensch auch durch das Schaffen eines atheistischen Künstlers eine Erfahrung der Transzendenz machen kann.

Khuon: Auf „Transzendenz“ können wir uns gut verständigen, auch wenn wir damit nicht das Gleiche meinen. „Gutsein ohne

Gott“, sagen wir Theaterleute, weil wir im Transzendenz-Begriff den Inhalt „Gott“ eben nicht ohne Weiteres mit eingebaut haben. Transzendenz heißt doch zunächst nichts anderes, als dass der Mensch sich selbst überschreitet. Die elementare Erfahrung des Menschen ist Schwäche, ist die totale Bedürftigkeit und Abhängigkeit des Kindes. Dann entwickelt er seine Beziehungs- und Dialogfähigkeit und erlebt sich darin als geborgen, aufgehoben – oder eben auch nicht.

Was bedeutet das für das Theater?

Khuon: Das hat sehr viel zu tun mit der Dramatik des Lebens im wörtlichen Sinn: Wer das Jenseits vor Augen hat, kann die Härten des Diesseits viel entspannter aushalten. Gegen diese Vertröstung begehrt das Theater auf. Dieser Kampf gehört zum Wesen des Theaters. Und daran entscheidet sich das Gutsein in dieser Welt. Für die Kirche übrigens ebenso wie für das Theater. Denn darin sind wir uns seltsam ähnlich: Kirche und Theater haben eine Riesenklappe, wenn’s um Moral geht – dabei ist die eigene Moralität doch oft sehr labil. Moralpredigt als Kampf gegen die eigene Anfälligkeit – das ist eine Beobachtung, die ich in beiden Institutionen immer wieder gemacht habe.

Seltsam, seltsam! Die auffallende Suche nach Schnittmengen, das Bedürfnis, einander als Bündnispartner wahrzunehmen. Woher kommt das gerade jetzt?

Khuon: Weil das Projekt der Moderne so krachend gescheitert ist. Wissenschaftsgläubigkeit, Machbarkeitsfantasien, Gesundheitswahn, das Ende der Geschichte – all diese säkularen Heilerwartungen haben in die Irre geführt.

Hofmann: Ja, und es gibt verbreitet dieses Gefühl, dass materieller Wohlstand nicht die tiefsten inneren Bedürfnisse des Menschen befriedigen kann. Das hat die Kirche immer gesagt. Aber viele Menschen halten sie nicht mehr für glaubwürdig und

wenden sich an die Kunst. Ob Kirche, Museum oder Theater – an jedem dieser Orte geht es um gelingendes Menschsein. So höre ich das heute auch von Ihnen, Herr Khuon: das Theater nicht als moralische Anstalt, aber als eine Werkstatt des Humanen.

Khuon: Ich würde noch etwas anderes hervorheben, und zwar die City-Kirchen-Arbeit, also die Selbstbeschreibung der Kirchen in den Städten. Wenn sie deren Theorien lesen, und das Segment Gottes ausklammern, könnte man das eins zu eins für die Theater übernehmen. Wo sonst gäbe es nicht interesselinkte oder gewinnlinkte Gemeinschaften in den Städten? In den Medien, in den Künsten und in den Kirchen. Die „Inszenierung der Hoffnung“ ist kein Theaterbegriff, sondern kommt aus der City-Kirchen-Arbeit. Die Nähe hat mich verblüfft, auch wenn sie nur einen kleinen Ausschnitt unserer jeweiligen Bereiche umfasst. Es ist ja nicht die gesamte Bischofskonferenz vor Theaterbegeisterung entbrannt.

Wenn der Vorsitzende der Bischofskonferenz von Annäherung spricht, dann ist das mehr als nichts.

Hofmann: In der Bischofskonferenz ist Interesse erwacht. Aber man kann wirklich nicht von einer großen Bewegung sprechen.

Khuon: Von der anderen Seite aus sieht es ähnlich aus. Ich bin jetzt bald 60 Jahre Katholik. 50 Jahre lang war das völlig egal. Ich habe das innerhalb des Theaters nicht besonders thematisiert. Seit fünf bis zehn Jahren werde ich ab und an von kirchlicher Seite gefragt, wie ich dieses oder jenes als Theatermann sehe. Religion wird in der Öffentlichkeit und im Theater anders wahrgenommen.

Hofmann: Es gibt eine Welle von Stücken, die sich um Religion drehen.

Khuon: Ja, „Der Bus“ am Thalia Theater, „Die zehn Gebote“ in den Kammerspielen, die Dostojewskis bei Castorf. Gerade diejenigen, die den Glauben kritisch sehen, haben sich dieses Thema vorgenommen.

Wie hätten Sie vor 20 Jahren reagiert, wenn Sie als Katholik angesprochen worden wären?

Khuon: Für mich hat beides biografisch extrem miteinander zu tun. Mit 17 wollte ich Priester werden. Dann gingen die Wege auseinander. Es ist gut, dass ich kein Priester geworden bin, weil ich viele offene Fragen an die Kirche habe, etwa die Arbeit der Frauen, der Laien ...

Hofmann: Ich stand vor dem Abitur vor der Entscheidung, Priester oder Künstler zu werden.

Warum haben Sie sich für den Priesterberuf entschieden?

Hofmann: Es ist schwer, das hier zu sagen. Aber das große Interesse, für andere Menschen da zu sein, sah ich im Priesterberuf verwirklicht. Es wurde mir klar, selbst wenn ich als Künstler tatsächlich den Durchbruch schaffen würde, würde ich trotzdem nicht glücklich.

Umgekehrt haben Sie das nicht gedacht?

Hofmann: Doch. Dann aber habe ich gesagt, ich gehe diesen Weg konsequent und lasse alles andere hinter mir. Ich wusste ja nicht, dass ich noch mal die Chance bekommen würde, an der Universität Kunstgeschichte zu studieren.

Und warum sind Sie kein Priester geworden, Herr Khuon?

Khuon: Ich bin geprägt durch das zweite Vatikanum und wäre zu kompliziert oder zu schwierig für die Kirche.

Das haben Sie mit 17 gedacht?

Khuon: Nein, damals habe ich gedacht, ich kann nicht ohne Frau und Familie leben. Das war entscheidend. Dann kam ein langer Weg zum Theater, angefangen mit einem Jura- und Theologiestudium. Im Grunde erlebt man die Bildungsromane ja selbst. Jetzt bin ich ein dramaturgischer Intendant, der Widersprüche zusammenbringt oder aushält. Das kann man nirgends lernen. Übrigens bewundere ich Sie, Bischof Hofmann, dass Sie das in der Bischofskonferenz aushalten.

Der Eindruck, den Sie vermitteln, ist sehr harmonisch. Bevor unsere Leser glauben, dass Kirche und Theater kurz davor sind, zu konvergieren: Was ist denn das Trennende – jenseits des Glaubens an Gott?

Hofmann: Ich kann nur subjektiv, nicht ex cathedra antworten. Ich denke, dass das Theater manchmal die Spitzen menschlichen Daseins ins Bild setzt, aber nicht unbedingt um etwas Falsches zu brandmarken, sondern um sich daran zu ergötzen, um Störungen zu erzeugen, um Menschen gegeneinander aufzubringen. Dieses manchmal erschreckend Schrille, Zerstörerische, das ist das, was mich zurückschrecken lässt. Papst Johannes Paul II. hat bei seiner Deutschlandreise 1980 in München gesagt, das Böse hat seinen genuinen Platz in der Kirche. Es darf aber nicht vergötzt oder verherrlicht werden.

Khuon: So weit ich es überblicke, gibt es ganz wenige Künstler, die Provokation als bloße Strategie nutzen, um Aufmerksamkeit für sich zu erzeugen. Aber es gibt eine große Wut in manchem und da muss manchmal der Holzhammer ausgepackt werden, wenn man auf etwas aufmerksam machen will. Das kann nerven, man findet es unterkomplex, aber es ist ein kräftiger Ton, den wir brauchen.

Aber Sie glauben auch, dass es das gibt, Provokation um der Provokation willen?

Khuon: Das Theater will alles Menschliche beschreiben. Die Frage ist, wie man Menschen freiwillig dazu bekommt, in der Kunst, im Theater, auch im Gottesdienst, sich selbst kritisch zu sehen. Provokation um ihrer selbst willen finde ich selten produktiv. Aufgeweckt durch Schocks sind wir alle, die einfache Provokation leistet die Welt täglich selbst. Ich bevorzuge komplexe Formen der Kommunikation und Verstörung. Und da, glaube ich, leisten wir relativ viel.

Christoph Schlingensief ist eine zentrale Figur gewesen, was die Nähe von Glaube und Theater anbelangt. Er hat die Berührung beider Bereiche am intensivsten gelebt. Das hat merkwürdige Effekte. Bei „Kirche der Angst“ in Duisburg, nach Schlingensiefs Krebsdiagnose, wurde diese Aufführung mit extremer Inbrunst seitens des Publikums verfolgt. Da war eine Hingabe, eine Andacht im Theater, wie man sie in der Kirche kaum findet.

Hofmann: Das war aber keine Messe, oder?

Nein, es war Theater.

Hofmann: Da habe ich meine Schwierigkeiten. Wenn Pseudo-religiosität gefühlsmäßig erzeugt wird, ist das problematisch. Für mich muss dabei das, was ich als Gott bezeichne, als Gegenüber da sein.

Khuon: Schlingensief hat sich extrem ausgesetzt und das noch genial kommuniziert. Deswegen überträgt sich das derart. Man nimmt plötzlich Anteil an dieser Existenz. Wobei man bei einem guten Teil der Theaterbesucher davon ausgehen muss, dass sie das Erlebnis der Kirche gar nicht kennen. Bei dem Trauergottesdienst nach Schlingensiefs Tod haben viele weder das

Vaterunser noch den Friedensgruß noch irgendetwas anderes mitgemacht. Für die war dieser Gottesdienst eine Inszenierung.

Die Predigt bei diesem Gottesdienst war sehr beeindruckend und irritierend. Sie gipfelte in der Behauptung, der christliche Glaube sei eine Feier des Diesseits, wie Schlingensiefs Buchtitel „So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein!“ es sagt.

Hofmann: Dem würde ich keinesfalls zustimmen. Vielleicht ist der Glaube die größtmögliche Intensivierung der Existenz. Vielleicht ermöglicht er, dass man auf Erden das Gute und Schöne rausholt. Aber im Vergleich zu dem, was ich im Jenseits erwarte, ist das doch nun wirklich nur ein Vorgeschmack. Es toppt nicht den Himmel.

Khuon: Ich würde eher umgekehrt sagen: Das Diesseits ist eine Form des Kampfes um Nähe, des Kampfes, sich auszuhalten, des Kampfes, glaubhaft zu sein. Ich finde es schön hier, ich lebe gerne, aber ich finde nicht, dass es ein permanentes Fest wäre. Eher eine permanente Anstrengung, sich gegenseitig zu verstehen und zu finden. Das ist doch die Erfahrung der meisten. Man steht nicht morgens auf und sagt: „Das Fest geht wieder los.“

Noch einmal zurück zur Kunst: Für Sie, Bischof Hofmann, ist es die Wirklichkeit Gottes, die sich da offenbart?

Hofmann: Ich würde sogar theologisch noch konkreter sagen, für mich gerinnt in der Kunst der Heilige Geist. Wenn ich ein Bild sehe, das Schönheit ausstrahlt, spüre ich, dass da mehr ist als der Künstler selbst hineinlegen konnte. Das habe ich mit Künstlern wie Günther Uecker oder Gerhard Richter diskutiert. Es geht um etwas Immaterielles.

Khuon: Das würde ich nicht als Heiligen Geist bezeichnen, sondern das ist die Selbstüberschreitung jedes Einzelnen. Man hat Reserven und Kräfte in sich, die mehr sind als die Summe

der Fertigkeiten. Die Energien, die da am Werk sind, übersteigen ja wirklich das, was konkret geschieht.

Aber Sie würden Gott und Heiligen Geist als Deutungsmöglichkeit gelten lassen?

Khuon: Ich habe damit keine Probleme, obwohl ich auch Zweifel habe. Ich finde das Rätsel Gott produktiv für mich. Aber ich will andere im Theater damit nicht behelligen.

Im Grunde sind wir an einem Punkt, wo wir eigentlich vom Gleichen reden, sei es Gott, sei es der Reichtum des Einzelnen.

Khuon: Nein, das ist schon etwas kategorial anderes. Ich habe vor der Beschreibung durch Gott oder den Heiligen Geist Respekt, ich halte das für eine mögliche Deutung. Aber Theater ist schon eine innerweltliche Energie. Es ist wie ein Gespräch, das in mir etwas produziert, das über das hinausgeht, was ich vorher wusste oder war.

Hofmann: Der Künstler entdeckt in seinem Werk etwas, worüber er selbst staunt. Was ist dieses Mehr?

Khuon: Ich kenne einen Schauspieler, ich sitze mit ihm in der Kantine. Dann sehe ich ihn auf der Bühne, sehe viel von ihm selbst, aber auch viele Dinge, die mir neu scheinen und etwas anderes in mir anregen. Es gibt innerhalb der Welt dauernd diese Erfahrungen, die einem Zusätzliches geben. Deswegen bin ich auch so ein Gemeinschaftsfanatiker.

Interview: Joachim Frank und Peter Michalzik

Das Gespräch erschien zuerst in: Frankfurter Rundschau vom 23. Oktober 2010. Abdruck mit freundlicher Genehmigung der Druck- und Verlagshaus Frankfurt am Main GmbH.

Brüche im Blendwerk Ende der wechselseitigen Unterstellungen zwi- schen Kirche und Theater?

Stefan Orth

Das wieder erstarkte Interesse des Theaters am Thema Religion hat auch den Austausch mit Kirchenvertretern beflügelt – bei einem Werkstattgespräch diskutierten Theatermacher und Bischöfe, Schauspieler, Theologen und andere Experten über Gemeinsamkeiten, aber auch Trennendes.

Auch in der katholischen Kirche gibt es sie in durchaus beachtlicher Zahl: kunstsinnige Bischöfe und ästhetisch interessierte Theologen. Aber nicht zuletzt die einschlägigen Fragebögen, in denen Vorlieben für das gegenwärtige Kulturschaffen angegeben werden sollen, belegen, dass kaum eine Sparte so wenig Beachtung findet wie das Theater.

Dramatiker und Regisseure mögen sich immer schon auf ihre Weise mit religiösen Fragen auseinandergesetzt haben, die Verflechtungen der jeweiligen Traditionen sind vielschichtig. Offenkundig jedoch wirken die schon früh artikulierten Vorbehalte immer noch nach, entspringt doch das Theater dem kultischen Geschehen der Antike. Schon seit Tertullian wurden Schauspieler aufgrund ihres unehrenhaften Berufs ausgegrenzt. Nicht nur dem Teufel sei bei der Taufe abzuschwören, sondern auch all seinem Prunk („pompa diaboli“): also dem Schauspiel. Dass Christen in den ersten Jahrhunderten ihrer Geschichte nicht auf den Rängen saßen, sondern hier und da zur Belustigung des Volkes in der Arena drangsaliert wurden, konnte deren Begeisterung für das Theater ebenfalls nicht steigern.

Auch wenn es seit dem Mittelalter eine beachtliche Tradition kirchlich domestizierter Schauspielkunst zur Akzentuierung des Kirchenjahres gibt, blieb die Welt der Bühne aufs Ganze gesehen eher suspekt. Die Lust des Theaters an der kritischen Auseinandersetzung mit der Institution Kirche seit der Aufklärung, die Anfang der sechziger Jahre des vergangenen Jahrhunderts in Rolf Hochhuths Stück „Der Stellvertreter“ gipfelte, tat ein Übriges für die insgesamt ambivalente Haltung der Kirche.

In das Nicht-Verhältnis ist Bewegung gekommen

In den vergangenen Jahren ist Bewegung in das Nicht-Verhältnis gekommen, zu dem das zwischenzeitlich schroffe Gegenüber zuletzt geworden war. Auf den Bühnen geht man wieder unbefangener mit religiösen Stoffen um, auch Werke dezidiert christlicher Autoren wie etwa Paul Claudel oder Georges Bernanos gelangen zur Aufführung. Zudem setzt sich das Theater auch auf einer theoretischen Ebene wieder mehr mit dem Thema Religion auseinander (vgl. etwa HK Spezial, Renaissance der Religion. Mode oder Megathema?, Oktober 2006, S. 60 ff.; Theater im Marienbad [Hrsg.], Ekstase und Trost. Glaube und Ritual im zeitgenössischen Theater, Freiburg 2009). Im Raum der evangelischen Kirche ist das Interesse am Theater traditionell größer (vgl. Evangelische Kirche von Kurhessen-Waldeck [Hrsg.], Inspiration. Theater im Gottesdienst, Kassel 2010; aber auch den Arbeitskreis Kirche und Theater in der EKD, www.theaterundkirche.de).

Dieses wieder erstarkte Interesse des Theaters am Thema Religion hat jetzt aber auch den Austausch mit katholischen Kirchenvertretern beflügelt, wie jüngst bei einer Tagung im ober-schwäbischen Weingarten deutlich zu spüren war, als vom 8. bis zum 10. September Theatermacher und Bischöfe, Schauspieler und Theologen in der Katholischen Akademie der Diö-

zese Rottenburg-Stuttgart über Gemeinsamkeiten und Trennendes diskutierten.

Die Veranstaltung mit dem Titel „Inszenieren – Inspirieren – Konfrontieren“ gehört in die Reihe der von der Deutschen Bischofskonferenz und dem Zentralkomitee der deutschen Katholiken (ZdK) veranstalteten Werkstattgespräche mit Künstlern, nachdem in den neunziger Jahren bereits in Berlin bei einem Zusammentreffen auf das Missverhältnis der Kirche zu den Künsten insgesamt aufmerksam gemacht wurde (vgl. HK, März 1995, S. 121 ff.; Lehmann, Karl und Maier, Hans [Hrsg.], *Autonomie und Verantwortung. Religion und Künste am Ende des 20. Jahrhunderts*, Regensburg 1995).

In der Folge gab es bereits eine Reihe Begegnungen von Bischöfen, Theologen und anderen Wissenschaftlern mit Kunstschaffenden: So traf man sich 1997 mit bildenden Künstlerinnen und Künstlern in Kopenhagen, 1998 mit Literaturschaffenden in Telgte. 1999 folgte ein Kolloquium mit Kunstgeschichtlern in Bad Honnef (vgl. HK, Mai 1999, S. 226 ff.; Eckhard Nordhofen [Hrsg.], *Bilderverbot. Die Sichtbarkeit des Unsichtbaren*, Paderborn u. a. 2001). Das vorerst letzte Treffen der Reihe fand 2002 auf Schloss Hirschberg im Altmühltal mit Komponisten Neuer Musik statt (vgl. HK, Juni 2002, S. 312 ff.).

Der Vorsitzende der Bischofskonferenz, der Freiburger Erzbischof Robert Zollitsch, bekräftigte zu Beginn der Veranstaltung, dass von den „früheren wechselseitigen Unterstellungen zwischen Theater und Kirche“ im 21. Jahrhundert so gut wie nichts mehr zu spüren sei. Auf der einen Seite brauche man nur auf die Spielpläne der Schauspielhäuser zu schauen, die gespielt seien mit „religiös aufgeladenen Neuinszenierungen und sakralen Umdeutungen bekannter Repertoire-Stücke, Revitalisierungen vergessener Klassiker religiösen Theaters sowie Uraufführungen neuer Stücke, die christliche Sujets aufgreifen“. Auf der

anderen Seite erlebe das Genre des Geistlichen Spiels in Gottehäusern eine Renaissance.

Von Anfang an wurde aber auch auf die vielen Zwischentöne in den Disharmonien zwischen beiden Gesprächspartnern in den vergangenen zwei Jahrtausenden aufmerksam gemacht. Faktisch habe die kirchliche Tradition der mittelalterlichen Krippen-, Passions- und Osterspiele dem Theater eine noch längere Durststrecke zwischen der Antike und der Neuzeit erspart, so Thomas Sternberg, Direktor des Franz Hitze Hauses in Münster und kulturpolitischer Sprecher des ZdK. Danach seien im Verhältnis von Kirche und Theater während der Reformation durch das Jesuitentheater der Gegenreformation und dann in der Aufklärung mehrfach gegenläufige Akzente gesetzt worden.

Am Ende des 19. Jahrhunderts wiederum habe es gerade innerhalb des Katholizismus eine bedeutende Theaterbewegung gegeben, sei das Laienspiel in vielen der Bildungsbewegung verpflichteten katholischen Vereinen und Verbänden gepflegt worden. Und nicht zuletzt nach dem Zweiten Weltkrieg habe man sich in den fünfziger Jahren in katholischen Theatergemeinden engagiert, weil man sich vom Theater nach der Zeit des Nationalsozialismus eine entscheidende geistige Orientierung erhoffte. Zu den Gründern einer solchen Vereinigung in Münster habe etwa der damalige Theologieprofessor und spätere Bischof von Mainz, Kardinal Hermann Volk gehört.

Zentral für die Werkstattgespräche ist jeweils die konkrete Auseinandersetzung mit Kunst. So nahm dieses Mal etwa das Autorenpaar Tankred Dorst und Ursula Ehler-Dorst, die beide 2008 den Kunst- und Kulturpreis der Katholiken verliehen bekommen hatten (vgl. HK, Dezember 2008, S. 599 f.), an dem Treffen teil. Tagungs-dramaturgisch geschickt wurde am Ende die Inszenierung des Bayerischen Staatsschauspiels von Dorsts Stück „Ich, Feuerbach“ (1986; Regie: Veit Güssow) aufgeführt,

nachdem die Vorträge und Diskussionen bereits mehrfach durch Proben im Tagungsraum unterbrochen wurden. In dem Stück mit religiösen Tiefenschichten geht es um einen Theaterschauspieler, der sich nach einer jahrelangen Pause wieder um ein Engagement bemüht. Der Intendant lässt ihn jedoch beim verabredeten Termin bis zuletzt warten, so dass jener dem Regieassistenten, unterbrochen von nervenden Bühnenarbeitern, seine Lebens- und schließlich auch seine Leidensgeschichte auf und hinter der Bühne erzählt. Fast wie ein Gott sei der Intendant, heißt es in Verstärkung der Anspielungen auf „Warten auf Godot“ von Samuel Beckett.

An einem Abend trug die Film- und Theaterschauspielerin Hanna Schygulla im Kreuzgang der Abtei weite Teile von „Marieluse“ vor, einem autobiographischen Monolog der Bertolt-Brecht-Schülerin Marieluse Fleißer, der von Kerstin Specht für die Bühne geschrieben wurde.

Umgekehrt profitierten nicht nur die Theaterleute vom *genius loci*. So konnte man während der Tagung den aus dem Jahr 2004 stammenden Kinofilm von Douglas Wolfsperger über die Weingartener Tradition des Blutritts, an dem jeweils rund 3000 Reiter teilnehmen, sehen. Vor allem aber wurden die Teilnehmer in der barocken Basilika mit dem dramatischen Potential der katholischen Liturgie vertraut gemacht. Jeweils gegen Abend wurden eine Vigil, eine Vesper und ein Pontifikalamt gefeiert, in der neben der kirchenmusikalischen Gestaltung eine Reihe weiterer künstlerischer Akzente gesetzt wurden. So gab es Rezitationen und liturgischen Tanz, aber auch die Aufführung des „Weingartner Osterspiels“ aus dem Jahre 1200, das den Besuch der drei Frauen am Grabe historisch korrekt mit männlichen Chorsängern in stilisierten weiblichen Gewändern in Szene setzt – begleitet von den Gesängen des „Weingartner Heilig-Blut-Officiums“, die die Choralschola des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Tübingen vorgetragen hat.

Und im Gottesdienst am Kirchweihtag mit dem Rottenburger Bischof Gebhard Fürst flutete die Abendsonne, wie vom Architekten geplant, den Chorraum.

Nicht zuletzt waren in der großen Kirche auch Platz für Ortswechsel und Prozessionen. Gerade diese dramatischen Elemente der Liturgie kämen trotz gegenläufiger Tendenzen heute in den Gottesdiensten immer noch zu kurz, kritisierte der Bonner Liturgiewissenschaftler Albert Gerhards, der für diesen Teil der Tagung verantwortlich zeichnete.

Schwieriger war gelegentlich das direkte Gespräch

Beide Seiten konnten auf diese Weise auf dem eigenen Feld brillieren. Etwas schwieriger war gelegentlich das direkte Gespräch. Wie bei anderen Dialogunternehmen auch musste es erst einmal darum gehen, eine gemeinsame Grundlage für die Diskussion herzustellen – was durchaus den Reiz einer solchen Veranstaltung ausmacht. Sowohl Manfred Beilharz, Intendant des Hessischen Staatstheaters Wiesbaden, als auch Thomas Bockelmann, Intendant des Staatstheaters Kassel, bekannten jeweils in den ersten Sätzen ihrer Statements ihre Kirchenferne. Beilharz etwa bezeichnete sich als „hartgesottener Ungläubiger“, der immerhin prinzipiell bekehrt werden könne. Die diesjährigen Passionsspiele in Oberammergau, auf die in Weingarten mehrfach mit viel Zustimmung Bezug genommen wurde, seien in jedem Fall eine ästhetisch überzeugende und mitreißende Inszenierung gewesen (vgl. HK, Juli 2010, S. 357 ff.).

So wie die anwesenden Theologen, Bischöfe und anderen Kirchenvertreter das Theater zuallermeist nur aus der Zuschauerrolle kennen, brauchten grobschlächtige Äußerungen über den christlichen Glauben auf der anderen Seite deshalb nicht zu verwundern. Dass die katholische Kirche etwa unter einem „Besetzungsproblem“ zu leiden habe, weil sie für alle wichtigen

Rollen Männer vorsehe, hatten auch die Bischöfe in anderer Diktion schon einmal gehört.

Die beiden Intendanten sahen aber auch durchaus weitreichende Gemeinsamkeiten in der Zielsetzung beider Institutionen. Die Kirche wie das Theater arbeiteten an der Verbesserung der Gesellschaft, in der das Lebensglück nicht vom Geld abhängen dürfe (Beilharz). Es gehe jeweils um die Frage nach dem guten Leben jenseits des Utilitarismus (Bockelmann). Ähnlich hat ZdK-Präsident Alois Glück in seiner Begrüßungsansprache den gemeinsamen Nenner im kritischen Bezug zur Gesellschaft hervorgehoben, der beim Theater im Vergleich mit anderen Künsten besonders stark sei.

Die Unterschiede, so Beilharz, lägen vor allem im unterschiedlichen Verhältnis, das beide Institutionen zu Autorität und Macht haben. Es gehöre zum Sendungsbewusstsein des Theaters, Herrschaftskritik zu üben und spielerisch Lebensmodelle auf der Bühne auszuprobieren, bis diese selbst zum Mainstream gehören und der kritischen Relecture unterzogen werden. Bockelmann hob hervor, dass die religiöse Unruhe des Theaters von der Frage herrühre, woran man denn glauben könne, wenn man nicht mehr glaube.

Die Bedeutung des Schmerzes

Viele dieser und anderer Thesen der verschiedenen Diskussionsrunden wurden im Schlussvortrag von Erich Garhammer aufgegriffen, als der Würzburger Pastoraltheologe die Konsequenzen für eine ästhetische Theologie aus christlicher Perspektive formulierte, die sich wie das Theater als ein „Nicht-Wissen auf hohem Niveau“ verstehe – Bockelmann hatte dies als den entscheidenden Unterschied des Theaters verstanden wissen wollen.

Die Gemeinsamkeiten zwischen dem Theatermann und dem Prediger bestünden gerade darin, dass es beiden um die Wirkungsgeschichte ihrer Texte gehe. Die Wirkungsgeschichte breche ab, wenn jene nicht mehr zu Herzen gingen. Diese Spannung zwischen Traditionsverbundenheit und einer Verpflichtung zur Zeitgenossenschaft sprach auch die Theaterwissenschaftlerin Ingrid Hentschel in ihrem Beitrag an (vgl. die von ihr herausgegebene Reihe „Scena – Theater und Religion“, Münster 2004 ff.).

Ein solcher Anspruch bleibt jedoch nicht ohne Konsequenzen für das Selbstbild der jeweils Engagierten, wie Garhammer aufzeigte. In Dorsts Stück „Ich, Feuerbach“ gebe es etwa eine geradezu martyrologische Interpretation der Schauspielkunst. Nachdem der Held sich an seine ersten Theaterbesuche als Kind erinnert, als er ob seiner Begeisterung für das Theaterspielen überrascht war, dass Schauspieler für ihr Tun gar finanziell entlohnt werden, stellt er fest: „Ja. Ich bin dann Schauspieler geworden, und ich habe mit meinem ganzen Leben dafür bezahlt.“ Dorst gehe es in diesem Sinne „um die Möglichkeit der Darstellung des Wunders auf dem Theater, um die Darstellung der Verwandlung, aber auch um Rolle und Sendung des Schauspielers“.

Wunderglaube und die Faszination des Fiktiven gebe es sowohl in der Religion wie auch im Theater. Aber so wie Jesus seine Jünger vom Berg Tabor herunterführe, habe das Theater die Aufgabe, alle behaglichen Selbstimmunisierungen – „mit Dauerabonnement“ – zu stören. Noch am Vorabend hatte Hanna Schygulla im Anschluss an ihre Lesung auf die Bedeutung des Schmerzes für das künstlerische Empfinden und Arbeiten aufmerksam gemacht. Kunst beginne oft genug dort, „wo es weh tue“, sie dürfe sich deshalb nicht allein auf das Schöne beschränken.

Gegen die Versuchungen zur Verhübschung der Lebenswelt müsse es, so Garhammer schließlich, Theater wie Kirche um eine „schmerzende Ästhetik“ gehen, die die Übertünchung der Widersprüche und Brüche durch Blendwerk aufdecke. Nicht umsonst erinnere das Theater in seiner Expressivität oft genug an die Sprache der Psalmen oder das Buch Hiob. Dieser ethische Impuls sei der Kern einer christlichen Ästhetik, mit der das Christentum schon gegen den spätantiken Kulturkanon verstoßen habe und angeeckt sei. Garhammer erinnerte in diesem Zusammenhang auch an den vor kurzem verstorbenen, ebenfalls für die Tagung angefragten Theatermacher Christoph Schlingensiefel und sein letztes Buch „So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein!“, in dem dieser seine Krebskrankheit reflektierte (Köln 2008).

„In die Kirche ging ich morgens, um Komödien zu schauen; abends ins Theater, um mich an der Predigt zu erbauen.“ Dieses Zitat von Heinrich Heine hatte die Evangelische Akademie Tutzing einer Tagung zum Thema „Theater und Glaube“ Ende Oktober in Berlin vorangestellt. Alle Gesprächsteilnehmer haben in Weingarten davor gewarnt, bei der Suche nach Gemeinsamkeiten über das Ziel hinauszuschießen, sich der jeweils anderen Welt anzubiedern, dabei aber den eigenen Auftrag zu verraten. Der Lobpreis Gottes in der Liturgie ist im Kern selbstredend etwas anderes als eine Theateraufführung. Allerdings war man sich mit Blick auf die Praxis durchaus einig, dass auch der Liturgen vom Schauspieler lernen kann, wenn es darum geht, im Gottesdienst als Akteur präsent zu sein, mit Körpergefühl und Ausdrucksvermögen seinem Tun, seiner Stimme und damit der Botschaft mehr Überzeugungskraft zu verleihen. Ausdrücklich forderte etwa der Würzburger Bischof Friedhelm Hofmann am Rande der Tagung eine stärkere Besinnung auf die *ars celebrandi*: „Natürlich ist der Priester kein Schauspieler. Aber er muss

die Gestik beherrschen, die Mimik, die Artikulation. Und da kann man eine Menge vom Theater lernen.“

Aber auch wenn Priester und andere, die für Gottesdienste verantwortlich sind, im Zuge einer Wiederentdeckung der dramatischen Qualitäten der Liturgie in die Schule des Theaters gehen, dürften sie nicht am Ende „theatern“, fasste der Regisseur Veit Güssow seine Eindrücke zusammen. Es müsse dem Vorsteher in erster Linie darum gehen, seine Persönlichkeit einzubringen, ohne sich selbst zur Schau zu stellen. Zwar ist man heute angesichts ästhetischer Unzulänglichkeiten in der Liturgie sensibler geworden: Insbesondere rückwärtsgewandte Tendenzen einer neuen Klerikalisierung, bei der Sinn durch Form ersetzt werde, wurden in Weingarten aber mehrfach kritisch diskutiert.

Umgekehrt war Konsens, dass der Priester in weitaus stärkerem Maße als der Schauspieler mit seiner Person für sein Tun einstehen müsse und es deshalb einen höheren Anspruch auf Authentizität gebe – wobei Güssow wiederum darauf aufmerksam machte, dass das Faszinierende an herausragenden Schauspielern sei, wenn ihre Persönlichkeit durch die Rolle hindurchscheine.

Christiane Bongartz, Liturgiereferentin des Bistums Aachen, sprach in ihrem Impulsreferat im Anschluss an den Theaterregisseur Peter Brook ausführlicher darüber, wie es gelingen könne, ganz seinen Körper zu beherrschen und doch dahinter zurücktreten, um dem Gestalt zu geben, was ausgedrückt werden soll. Innere und äußere Bewegung gelte es um dieser Stimmigkeit willen in Einklang zu bringen. „Eine Liturgie und ein Theater, die Hunger stillen wollen, die mehr sein wollen als bloße Abbildung des Lebens, brauchen Personen, die lebendig sind, das heißt, die um sich selbst wissen, die Brüche im Leben kennen, die dem Leben nicht ausweichen“, so Bongartz.

Dem Theater wie der Kirche geht es jeweils darum, auf eine Wirklichkeit jenseits des Bühnengeschehens aufmerksam zu

machen. Inszenieren als wirkungsvolles Herüberbringen des anvertrauten Urtextes und ureigenen Credos, Inspirieren als aktiver Schaffensprozess für mehr Geistesgegenwart und Lebensfülle und Konfrontieren als Widerstand gegen Unmenschlichkeit und Lebensfeindlichkeit: Diese Umschreibungen des Tagungstitels wurden mit Blick auf beide Pole des Spannungsfeldes auf beeindruckende Weise eingeholt, ohne die bestehenden Unterschiede kleinzureden.

Dieser Beitrag ist erschienen in: Herder Korrespondenz, 64. Jahrgang (2010), Heft 11, S. 579–583.

KONKRETISIERUNGEN I: Tankred Dorst und Ursula Ehler-Dorst

„Das ist etwas ganz Wichtiges, dass man die
Übersicht nie gewinnt“

Eine Gesprächscollage

Tankred Dorst & Ursula Ehler-Dorst

Robert Joseph Bartl

Veit Güssow

Eine Gesprächscollage zwischen Beteiligten der Inszenierung von „Ich, Feuerbach“ am Bayerischen Staatsschauspiel/Marshall 2010: Tankred Dorst und Ursula Ehler-Dorst (Autorenschaft), Robert Joseph Bartl (Schauspieler der Rolle Feuerbach) und Texten der Rolle Feuerbach in der Strichfassung der Inszenierung, aufgezeichnet und arrangiert von Regisseur Veit Güssow.

FEUERBACH Sie verstehen mich immer noch nicht, aber ich spreche unbeirrt weiter. Was mich von den Künstlern, die ich schon genannt habe, unterscheidet – und immerhin halte ich sie doch für Künstler! –, ist: dass ich eine VISION habe und sie mit äußerster Demut empfangen. Ich unterwerfe mich.

TANKRED DORST Häufig beginnt bei uns die Arbeit an einem Stück mit einer Irritation. Ein Foto, das uns aufgefallen ist, oder ein Satz, den einer von uns aufgeschnappt hat. Wir haben einen Apothekenschrank und in jedes der vielen Fächer kommt ein Projekt. Manche Fächer füllen sich im Laufe der Jahre mit weiterem Material, andere bleiben fast leer. Daran sehe ich, welche Themen uns weiter beschäftigt haben und woraus letztlich Stücke entstanden sind.

URSULA EHLER-DORST Wenn man nicht sehr unempfindlich ist, dann sind ja die Welt und das Leben ein ununterbrochener Anreiz zur Auseinandersetzung. Egal ob politische Ereignisse oder Beobachtungen über das, was Menschen einander antun. Es gibt sicher Autoren, die seit ihrer Jugend einen Vorratsbeutel an Stoffen mit sich tragen, die sie bewältigen wollen. Aber bei unserer Arbeit sind es die vorgefundenen Ungereimtheiten, die uns keine Ruhe lassen.

Bei der Arbeit an unserem aktuellen Projekt haben wir heute nur einen einzigen Satz produziert. Man kann Ideen nicht herbeizwingen, aber man kann Ideen locken, ihnen ein Nest oder eine Falle bauen. Und man darf nicht zu schnell aufgeben.

TANKRED DORST Wenn es schwierig wird, will man eigentlich weglaufen. Man flüchtet vor der Auseinandersetzung und dann frage ich mich: Warum machst du das überhaupt? Aber wenn ich weglaufe, komme ich doch wieder an den Punkt zurück, an dem ich losgelaufen bin.

ROBERT JOSEPH BARTL Der Antrieb zum künstlerischen Schaffen ist bei mir erst mal gegeben. Den habe ich sozusagen vorgefunden und empfinde ihn als Geschenk. Gerade weil ich aus keiner kunstaffinen Familie komme, habe ich das Gefühl, dass etwas in mich hineingepflanzt wurde, dem ich mich unterworfen habe. Es hätte ja auch alternative Möglichkeiten zu dem Beruf des Schauspielers gegeben.

TANKRED DORST Zunächst habe ich eine spezielle Beziehung zu dem Stoff, dem Material, dem Thema, aus dem ein Stück entstehen soll. Das ist unabhängig davon, ob ein Stoff gerade aktuell ist oder nicht. Obwohl viele Anregungen aus Büchern, aus der Zeitung oder den Beobachtungen realer Personen stammen, kommt es letztendlich auf mein persönliches Verhältnis zu der Sache an. Die Form, „das Literarische“, ist die Gestaltungsmöglichkeit für Fragen, die dahinter stecken.

Wenn ich an einem Stück schreibe, verändern sich beim Schreiben die Figuren. Das ist mir rätselhaft. Aber es ist so.

URSULA EHLER-DORST Das ist etwas ganz Wichtiges, dass man die Übersicht nie gewinnt. Die Rätselhaftigkeit der Welt und der Vorgänge beim Schreiben, die wird immer größer, je älter man wird. Dieses Nicht-in-den-Griff-Bekommen, dieses Nicht-Verstehen von etwas, das ist jedenfalls ein starker Antrieb.

FEUERBACH Der Schauspieler will arbeiten, will zeigen, was er sich in der Nacht zurechtgelegt, in Bezug auf seine Rolle entwickelt hat, und der Regisseur lässt ihn warten. [...] So geht das eine Woche lang, bis er ganz verstört ist und seine Sicherheit verloren hat. Und dann kommt er dran, und der Regisseur sagt zu ihm nach der erfolgreichen Probe: Du warst göttlich! Genau diese Frustration von dir habe ich gebraucht für diese Szene! Wenn es zu solchen Ergebnissen führt, dann nenne ich es nicht Schikane: dann nenne ich es Genialität.

ROBERT JOSEPH BARTL Beim Proben kann man sich das, was man spielt, nicht ausdenken. Ich überlege mir eigentlich nichts. Es gibt dieses große emotionale Erinnerungsvermögen des Schauspielers. Das wird geschult durch die Beobachtungsgabe. Die Schauspielerin Eva Maria Strien hat treffend gesagt: „Wir sind eigentlich immer Voyeure bei uns selbst.“ Selbst bei schlimmen Ereignissen, beispielsweise als mein Vater gestorben ist, beobachte ich mich immer auch ein wenig selbst. Dadurch wird die Qualität der Trauer nicht geschmälert. Das passiert im selben Vorgang. Wenn ich später beispielsweise eine Szene spiele, die vom Tod des Vaters handelt – etwa die Eröffnungsszene bei Edward II. –, dann erinnere ich mich nicht konkret an mein persönliches Erleben zurück, aber die Erinnerung an die Situation ist trotzdem Teil meines emotionalen Gedäch-

nisses und wird sich – durch Text, Raum, Partner und Regisseur kanalisiert – veräußern.

Beim Proben kommt zur eigenen Lesart eines Textes noch die Auseinandersetzung mit dem Partner hinzu und der Prozess des Veräußerns vor dem Regisseur. Das schauspielerische Schöpfen entsteht aus Spontaneität, emotionaler Erinnerung und der Auseinandersetzung mit dem Text und den Partnern. Es wird geschöpft und nicht gedacht – bei mir zumindest.

TANKRED DORST Bei „Ich, Feuerbach“ ging es uns nicht darum, ein Theaterstück über das Theater zu schreiben, sondern zunächst war da das Interesse an der Situation von jemandem, der sich zur Geltung bringen will und muss. Dann gibt es den Reiz, den die Schwierigkeiten auslösen, die in einer Geschichte stecken. Ich erinnere mich an meine Anfangszeit in Bochum mit Peter Zadek. Er wollte nicht das fertige Stück, sondern Unfertiges, weil es fordernder ist.

FEUERBACH Der große Schauspieler, den ich meine, ist tot. Er hat sich alkoholisch zugrunde gerichtet. Man könnte sagen, sein Charakter war seinem Genie nicht gewachsen. Sein Genie war zu groß. Einen Schauspieler wie ihn gibt es nicht mehr. – Exhibitionisten, Exzentriker, Schauspieler, die ihre Rolle „ausstellen“, wie man heute sagt. Tatsächlich stellen sie nur ihre eigene eitle Person aus.

ROBERT JOSEPH BARTL Man kann nicht einen Beruf ausüben, der von der Veräußerung lebt und von der unmittelbaren Auseinandersetzung mit dem Publikum, ohne die eigene Person einzubringen. Der Schritt der Veräußerung kostet so viel Kraft und auch Mut, dass das ohne ein starkes Selbstbewusstsein gar nicht geht. Das heißt nicht, dass alle Schauspieler „eitle Säcke“ sind, aber sie müssen sich zumindest in der Rolle zutrauen, sich selbst auszustellen. Natürlich gibt es einen Unterschied zwischen „sich einbringen“ und „sich ausstellen“, aber die Trenn-

linie ist unscharf. An vielen großen Schauspielern scheiden sich ja genau an diesem Punkt die Geister. Vielleicht ist genau das ein Qualitätsmerkmal. Während ein Teil der Rezipienten die Empfindung hat, jener Schauspieler ist auf der Bühne eitel und selbstverliebt, weil seine Art zu spielen sehr typisch ist, mit hohem Wiedererkennungswert, finden es andere Zuschauer großartig, wie er immer „ganz aus sich“ schöpft, „ganz bei sich“ und dadurch unverwechselbar ist.

TANKRED DORST Früher habe ich gedacht, dass das, was ich schreibe, möglichst weit weg von mir sein soll. Der Autor sollte in dem Stück sozusagen nicht vorhanden sein. Ich war der Ansicht, Theater könne in gewisser Hinsicht eine objektive Kunst sein. Sich selbst mit seinen Meinungen zu stark ins Werk einbringen ist nur Eitelkeit! Dieser Meinung bin ich jetzt nicht mehr. Zwar versuche ich immer noch, meine Person nicht in den Vordergrund zu rücken, und doch ist es nicht möglich, sich selbst zu entfliehen.

Ein Stück teilt doch sehr vieles über den Autor mit, gleichgültig ob der Autor das will oder nicht, egal ob bei Parsifal oder einer Kriminalgeschichte aus Bamberg. Das Weltgefühl, das Gefühl für Personen und auch das Gefühl für Szenen und Szenenabläufe ist letztendlich doch eine Handschrift. Damit meine ich nicht unbedingt den konkreten Wortlaut, wie ihn beispielsweise Feuerbach benutzt.

Aber in diesem Text äußert der Regie-Assistent, es bräuchte keine Stücke und keine Schauspieler mehr, und es entsteht ein Kampf um Anwesenheit zwischen ihm und dem Schauspieler Feuerbach. Das hat mit mir als Schreibendem doch sehr viel zu tun.

DER ASSISTENT *Stücke interessieren mich nicht.*

FEUERBACH *Dann brauchen Sie für Ihre Kunstübungen
auch keine Schauspieler?*

DER ASSISTENT *Richtig!*
FEUERBACH *Ohne Dichter?! Ohne Schauspieler?!*
DER ASSISTENT *Es wird im heutigen Theater nicht mehr verlangt, dass einer so tut, als ob er ein anderer wäre. Darüber sind wir hinweg.*
FEUERBACH *Ein anderer?*
DER ASSISTENT *Ein König. Ein Hamlet. Ein Ichweißnichts. Er muss nur er selbst sein. Zum Beispiel: Da sitzt einer auf der Bühne und isst Nudeln.*
FEUERBACH *Und weiter nichts?*
DER ASSISTENT *Sitzt und isst Nudeln.*
FEUERBACH *Was bedeutet das dann?*
DER ASSISTENT *Nichts! Gar nichts! Bloß keine Bedeutung! Er isst einfach.*

TANKRED DORST Das Wesentliche bei „Ich, Feuerbach“ ist, dass der Schauspieler auf der Bühne Vögel herbeilockt, die ihm zuhören, dass hier ein Wunder passiert. Ein Wunder, das nicht durch einen Theatertrick entsteht. Feuerbach redet und tatsächlich kommen Vögel herbei geflogen. Er und die Zuschauer sehen sie und trotzdem wird ihre Existenz von dem Assistenten und der Frau geleugnet. Es gab Inszenierungen, die beabsichtigten, die Vögel nur in der Einbildung der Zuschauer entstehen zu lassen. Aber das wollen wir gerade nicht. Wenn sich das Wunder nur im Kopf abspielen soll, ohne äußeres Zeichen, dann ist es eigentlich keins. Die Absicht war, dass es offen bleibt, ob ein echtes Wunder geschehen ist oder ein Theatertrick. Das ist natürlich einerseits nicht möglich und andererseits kommst Du [Veit Güssow] dem bei der Inszenierung im Bayerischen Staatsschauspiel sehr nahe. Das ist ein toller Effekt. Man sieht die unzähligen Papierschnipsel, die aus Feuerbachs Hand zu flattern scheinen, aber man versteht nicht, wie es ge-

macht ist. Die Papierschnipsel werden im Kopf der Zuschauer zu Vögeln und gleichzeitig üben sie als flirrende Wolke eine eigene Faszination aus.

ROBERT JOSEPH BARTL Ich habe nach der Premiere von „Ich, Feuerbach“ einen Brief erhalten, der mich sehr bewegt hat. Ein Ehepaar schrieb mir, es hatte einen Sohn, der sehr gut Klavier gespielt und gezeichnet hat – ein Feingeist würde man wohl sagen. Mit 17 Jahren ist dieser ernsthaft psychisch erkrankt und er berichtete seinen Eltern davon, Dinge zu sehen und Stimmen zu hören, die andere Menschen nicht wahrnehmen. Nach einigen Krankheitsjahren beging er Selbstmord und begründete seinen Tod in einem Abschiedsbrief damit, dass er die Diskrepanz zwischen seiner und der allgemeinen Wahrnehmung der Welt nicht mehr aushielte. Als die Eltern jene Stelle der „Ich, Feuerbach“-Aufführung gesehen haben, an der Feuerbach einen Vogelschwarm erzeugt, den er und die Zuschauer sinnlich wahrnehmen und dessen Existenz die Figuren des Regieassistenten und der Frau später trotzdem verneinen, waren sie tief beeindruckt: Denn hier kann das Theater etwas Großartiges, indem es für einen Moment die Welt in der Wahrnehmung Feuerbachs repräsentiert. Im selben Moment, in dem der Assistent das Wunder leugnet, sieht der Zuschauer die realen Papierschnipsel auf dem Boden liegen. Die Verzweiflung Feuerbachs wird für den Zuschauer nachvollziehbar, während die verleumdende Haltung von Assistent und Frau zweifelhaft erscheint. Als eine Kritikerin schrieb, in der Aufführung drehe sich das Theater nur um sich selbst, regten sich die Eltern des Jungen, der sich umgebracht hatte, so auf, dass sie das erste Mal in ihrem Leben einen Leserbrief geschrieben haben – einen sehr langen. Dies war auch der Anlass gewesen, mir zu schreiben und mitzuteilen, dass jener geschilderte Moment für sie eine große Offenbarung darstellte, weil sie eine neue Vorstellung von der Krankheit ihres Sohnes gewonnen haben.

URSULA EHLER-DORST Gutes Theater erzeugt ja immer ein Wunder, weil: Eine Behauptung wird so stark, dass sie für einen Moment real ist. Das Erscheinen des Vogelschwarms sollte darüber hinausreichend wirklich eine starke Irritation für den Zuschauer sein.

FEUERBACH *Da – jetzt sind es zwei! Kommt, kommt! – Venite qui! Hier, meine Arme, meine Hände, setzt euch nieder, es sind Zweige! – Kommt!*

[Plötzlich ist ein Schwirren und Flattern zu hören, ein großer Vogelschwarm, Hunderte von Vögeln umschwirren Feuerbach, der selig lächelnd mit ausgebreiteten Armen steht.] [...]

FEUERBACH *Möglicherweise war das alles etwas zu spekulativ, entschuldigen Sie. Ich hätte mir die Abendzeitung kaufen sollen und mich damit in die Ecke setzen sollen, da wo ich nicht störe. Bis man mich ruft! – Den Vogelschwarm haben Sie aber doch gesehen?*

DER ASSISTENT *Nein. – [zu der Frau:] Sie, Frau Angermeier?*

DIE FRAU *[winkt ab] Ich wart ja bloß. Ich sitz bloß da und warte.*

KONKRETISIERUNGEN II: Liturgien in der Basilika Weingarten Liturgie und Theater – neue Annäherungs- versuche

Albert Gerhards

Im Prolog seines Ende 2010 erschienenen Buchs „Das Theater des Ritus. De arte liturgica“ bemerkt Hannes Benedetto Pircher: „Mit der Verwendung des Begriffs ‚Liturgie‘ exponieren sich meine Betrachtungen ganz grundsätzlich nach liturgiewissenschaftlicher Seite hin: Wie ernst nehme ich das wissenschaftstheoretische Selbstverständnis jener Liturgiewissenschaftler, welche etwa so zu fragen pflegen: Kann ‚Liturgie‘ ‚Theater‘ sein, wenn die Begriffe vom Anwendungsbereich *per definitionem* nicht unterstützt werden (wollen)? Gegen die solchen Fragestellungen inhärente Unfruchtbarkeit (vor allem hinsichtlich der Frage nach *recta ratio factibilium*) schlage ich den Liturgiewissenschaftlern vor, (a) nach dem analytischen Nutzen der jeweiligen theater- und liturgietheoretischen Konzepte zu fragen und eben (b) einen induktiven Weg – auf der Probebühne. Zwar haben einflussreiche Liturgiewissenschaftler der jüngeren Zeit sich verstärkt dazu angehalten, ‚die Vielfalt liturgischen Geschehens‘ wahrzunehmen und sich daraufhin zur Erkenntnis durchgerungen, dass Liturgiewissenschaft ‚immer auf multidisziplinäre Forschungsperspektiven sowie auf Inter- und Intradisziplinarität angewiesen‘ ist. Die Analyse liturgiewissenschaftlicher Begriffsbildung in Sachen ‚Liturgie und Theater‘ macht aber – unter anderem – deutlich, dass das vielgerühmte inter- oder transdisziplinäre Gespräch noch kaum begonnen hat. Die Probebühne als Untersuchungsansatz hat zur Folge, dass mein

Buch an die Adresse des Liturgiewissenschaftlers – nolens volens – ‚die Gretchenfrage der praktischen Theologie‘ (Henning Schröer) richtet: ‚Wie hast du’s mit der Empirie?‘“ (Hannes Benedetto Pircher, *Das Theater des Ritus. De arte liturgica*, Wien 2010, 12 f.).

Mit seinem gewaltigen Parforceritt in 17 fiktiven Gesprächen durch die liturgiewissenschaftlichen Diskussionen der vergangenen Jahrzehnte stößt Hannes Benedetto Pircher in die Wunde der Liturgiewissenschaft als praktisch-theologischer Disziplin, nämlich mit der Schwierigkeit, die Frage nach dem Verhältnis von Theorie und erlebter Liturgie methodisch exakt anzugehen. Hier ist natürlich ein spezielles Segment des breiten Spektrums der Beziehungen von Kirche beziehungsweise Theologie und Theater angesprochen. Begegnungen unterschiedlicher Art finden im Kontext der kirchlichen Akademien, diözesaner Künstlertreffen oder der theologischen Fakultäten statt. Allerdings spitzt sich die Frage in den meisten Fällen auf die Liturgie zu, da sie der Selbstvollzug der Kirche ist, der dem Theater genetisch und ästhetisch am nächsten steht. Kurt Koch hat 1995 bereits darauf hingewiesen, dass Liturgie gerade dann in Gefahr ist, zu schlechtem Theater im Sinne leerer Theatralik zu verkommen, „wenn die Theaterdimension der Liturgie selbst nicht mehr wahrgenommen wird“ (nach Pircher 444). Pircher bietet dafür erstaunliche Beispiele.

„Die Kirche braucht die Kunst.“ Dieser Satz Papst Johannes Paul II. aus der Münchener Rede an die Künstler anlässlich seines Deutschlandbesuchs im Jahr 1980 wird immer wieder zitiert. Diese Aussage mag für die sakrale Kunst im Kirchenraum sowie für die Kirchenmusik unproblematisch erscheinen. Braucht die Kirche aber auch die anderen Künste wie Literatur, Tanz und Theater? Mit dem sechsten Werkstattgespräch zwischen Kirchenvertretern und Künstlern im September 2010 in Weingarten hatten sich die Veranstalter Deutsche Bischofskon-

ferenz und Zentralkomitee der deutschen Katholiken ein ehrgeiziges Ziel gesetzt. Es sollte nicht nur über Theater geredet werden, sondern man wollte es auch erleben, und zwar nicht nur als fertiges Produkt, sondern auch in seinem Entstehungsprozess. Parallel dazu wurden drei große Liturgiefiern als Erfahrungsräume geplant und gestaltet. Dabei sollten die theologisch-kirchlichen und die künstlerisch-„weltlichen“ Kompetenzen zu einer Einheit verschmelzen. Alle drei Gottesdienste fanden in demselben Raum statt, in der riesigen barocken Kloster- und Wallfahrtskirche des ehemaligen Benediktinerklosters Weingarten. Dies hatte einerseits den Vorteil, dass der Raum mit jeder Feier vertrauter wurde, stellte andererseits aber vor die Herausforderung, das liturgische Geschehen so zu gestalten, dass jeweils eine Variation und Steigerung erfahrbar wurde. Einen Erfahrungshintergrund bildeten die Gottesdienste der bisherigen Tagungen, an denen teilweise dieselben Personen beteiligt waren. Besonders wertvoll war im Vorfeld und bei der Durchführung der Gottesdienste in Weingarten die zusätzliche theaterwissenschaftliche und praktische Kompetenz.

Als Grundformen für die drei Gottesdienste boten sich die klassischen Modelle Vigil, Vesper und Eucharistiefeier an. Dies bedeutete nicht nur eine Steigerung im Hinblick auf die Höchstform christlicher Gottesdienste, sondern auch ein unterschiedliches Herangehen an die gestalterischen Möglichkeiten. Da die Vigil von ihrer Herkunft her ein relativ offenes Gottesdienstmodell ist, eignete sie sich besonders gut für den ersten Abendgottesdienst am Mittwoch. Eine klassische Variante der Vigil besteht aus drei Einheiten, den sog. Nokturnen (Nachtwachen). Diese wurde der Feier in Weingarten zugrunde gelegt. Die drei Nokturnen hatten jeweils ihre eigenen Orte, die der Architektur der Kirche entsprachen: das Hauptschiff mit Kanzel und Emporen, die Kuppelvierung mit den Obergaden-Brüstungen sowie der Chorraum mit dem freistehenden Zelebrationsaltar, der das

Reliquiar der Heilig-Blut-Reliquie enthält. Den drei Nokturnen entsprachen jeweils aufeinander aufbauende Themen: „Contradictio“, „Coincidentia oppositorum“ und „Pater, in manus tuas commendo spiritum meum“.

Mit dieser thematischen Ausrichtung sollte das Subthema des Werkstattgesprächs, der Konflikt zwischen Kunst und Kirche, aber auch der Konflikt im Inneren eines jeden Menschen zur Sprache kommen. Entsprechend dem Grundschema der Vigil bestanden die einzelnen Teile aus (teilweise inszenierten) Lesungen, Antwortelementen und Gebet. Dazwischen fanden bewusste Ortswechsel in Form von Prozessionen statt, die von Fackelträgern angeführt wurden.

Am Beginn der ersten Nokturn stand die schauspielerische Inszenierung und Lesung von Jesaja 59: „Die Hindernisse für das kommende Heil.“ Nach Antwortgesang und Gebet zog die Prozession unter die Kuppel, zur Kreuzung der Längs- und Querachsen des Raums, wo die zweite Nokturn stattfand. Nach der Lesung eines Textes von Nikolaus Cusanus „De coincidentia oppositorum“ (über das Zusammenfallen der Gegensätze) trug eine Kantordin Psalm 22, das Sterbegebet Jesu nach Matthäus und Markus, in hebräischer Sprache vor, woran sich die Rezitation des Texts „Gebet“ aus dem „Stundenbuch“ von Rainer Maria Rilke anschloss. Die dritte Nokturn fand im Chorgestühl statt. Eröffnet wurde sie mit der Lesung der Stelle vom Tod Jesu aus der Passionsgeschichte des Lukas (Lk 23,44–29), woran sich Psalm 31, das Sterbegebet nach dem dritten Evangelium, anschloss. Nach der Homilie (Erzbischof Zollitsch) wurde das „Gebet in der währenden Stunde“ von Romano Guardini vorgetragen. Der Gottesdienst endete mit Gemeindelied, Entlassung und Orgelspiel.

Auch die Vesper am Donnerstag war durch Ortswechsel vom Eingang über die Vierung bis zum barocken Hochaltar in der

Apsis gekennzeichnet. Im Hintergrund der „Inszenierung“ stand die Osterliturgie, wie sie sich im Lauf des Mittelalters entwickelt hat, indem sich dramatisierende Elemente mit der klassischen römischen Vesper beziehungsweise der Matutin verbanden. Hier stoßen anamnetische Liturgie und mimetisches Theater aufeinander. Den Beginn machte der Attollite-Portas-Ritus, das dreimalige Klopfen an die Außentür mit dem Frage- und Antwortspiel aus Psalm 24, verbunden mit dem Hereintragen der Osterkerze nach der Trierer Eigenliturgie. Nach einer Licht-Danksagung erfolgte eine Prozession zur Vierung, wo die Osterkerze vor dem Altar aufgestellt und mit Weihrauch geehrt wurde. Während des Gesangs eines gregorianischen Responsoriums vom Karsamstag legte die Schola andere Gewänder an, und nachdem die Gemeinde im Chorgestühl Platz genommen hatte, fand vor dem Hochaltar unter Einbeziehung des barocken Gitters das Weingartner Osterspiel statt. Es handelt sich dabei um die in einer Handschrift des 13. Jahrhunderts überlieferte Fassung der *Visitatio sepulchri*, des Besuchs der Frauen am Grab, die im Wesentlichen aus einer Dramatisierung der Ostersequenz besteht. Nach der Sequenz, in die nach altem Brauch das Osterlied „Christ ist erstanden“ interpoliert wurde, legten die Sänger ihre Übergewänder wieder ab, wodurch der Wechsel zwischen den Handlungsebenen Liturgie und Theater deutlich wurde. Nach einer kurzen Homilie (Bischof Mussinghoff) folgten das Magnificat mit einer Antiphon aus dem Weingartner Offizium, Gebet und Abschluss. Am Ende sang die Schola einen Weingartner Heilig-Blut-Hymnus.

Die feierliche Vesper bildete den Auftakt zum 10. September, dem Fest der Übertragung der Heilig-Blut-Reliquie nach Weingarten. Somit stand die Thematik der Eucharistiefeyer am Freitagabend ganz im Einklang mit der liturgischen Ordnung. Diesmal waren nicht nur die Teilnehmenden am Werkstattgespräch zugegen, vielmehr war die Ortsgemeinde zum feierli-

chen Hochamt mit ihrem Bischof Gebhard Fürst eingeladen. Der Chor der Kirchengemeinde unter Leitung des Basilika-Kantors übernahm die musikalische Gestaltung, darunter auch eine Improvisation zum Kyrie. Das Element Prozession spielt bei der Eucharistiefeier seit jeher eine große Rolle, wenngleich es in der Regel kaum entfaltet wird. In Weingarten wurden die Prozessionen zu Beginn und zur Gabenbereitung durch einen Solotänzer dramatisch ausgestaltet. Der Eröffnungsteil der Messe war eine Art Kantate, bestehend aus Orgelpräliminar, dem gregorianischen Eröffnungsgesang vom Gründonnerstag, der eine Ouvertüre des ganzen Triduum sacrum darstellt, der erwähnten Kyrie-Improvisation sowie dem Gloria-Lied der Gemeinde. Der eucharistische Teil der Messe erhielt durch die tänzerische Ausgestaltung der Gabenprozession unter dem Begleitgesang des „Veni Creator“ von Arvo Pärt sein eigenes Gewicht. Ansonsten bewegte sich die Gestaltung des Gottesdienstes in dem von der liturgischen Ordnung vorgegebenen Rahmen, der von sich aus eine Reihe dramatisierender Elemente enthält: Evangeliumsprozession, Illumination und Gesten während des eucharistischen Hochgebets, Kommunionprozession und feierlicher Auszug.

Die Erfahrungen mit den Gottesdiensten in der Weingartner Basilika erwiesen sich als integrierender Bestandteil der ganzen Tagung. Es wurde beiden Seiten deutlich, dass die Schnittmenge von Liturgie und Theater erheblich ist. Gute Liturgie und gutes Theater haben auf der formalen wie auf der inhaltlichen Ebene viel Gemeinsames, wenngleich auch das Unterscheidende durchaus deutlich profiliert wurde. Eine Theaterrolle, so authentisch man sie auch im Spiel verkörpert, ist nach dem Spiel zu Ende. Zwar legt man auch das liturgische Gewand nach der Feier ab, doch verhalten sich Liturgie und Leben anders zueinander als Theaterspiel und Leben. Freilich ist die Andersartigkeit schwieriger zu bestimmen, als dies auf den ersten

Blick erscheinen mag. Im Theater und in der Liturgie wird letztlich weitgehend dasselbe verhandelt: das Drama menschlicher Existenz zwischen Geburt und Tod. Aus gläubiger Perspektive geschieht aber in der Liturgie eine Verwandlung, die durch den Alltag nicht mehr zurückgenommen werden kann. Die Liturgie der Kirche lebt von der Überzeugung ihrer Träger, dass die Hauptrolle nicht von menschlichen Darstellern verkörpert wird, sondern vom unsichtbaren Gott selbst, dem die menschlichen Protagonisten lediglich ihre Stimme und Gestalt leihen. Im Vollzug selbst zeigt sich aber immer wieder, dass Theater und Liturgie im Kult eine gemeinsame Wurzel haben.

Die Erfahrungen mit den Gottesdiensten in Weingarten haben gezeigt, wie heilsam, ja notwendig die von Pircher geforderte empirische Ebene ist, gerade bei interdisziplinären Bemühungen. Die Tagung in Weingarten mit ihren unterschiedlichen Erfahrungsräumen war ein wichtiger erster Schritt, dem weitere folgen müssen.

Vigil

Dokumentation des Gottesdienstes am 8. September 2010 in der Basilika Weingarten

Erste Vigil „Contradictio“

Ort und Zeit: Hauptschiff Basilika Weingarten, 8. September 2010, 20.00 Uhr

Gemeinde in Bänken rechts und links sitzend

je 2 Schauspieler auf den Obergaden-Brüstungen rechts und links

2 fackeltragende Custodes rechts und links bei Übergang Hauptschiff/Kuppelverierung

Szenisches Spiel aus Jesaja 59

„Die Vorbereitung auf das kommende Heil, die Hindernisse für das kommende Heil.“ (hebräisch/deutsch)

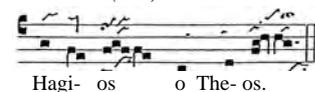
Text wiedergegeben auf Seite 151–153 (Tilly Miller, Contradictio. Eine liturgische Inszenierung von Jesaja 59)

Lesung aus Jesaja 59

Text wiedergegeben auf Seite 154 (Tilly Miller, Contradictio. Eine liturgische Inszenierung von Jesaja 59)

Trishagion/Dreimalheilig

Kantorin (3 x):

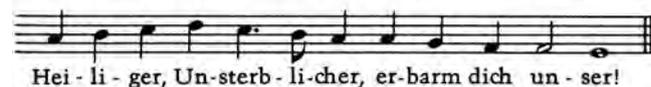


Text & Melodie:
Liturgie

Alle (3 x):



© Ständige Kom-
mission für das
Gotteslob, Bonn



Oration

Z: Barmherziger Gott, öffne deinen Gläubigen die Schätze der himmlischen Gnade. Die Geburt des Erlösers aus Maria war für uns der Anfang des Heiles; das Geburtsfest deiner allzeit jungfräulichen Mutter festige und mehre den Frieden auf Erden.

Darum bitten wir durch Christus, unseren Herrn.

Amen.

Gemeinsame **Prozession** in die Kuppelvierung

Orgelimprovisation über Trishagion (einsetzend nach stillem Prozessionsbeginn)

Zweite Vigil „Coincidentia oppositorum“

Ort: Kuppelvierung („Coincidentia“: Zusammenfallen von Längs- und Querachse)

Gemeinde kreisförmig stehend

2 fackeltragende Custodes rechts und links bei Übergang Kuppelvierung/Chorraum

Lesung

Nicolaus Cusanus, De coincidentia oppositorum

Oppositiones igitur his tantum, quae excedens admittunt et excessum, et his differenter convenient. Maximo absolute nequaquam, quoniam supra omnem oppositionem est. Quia igitur maximum absolute est omnia absolute actu quae esse possunt – taliter absque quacumque oppositione, ut in maximo minimum coincidat –, tunc super omnem affirmationem est, pariter et negationem. Hoc autem omnem nostrum intellectum transcendit, qui nequit contradictoria in suo principio combinare via rationis. Supra omnem igitur rationis discursum incomprehensibiliter absolutam maximitatem videmus infinitam esse, cui nihil opponitur, cum qua minimum coincidit.

Nikolaus von Kues, Über das Zusammenfallen der Gegensätze
 Gegensätzliche Bestimmungen kommen darum nur den Gegenständen zu, die ein Mehr oder Weniger zulassen, und zwar zeigen sie sich hier in verschiedener Weise. Dem absolut Größten kommen sie in keiner Weise zu, da es über allen Gegensätzen steht. Weil also nun das absolut Größte in absoluter Aktualität alles ist, was sein kann – und zwar derart frei von irgendeiner Art des Gegensatzes, dass im Größten das Kleinste koinzidiert –, darum ist das absolut Größte gleichermaßen erhaben über alle bejahenden und verneinenden Aussagen. Doch dieser Sachverhalt übersteigt all unser Denken, das auf dem Wege des Verstandes das Widersprechende nicht in seinem Ursprung zu verbinden vermag. Über allem diskursiven Vermögen des Verstandes schauen wir demnach in einer nicht ergreifenden Weise die Unendlichkeit der absoluten Größe, die keinen Gegensatz kennt und mit der das Kleinste koinzidiert.

Orgelimprovisation

Psalm 22 „Gottverlassenheit und Heilsgewissheit“

(von der Kantorin in Auszügen gesungen, zwischen jeweils zwei Strophen Orgelimprovisation)

Mein Gott, mein Gott, warum hast du mich verlassen, / bist fern
 meinem Schreien, den Worten meiner Klage?

Mein Gott, ich rufe bei Tag, doch du gibst keine Antwort; / ich
 rufe bei Nacht und finde doch keine Ruhe.

Aber du bist heilig, / du thronst über dem Lobpreis Israels.

Dir haben unsre Väter vertraut, / sie haben vertraut und du hast
 sie gerettet.

Zu dir riefen sie und wurden befreit, / dir vertrauten sie und
 wurden nicht zuschanden.

Ich aber bin ein Wurm und kein Mensch, / der Leute Spott, vom
 Volk verachtet.

Du aber, Herr, halte dich nicht fern! / Du, meine Stärke, eil mir zu Hilfe!

Die ihr den Herrn fürchtet, preist ihn, / ihr alle vom Stamm Jakobs, rühmt ihn; / erschauert alle vor ihm, ihr Nachkommen Israels!

Denn er hat nicht verachtet, / nicht verabscheut das Elend des Armen. Er verbirgt sein Gesicht nicht vor ihm; / er hat auf sein Schreien gehört.

Denn der Herr regiert als König; / er herrscht über die Völker.

Vor ihm allein sollen niederfallen die Mächtigen der Erde, / vor ihm sich alle niederwerfen, die in der Erde ruhen. Meine Seele, sie lebt für ihn;

seine Heilstat verkündet man dem kommenden Volk; / denn er hat das Werk getan.

Gebet

aus dem „Stundenbuch“ von Rainer Maria Rilke

Wer seines Lebens viele Widersinne
versöhnt und dankbar in ein Sinnbild fasst,
der drängt die Lärmenden aus dem Palast,
wird anders festlich, und du bist der Gast,
den er an sanften Abenden empfängt.

Du bist der zweite seiner Einsamkeit,
die ruhige Mitte seinen Monologen;
und jeder Kreis, um dich gezogen,
spannt ihm den Zirkel aus der Zeit. ...

Du kommst und gehst. Die Türen fallen
viel sanfter zu, fast ohne Wehn.
Du bist der Leiseste von Allen,
die durch die leisen Häuser gehn.

Man kann sich so an dich gewöhnen,
 dass man nicht aus dem Buche schaut,
 wenn seine Bilder sich verschönen,
 von deinem Schatten überblaut;
 weil dich die Dinge immer tönen,
 nur einmal leis und einmal laut.

Oft wenn ich dich in Sinnen sehe,
 verteilt sich deine Allgestalt;
 du gehst wie lauter lichte Rehe,
 und ich bin dunkel und bin Wald.

Du bist ein Rad, an dem ich stehe:
 von deinen vielen dunklen Achsen
 wird immer wieder eine schwer
 und dreht sich näher zu mir her,
 und meine willigen Werke wachsen
 von Wiederkehr zu Wiederkehr.

Gemeinsame **Prozession** in den Chorraum
 mit Orgel-Solo-Prozessionsmusik (Improvisation über das Im-
 properien-Motiv mit Erlösungsperspektive)

Dritte Vigil „Pater, in manus tuas ...“

*Ort: Chorraum (vor Hauptaltar-Motiv „Christi Blut erlöst die Welt“: über
 einer Versammlung der in Weingarten verehrten Heiligen vergießt Christus
 als Zeichen der Erlösung sein Blut über eine Weltkugel)
 Gemeinde rechts und links im Chorgestühl sitzend*

Lesung

Lk 23,44–49 „Vater, in deine Hände lege ich meinen Geist.“

Es war etwa um die sechste Stunde, als eine Finsternis über das ganze Land hereinbrach. Sie dauerte bis zur neunten Stunde. Die Sonne verdunkelte sich. Der Vorhang im Tempel riss mitten entzwei, und Jesus rief laut: „Vater, in deine Hände lege ich meinen Geist.“ Nach diesen Worten hauchte er den Geist aus. Als der Hauptmann sah, was geschehen war, pries er Gott und sagte: „Das war wirklich ein gerechter Mensch.“ Und alle, die zu diesem Schauspiel herbeigeströmt waren und sahen, was sich ereignet hatte, schlugen sich an die Brust und gingen betroffen weg.

Wort des lebendigen Gottes.

A: Dank sei Gott.

Antwortpsalm: Ps 31 „In deine Hände lege ich meinen Geist; du hast mich erlöst, Herr, du treuer Gott.“

(von der Kantordin in Auszügen gesungen)

Gemeinde-Antiphon zum Antwortpsalm:

Du führst mich hin - aus ins Wei - te;
du machst mei - ne Fin - ster - nis hell.

© Ständige Kom-
mission für das
Gotteslob, Bonn

Herr, ich suche Zuflucht bei dir. / Lass mich doch niemals
scheitern; / rette mich in deiner Gerechtigkeit!
Wende dein Ohr mir zu, / erlöse mich bald! Sei mir ein schüt-
zender Fels, / eine feste Burg, die mich rettet.
Denn du bist mein Fels und meine Burg; / um deines Namens
willen wirst du mich führen und leiten.
Du wirst mich befreien aus dem Netz, das sie mir heimlich leg-
ten; / denn du bist meine Zuflucht.

In deine Hände lege ich voll Vertrauen meinen Geist; / du hast mich erlöst, Herr, du treuer Gott.
Euer Herz sei stark und unverzagt, / ihr alle, die ihr wartet auf den Herrn.

Predigt (Erzbischof Dr. Robert Zollitsch, Freiburg)

Liebe Schwestern und Brüder im Herrn,

„betet ohne Unterlass“ (1 Thess 5,7), fordert der Apostel Paulus seine Gemeinde in Thessaloniki auf. Der Herr soll seine Diener nicht schlafend finden, wenn er kommt, mahnt Jesus im Gleichnis. Dieser Aufruf zur inneren Wachsamkeit mündet in der mönchischen Tradition in das Stundengebet als feste Gebetsstruktur, die sich durch den ganzen Tag und eben auch durch die ganze Nacht zieht: „Vigil“, „Nachtwache“ heißt die erste Gebetszeit des Tages, die in der Nacht oder am Vorabend verrichtet wird. Gemäß der antiken Einteilung der Nacht in mehrere Nachtwachen ist auch unser Gottesdienst heute Abend in drei Vigilien unterteilt.

Unsere Vigilien beschreiben die Stationen nächtlichen Wachens: Der Wachende überdenkt seinen Tag. In der Stille ganz auf sich zurückgeworfen, kommen dem Beter manche Streitigkeit und Zerrissenheit in den Sinn, die ihn nicht zur Ruhe kommen lassen. „Contradictio“, „Widerspruch“ hieß daher die erste Vigil. Du täuschst Dich, wenn Du Gott für sein Schweigen die Schuld gibst, sagt der Prophet Jesaja. „Was zwischen Dir und Deinem Gott steht, das sind Deine Vergehen. Du hoffst auf den Anbruch des Tages, doch du gehst im Dunkeln“ (vgl. Jes 59), so heißt es beim Propheten weiter. Die beiden Schauspieler und die Lektorin haben es vorhin in eindrücklicher Dramaturgie vorgeführt: Solange die „Contradictio“ in unserem Herzen wohnt, solange werden wir nicht heil.

Aber vieles im Leben ist Gegensatz: Blüte und Brache, Hell und Dunkel, Gut und Böse. Diese Gegensätze sind lebenskonstitutiv. Sie wohnen untilgbar in uns selbst. Es kommt darauf an, wie wir damit umgehen. Lassen wir uns vom Urgegensatz des Seins blockieren? Oder verwandeln wir ihn zum mobilisierenden Spannungsfeld? Woher nehmen wir die Kraft zum Aushalten der Spannung? Eine Antwort gibt uns der große mittelalterliche Theologe und Gelehrte Nicolaus Cusanus: Gott nimmt den Druck von uns, permanent das Gleichgewicht der Gegensätze kontrollieren zu müssen. Gott dispensiert uns vom Zwang des Perfekt-Seins. Gott allein ist perfekt. Er allein ist der Herr über die Gegensätze. Cusanus erklärt das so: Die Gegensätze sind in Gott eingefaltet, in der Welt ausgefaltet. Die Allmacht Gottes vollbringt das Menschenunmögliche: Das Ineinanderfallen der Gegensätze, die „Coincidentia oppositorum“. Dies ist die wahre Erlösung, dies das Ziel der Welt am Ende der Zeiten.

So haben wir die zweite Vigil mit dem Begriff der „Coincidentia oppositorum“ bezeichnet. Wir sind zwischen den aufragenden Wänden in die Weite der Kuppel getreten. Wir haben uns formiert zu einem Kreis, dem Symbol der Vollkommenheit und der Einheit. „Coincidentia oppositorum“ – das ist keine billige Vertröstung auf ein besseres Jenseits. Nach Cusanus kann der Gott suchende Mensch bereits jetzt vorkostend das Ineinanderfallen der Gegensätze erfahren. Wer, liebe Schwestern und Brüder, hat das nicht schon selbst erlebt? – Beim Hören ergreifender Musik, beim Wandern in gewaltigen Landschaften, in der innigen Zärtlichkeit zwischen Liebenden, bei tiefen Gesprächen zwischen Freunden scheint für kurze Zeit alles Widersprüchliche aufgehoben, alles Unversöhnliche versöhnt. Ein Ort, wo wir Christen diese Vorahnung feiern und uns in der Hoffnung auf Versöhnung bestärken, ist die Liturgie. Rainer Maria Rilke hat dies in seinem „Gebet aus dem Stundenbuch“ unübertrefflich ins Wort gebracht: „Wer seines Lebens viele

Widersinne versöhnt und dankbar in ein Sinnbild fasst, / der drängt die Lärmenden aus dem Palast, wird anders festlich, und Du bist der Gast, / den er an seinen sanften Abenden empfängt. (...) Du bist ein Rad, an dem ich stehe: / von Deinen vielen dunklen Achsen wird immer wieder eine schwer / und dreht sich näher zu mir her, / und meine willigen Werke wachsen von Wiederkehr zu Wiederkehr.“

Das aber setzt Vertrauen voraus: Wer sich gegen Gottes Wirken sperrt, wer stets unter dem Zwang des Alles-Selber-Machen-Müssens steht, wird zwischen den Mühlsteinen der Gegensätze zermalmt. An Wende- und Krisenpunkten unseres Lebens auch einmal loslassen zu können, zu sagen: „Herr, ich kann nicht mehr, übernimm Du das Steuer!“, das fällt uns schwer. Es will täglich eingeübt werden. Wir sollten nicht erst warten, bis wir hilflos sind und es uns schlecht geht, sondern auch im Trott unseres Alltags immer wieder einen Draht zu Gott herstellen: „Pater, in manus tuas commendo spiritum meum“, „Vater, in deine Hände lege ich meinen Geist“ – mit diesen Worten haben wir die dritte Vigil überschrieben. Es sind dies die letzten Worte Jesu am Kreuz. In der Komplet, dem Abendgebet der Kirche, kehrt dieses Wort mehrmals wieder. „Herr, auf Dich vertraue ich, in Deine Hände lege ich mein Leben.“ Meinen Geist in die Hände des Vaters zu legen, heißt nicht, dass ich mich aufgebe oder aufhöre zu denken und zu fragen. Sondern ich befreie mich damit von der Tyrannei der eigenen Leistung und von der Tyrannei dessen, was „man“ sagt und „man“ tut. Ich vergewissere mich neu, woher ich komme und wer mich trägt.

Romano Guardini, einer der großen Theologen und geistlichen Lehrer des 20. Jahrhunderts, war im Juli 1965 schwer erkrankt und musste sich einer Operation unterziehen. In seinem Nachlass fand man später ein Gebet, das er unmittelbar vor dem Gang in die Klinik geschrieben hat. Es zeugt von Angst und Zweifeln und deren Überwindung im Glauben. Ich lade Sie nun

ein, dieses Gebet zu hören und vielleicht auch im Inneren mitzusprechen:

Gebet: Romano Guardini „Gebet in der wählenden Stunde“

Lebendiger Gott,
wir glauben an Dich.
Lehr uns die Stunde verstehen, in der es ist,
als habest Du uns verlassen,
Du, dessen Treue die Ewigkeit ist,
als seist Du nicht
Du, der uns seinen Namen genannt:
Der da ist.
Lebendiger Gott, wir glauben an Dich.
Gib uns Stärke auszuhalten.
wenn alles wesenlos wird.

Allmächtiger Vater,
der Du lebst,
wir glauben an Dich,
denn was uns Welt heißt, es ist Dein Werk.
Du hast es erdacht,
Du hast gewollt, dass es sei, und Dauer
hat es und Glanz durch Dich allein.
Alles lenkst Du, auch unser kleines Leben.
Lenkst es in Deines lautlosen Waltens Geheimnis.
Auf Deine Liebe müssen wir trauen allein.
Doch Deine Großmut will unsrer bedürfen.
Du hast Deine Welt in unsre Hand gegeben,
willst, wir sollen Deine Gedanken denken.
in Deinen Ordnungen wirken.

Christus Jesus,
 Erlöser der Welt,
 wir glauben an Dich.
 Lehr' uns, den einsamen Glauben zu leisten, den
 die Stunde von uns verlangt,
 da Dein Licht nicht zu leuchten scheint, und leuchtet
 doch, mächtiger im Dunkel als je.
 In Deiner Liebe Geheimnis, in Deinem Gehorsam,
 groß wie des Vaters Gebot,
 hast Du alles erlöst.
 Lass Deine Liebe an uns nicht vergeblich sein.

Heiliger Geist,
 zu uns gesendet,
 weilend bei uns, wenn auch leer die Räume hallen,
 als seist Du fern.
 In Deine Hand sind die Zeiten gegeben.
 Im Geheimnis des Schweigens waltest Du
 und wirst alles vollenden.
 Also glauben und warten wir auf die kommende Welt.
 Lehr uns warten in Hoffnung.
 An der kommenden Welt gib uns Teil,
 dass wahr an uns werde die Verheißung der Herrlichkeit.
 Amen.

Gemeindelied



1. Herr, dei - ne Güt ist un - be - grenzt, sie
 Fest wie die Ber - ge steht dein Bund, dein
 reicht, so weit der Him - mel glänzt, so weit die
 Sinn ist tief wie Mee - res Grund, kein Mensch kann

Text:
 Maria Luise
 Thurmair

© Verlag Herder,
 Freiburg

Wol-ken ge - hen. Du hast in Treu - e auf uns
ihn ver - ste - hen.

acht, wir sind ge - bor - gen Tag und Nacht
im Schat - ten dei - ner Flü - gel. Du öff - nest
dei - nes Him - mels Tor, da quillt dein U - ber -
fluß her - vor und sät - tigt Tal und Hü - gel.

Segen und Entlassung

Z: Der Herr sei mit Euch.

A: Und mit deinem Geiste.

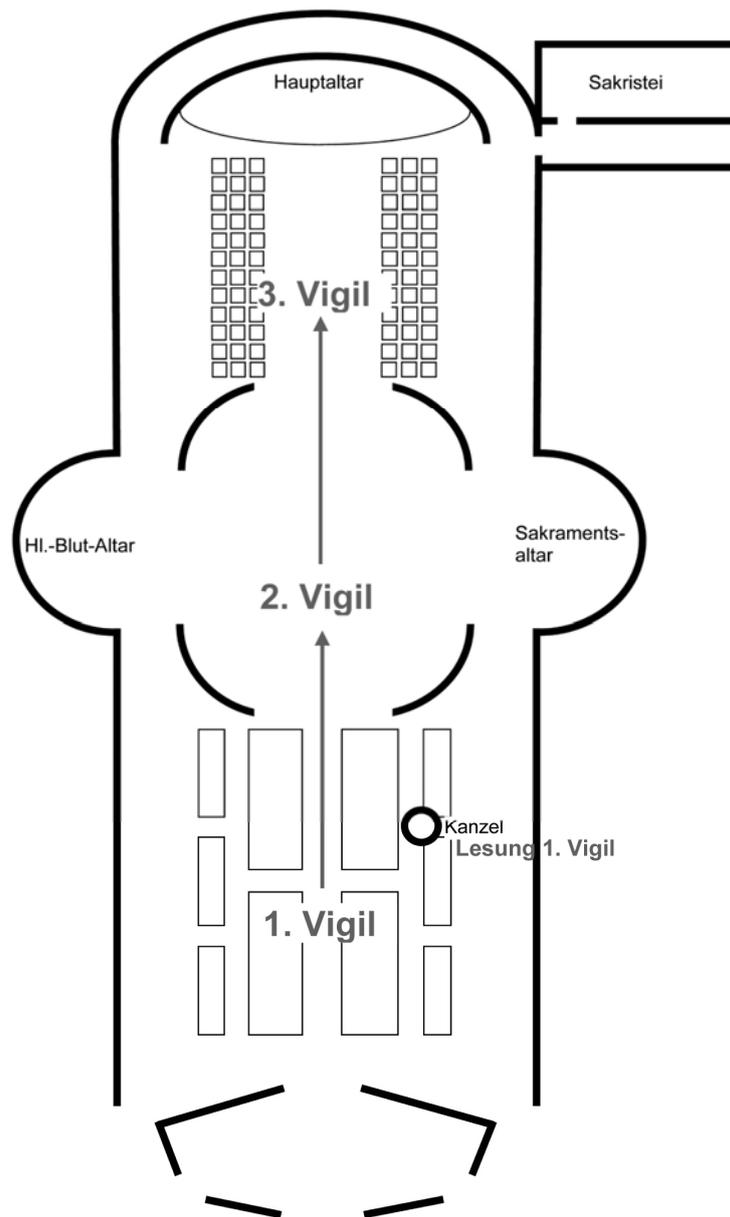
Z: Es segne und behüte euch der Allmächtige Gott, der Vater
und der Sohn + und der Heilige Geist.

A: Amen.

Z: Gehet hin in Frieden.

A: Dank sei Gott, dem Herrn.

Orgel-Postludium



Vesper

Dokumentation des Gottesdienstes am 9. September 2010 in der Basilika Weingarten

Attollite-Portas-Ritus

*Ort: Entree des Hauptschiffes,
Gemeinde stehend mit Blick zur Eingangstür*

Die äußersten Türen des Basilika-Hauptportals sind geschlossen. Die Verbindungstür Windfang-Kircheninneres ist geöffnet.

Schola und Ministranten (1 Cruciferar, 1 Ceroferar mit Osterkerze und zwei weitere) stehen außen vor der geschlossenen Mitteltür.

Die Gemeinde steht innen im Eingangsbereich des Hauptschiffes und blickt durch die geöffnete Windfang-Tür zur geschlossenen mittleren Eingangstür. Der Vorsteher steht unmittelbar vor der Eingangstür.

Einer der Ministranten klopft von außen dreimal laut an die Tür.

Schola:



Text & Melodie:
Liturgie

Schola: Öff - net eu - re To - re, denn einziehen will der



Kö - nig der Herr - lich - keit

Aus dem Inneren der Kirche antwortet die Gemeinde singend:



Gemeinde: Wer ist dieser Kö - nig der Herr - lich - keit?

Kurze Stille

→ *Der o. g. Ritus „Klopfen/Scholagesang/Gemeindegesang“ wird zweimal wiederholt.*

Nach dem dritten Mal antwortet die Schola:



Schola: Der Herr der Heer-scha-ren ist der Kö - nig der Herr-lich-keit.

Die mittlere Kirchentür wird von innen vom Vorsteher geöffnet. Ministranten und Schola ziehen ein.

Prozessionsordnung:

- Cruciferar
- Ceroferar
- zwei weitere Ministranten
- Leiter der Schola
- Schola

Es folgt das Lucernar (Lichtdanksagung und Austeilen des Lichts an die Gemeinde). Vor dessen Beginn versammeln sich alle im Eingangsbereich des Hauptschiffes mit Blick versus orientem. Die Ministranten stellen sich rechts und links neben den Vorsteher und verweilen dort. Die Schola stellt sich in Gruppenformation neben die Gemeinde und verweilt dort.

Nach Ende des Lucernars formiert sich die Prozessionsordnung im Beginn des Mittelgangs des Hauptschiffes wie folgt:

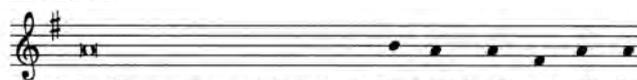
- Cruciferar
- Ceroferar
- zwei weitere Ministranten
- Vorsteher
- Leiter der Schola
- Schola
- Gemeinde

Lucernar

Ort: Entree des Hauptschiffes,

Gemeinde stehend mit Blick zum Altar

Lichtruf:



V Im Namen unseres Herrn Jesus Christus: Licht und Frie-dei..

Text & Melodie:
Liturgie



A Dank sei Gott.

Austeilen des Lichts

Gemeinsame Prozession unter die Kuppelvierung

Reihenfolge: Vorsteher, Dienste, Schola, Gemeinde

Prozessionsgesang

Psalm 30 „Dank für die Rettung“

Gemeinde-Antiphon:



1. Wie schön leuch-tet der Mor-gen-stern, voll
Du Sohn Da-vids aus Ja-kobs Stamm, mein
Gnad und Wahr-heit von dem Herrn uns herr-lich
Kö-nig und mein Bräu-ti-gam, du hältst mein
auf-ge-gan-gen. Lieb-lich, freund-lich,
Herz ge-fan-gen.
schön und präch-tig, groß und mäch-tig, reich an
Ga-ben, hoch und wun-der-bar er-ha-ben.

© Ständige Kom-
mission für das
Gotteslob, Bonn

Kantoren: Ps 30, VV. 1–6

Gemeinde:

6. Stimmt die Saiten der Kitara / und laßt die süße Musica / ganz freudenreich erschallen, / daß ich möge mit Jesus Christ, / der meines Herzens Bräutigam ist, / in steter Liebe wallen. / Singet, springet, / jubiliert, triumphieret, dankt dem Herren. / Groß ist der König der Ehren.

Kantoren: Ps 30, VV. 7–13

Gemeinde:

7. Wie bin ich doch so herzlich froh, / daß mein nun ist das A und O, / der Anfang und das Ende. / Er wird mich doch zu seinem Preis / aufnehmen in das Paradeis; / des schlag ich in die Hände. / Amen, Amen, / komm, du schöne Freudenkrone, säum nicht lange. / Deiner wart ich mit Verlangen.

Lichtdank

Ort: Kuppelvierung,

Gemeinde stehend

Dienst und Schola in der Mitte des Chorraums, Vorsänger hinter

Hauptaltartgitter, das später geöffnet wird

Lichtdanksagung

Text & Melodie:
Liturgie

(P/D Der Herr sei mit euch. A Und mit deinem Gei-ste.) V Las-set uns dan-ken dem Herrn, un-serm Gott. A Das ist wür-dig und recht. V Wir danken dir, Gott, all-mäch-ti-ger Vater, durch deinen Sohn, un-seren Herrn Je-sus Chri-stus. Durch ihn schenkst du der Welt dein unaus-lösch-li-ches Licht, das uns Men-schen er-strahlt in festlichem Glanz und ö-ster-li-cher Freu-de. Aus un-se-ren Herzen erstrahle dies Licht nun für immer, es über-schrei-te die Grenzen und über-win-de die Schranken. So werde es leuchtendes Zeugnis deiner Barmher-zig-keit und Güte, durch die du die Welt in Christus mit dir versöhnt und allen Menschen guten Willens deine Er-lösung geschenkt hast. Dich, allmächtiger, gü-ti-ger Vater, prei-sen und ehren wir jetzt und in E-wig-keit. A A - men.

Einkleidung der Marien-Sänger

Responsorium „Dum transisset sabbatum“

während der Wiederholung des „Dum transisset ...“:
Gemeinsame Prozession in den Chorraum

Weingartner Osterspiel

Ort: Chorraum, Gemeinde im Gestühl sitzend rechts und links

Geistliches Spiel „Visitatio sepulchri“ (13. Jh.)

Sequenz „Victimae paschali laudes“

Schola:

„Victimae paschali laudes immolent Christiani. Agnus redemit oves:
Christus innocens Patri reconciliavit peccatores. Mors et vita duello
confluxere mirando: dux vitae mortuus regnat vivus.“

Gemeinde:

© Ständige Kom-
mission für das
Gotteslob, Bonn

Schola:

„Dic nobis Maria, quid vidisit in via? Sepulcrum Christi viventis, Et gloriam
vidi resurgentis: Angelicos testes, sudarium et vestes. Surrexit Christus spes
mea: Praecedet suos in Galilaeam.“

Gemeinde:



2. Wä - er nicht er - stan - den, so wä - er die Welt ver -
 gan - gen. Seit daß er er - stan - den ist, so
 freut sich al - les, was da ist. Ky - ri - e - leis.

Schola:

„Scimus Christum surrexisse a mortuis vere: Tu nobis, victor Rex,
 miserere.“

Gemeinde:



3. Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja,
 Hal - le - lu - ja. Des solln wir al - le froh sein,
 Christ will un - ser Trost sein. Ky - ri - e - leis.

Predigt (Bischof Dr. Heinrich Mussinghoff, Aachen)

Ort: Chorraum, alle im Chorgestühl sitzend, Vorsteher am Pult

Liebe Schwestern und Brüder,

ein Osterspiel im September? Haben wir uns da nicht gewaltig
 im liturgischen Kalender vertan? Wenn wir in unserer heutigen
 Vesper die „Weingartner Visitatio Sepulchri“ aufführen, so
 finden wir den Anknüpfungspunkt zwar nicht im Kirchenjahr,

wohl aber in der Basilika Weingarten selbst: Erzbischof Zolitsch wies bereits darauf hin, dass in der Basilika eine Heilig-Blut-Reliquie aufbewahrt und verehrt wird. Die alten Blutreliquien-Legenden knüpfen an die Eröffnung des Leibes Christi, die Leichenbereitung und Einbalsamierung durch Joseph von Arimathäa und Nikodemus sowie die Mitwirkung von Maria und Maria Magdalena beim Begräbnis an. Die Reliquie ist also einerseits Chiffre für Passion und Tod Jesu, zugleich aber auch österliches Siegeszeichen für die Erlösung der Welt durch den Opfertod Jesu Christi. Das mittelalterliche Spiel vom Grabbesuch, das wir vorhin gesehen und gehört haben, überbrückt die Kluft zwischen Tod und Auferstehung, Karfreitag und Ostersonntag, auf beeindruckende Weise: Die trauernden Frauen werden am leeren Grab zu den ersten Auferstehungszeugen. Das Blut des Sterbenden ist zum Bundesblut Gottes geworden, mit dem er die Treue zu Seinem Sohn und allen, die Christus nachfolgen, beglaubigt. Deshalb dürfen wir auch an einem gewöhnlichen Abend mitten im Kirchenjahr singen „Christ ist erstanden von der Marter alle. Des soll'n wir alle froh sein!“

„Des soll'n wir alle froh sein!“ Das ist ja gut gemeint, aber die Frauen am Grab freuten sich nicht. „Und sie sagten niemand etwas davon; denn sie fürchteten sich“ (Mk 16,8). Mit diesen Worten endet das Osterevangelium und die Exegeten verraten uns, dass dies auch der Original-Schluss des ganzen Markus-evangeliums war. Und weil das den Lesern des Evangeliums später nicht freudig genug schien, fügten sie noch einige glanzvolle Auferstehungs-Erfahrungen hinzu. Lassen wir doch einmal den sekundären Schluss beiseite und verweilen beim Original-Schluss: „... denn sie fürchteten sich“ – kein Freudentanz, keine Verzückung, keine Osterhäschen und kein Osterei, nur die aufgehende Sonne eines Montagmorgen nach einem schrecklichen Wochenende, an dem der beste Freund, der Hoffnungsträger brutal gefoltert und hingerichtet wurde. Warum verwei-

gert uns der Evangelist Markus die heile Welt? Weil er kein Helden-Epos erzählen will, sondern eine Geschichte über Menschen des realen Lebens.

Frauen waren damals das minderwertige Geschlecht. Sie hatten in Politik, Gesellschaft und Kult kaum etwas zu sagen. Es sind ja bevorzugt die Ausgegrenzten und Außenseiter, denen Jesus sich zuwendet, alle, die nicht den Gesellschaftsnormen entsprechen. Alle diese sind – damals wie heute – den Frauen am Grab und damit dem Auferstandenen besonders nahe. Zeuginnen und Zeugen der Auferstehung sind aber auch alle Leidenden und alle Betenden. Vor allem solche, die sich auch in der Verzweiflung noch an Jesus festklammern, die Gott mehr zutrauen, als sich Menschen vorstellen können.

Beim Evangelisten Markus bricht die Auferstehung gänzlich unerwartet in das Leben der Frauen ein. Damit hatten sie wirklich nicht gerechnet. Sie können mit der Botschaft des Engels zunächst überhaupt nichts anfangen. Sie hatten die schrecklichen Bilder von Jesu Tod mit derartiger Endgültigkeit verinnerlicht, dass ihnen der Gedanke an Auferstehung nicht einmal im Traum gekommen wäre. Gott aber übertrifft nicht nur die kühnsten Träume, er übertrifft auch die ungeträumten, begrabenen Träume.

Am leeren Grab sind die Frauen mit einer Erkenntnis konfrontiert, die für sie zunächst einmal unkomfortabel ist. Denn die Auferstehung fordert ein neues Handeln von ihnen. Sie sollen sich nicht zurückziehen und schweigen, wie sie es zunächst tun, sondern sie sollen verkünden, was sie erlebt haben. Auferstehung kommt unerwartet, ist zuerst verwirrend. Aber dann ermöglicht, ja fordert sie von uns ein neues Handeln.

Zunächst einmal meinen die Auferstehungsberichte der Evangelien die ganz konkrete Auferstehung Jesu von den Toten – hinein in ein neues Leben, das den Tod nicht mehr kennt. Die-

ses Geschehen begründet auch unsere Hoffnung auf eine ganz und gar reale, nicht symbolisch gedachte Auferstehung von den Toten. Zugleich aber schenkt uns Gott auch während unseres diesseitigen Lebens Erfahrungen, die sich wie eine „Auferstehung“ anfühlen: Auferstehung in diesem Sinne kann die zündende Idee für die Lösung eines Problems sein, das mich lange bedrückt hat, sie kann das Ende einer Schaffenskrise sein, das Grün der Bäume nach zu langem Winter, ein neuer Beruf, die Versöhnung nach einem zermürbenden Streit, der Neubeginn nach verheerendem Scheitern. Sie kann aber auch ein Akt der Autonomie sein, dass ich mit einem Mal ein irreversibles Leid akzeptieren kann. Dass ich damit nicht ständig neu hadere, sondern es relativieren lerne.

Wer solche auferstehungs-ähnlichen Erfahrungen machen darf, für den ist der Ruf „Des soll'n wir alle froh sein!“ kein Hautruck-Optimismus. Der darf mit Maria sagen: „Meine Seele preist die Größe des Herrn, und mein Geist jubelt über Gott, meinen Retter.“ Singen wir daher nun gemeinsam das Magnificat, den traditionellen Höhepunkt der Vesperliturgie.

Magnificat

Versikel zur Weihrauchspende

Schola: „Dirigatur oratio mea, Domine, sicut incensum in conspectu tuo“
(„Wie Weihrauch, Herr, steige mein Gebet vor dein Angesicht“) Psalm 141,2

Grad.
7.

D Irigá-tur * o-rá-ti-o mé-a sicut in-
cénsum in conspéctu tú-o, Dó-mine.
V. Elevá-ti-o mánu-um
me-á-rum sacri-fí-ci-um * vesper-tí-
num.

Text & Melodie:
Liturgie

(Graduale Romanum, Solesmes 1974)

V: Für die Kunst-Schaffenden: Inspiriere sie in ihrer Arbeit und schenke ihnen Kraft, sich für das Wohl der Menschen einzusetzen.

V: Für die Opfer von Katastrophen, Krieg und Gewalt: Heile die Verletzten und gib den Trauernden Zuversicht.

V: Für die verfeindeten Völker in Israel und Palästina: Zeige ihnen Wege zu einem friedvollen Miteinander.

V: Für die vielen Menschen, die dich nicht kennen: Sende ihnen Zeuginnen und Zeugen des Glaubens.

V: Für unsere Verstorbenen: Lass sie leben vor deinem Angesicht.

Vater unser

Z: Du bist in unserer Mitte, Heiliger Gott, und dein Name ist über uns ausgerufen; verlass uns nicht, Herr, unser Gott, dass wir dich loben jetzt und in Ewigkeit.

Amen.

Z: Der Herr sei mit Euch.

A: Und mit deinem Geiste.

Z: Es segne und behüte euch der Allmächtige Gott, der Vater und der Sohn + und der Heilige Geist.

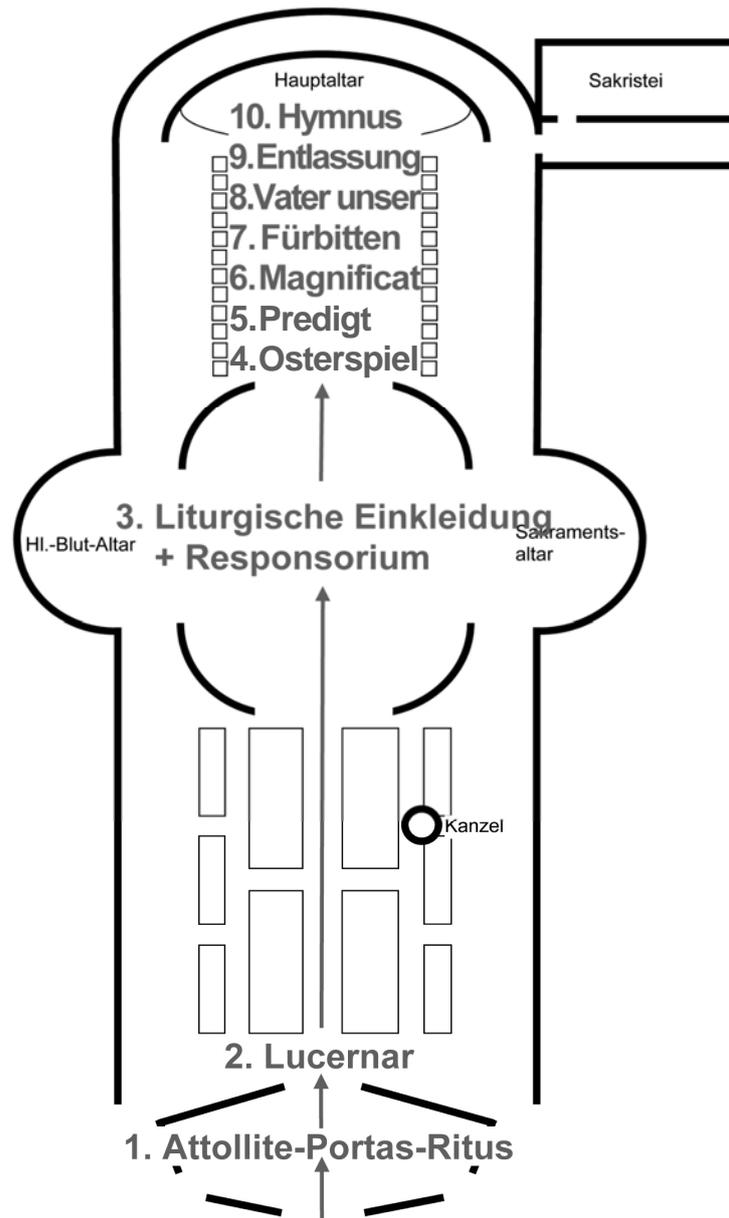
A: Amen.

Z: Gehet hin in Frieden.

A: Dank sei Gott, dem Herrn.

Hymnus aus dem Weingartner Heilig-Blut-Officium

Während siebter Strophe Auszug aus der Basilika



Eucharistiefeier

Dokumentation des Gottesdienstes am
10. September 2010 in der Basilika Weingarten

Votivmesse „Vom kostbaren Blut unseres Herrn Jesus Christus“

Introitus „Nos autem gloriari oportet“ (vom Gründonnerstag)
Schola/Gemeinde, untermalt von Orgel

Liturgisches Personal wartet zunächst im Eingangsbereich.

Der Tanzsolist tanzt während des Introitus durch den Mittelgang in die Kuppelverierung. Bei jeder Antiphon bleibt der Tanzsolist stehen. Liturgisches Personal folgt mit einigem Abstand und begibt sich nach Referenz zu den Sedilien. Der Tanzsolist begibt sich anschließend in ein Seitenschiff.

Alle:



© Ständige Kom-
mission für das
Gotteslob, Bonn

Schola: „Nos autem gloriari ...“

Alle: „Im Kreuz ist Heil ...“ (wie oben)

Schola: „Nos autem gloriari ...“

Alle: „Im Kreuz ist Heil ...“ (wie oben)

(Übersetzung des Introitus: „Wir rühmen uns des Kreuzes unseres Herrn Jesus Christus. In ihm ist unser Heil, unser Leben und unsere Auferstehung. Durch ihn sind wir erlöst und befreit.“, in Anlehnung an Gal 6,14)

Liturgische Begrüßung und Einführung

Kyrie

Improvisation für Stimmen und Gesang

Kyrie eleison.

Christe eleison.

Kyrie eleison.

Gloria

1. Al - lein Gott in der Höh sei Ehr
dar - um, daß nun und nim - mer - mehr
und Dank für sei - ne Gna - de,
uns rüh - ren kann kein Scha - de.
Ein Wohl - ge - fal - len Gott an uns hat;
nun ist groß Fried ohn Un - ter - laß,
all Fehd hat nun ein En - - de.

© Ständige Kom-
mission für das
Gotteslob, Bonn

2. Wir loben, preisen, anbeten dich; / für deine Ehr wir danken, / daß du, Gott Vater, ewiglich / regierst ohn alles Wanken. / Ganz ungemessen ist deine Macht, / allzeit geschieht, was du bedacht. / Wohl uns solch eines Herren!

Tagesgebet

Votivmessen-Formular

Erste Lesung

Ex 24,3–8 „Das Blut des Alten Bundes“

Mose kam und übermittelte dem Volk alle Worte und Rechtsvorschriften des Herrn. Das ganze Volk antwortete einstimmig und sagte: Alles, was der Herr gesagt hat, wollen wir tun. Mose schrieb alle Worte des Herrn auf. Am nächsten Morgen stand er

zeitig auf und errichtete am Fuß des Berges einen Altar und zwölf Steinmale für die zwölf Stämme Israels. Er schickte die jungen Männer Israels aus. Sie brachten Brandopfer dar und schlachteten junge Stiere als Heilsopfer für den Herrn. Mose nahm die Hälfte des Blutes und goss es in eine Schüssel, mit der anderen Hälfte besprengte er den Altar. Darauf nahm er die Urkunde des Bundes und verlas sie vor dem Volk. Sie antworteten: Alles, was der Herr gesagt hat, wollen wir tun; wir wollen gehorchen. Da nahm Mose das Blut, besprengte damit das Volk und sagte: Das ist das Blut des Bundes, den der Herr aufgrund all dieser Worte mit euch geschlossen hat.

Antwortpsalm



Der Herr hat uns be - freit;
auf e - wig be - steht sein Bund.

Melodie:
Josef Seuffert

© Verlag Herder,
Freiburg

Zweite Lesung

Hebr 9,11–15 „Vom kostbaren Blut Jesu Christi“

Brüder, Christus ist gekommen als Hoherpriester der künftigen Güter. Durch das erhabeneren und vollkommeneren Zelt, das nicht von Menschenhand gemacht, das heißt nicht von dieser Welt ist, ist er ein für allemal in das Heiligtum hineingegangen, nicht mit dem Blut von Böcken und jungen Stieren, sondern mit seinem eigenen Blut, und so hat er eine ewige Erlösung bewirkt. Denn wenn schon das Blut von Böcken und Stieren und die Asche einer Kuh die Unreinen, die damit besprengt werden, so heiligt, dass sie leiblich rein werden, wie viel mehr wird das Blut Christi, der sich selbst kraft ewigen Geistes Gott als makellostes Opfer dargebracht hat, unser Gewissen von toten Werken reinigen, damit wir dem lebendigen Gott dienen.

Darum ist Christus der Mittler eines neuen Bundes; sein Tod hat die Erlösung von den im ersten Bund begangenen Übertretungen bewirkt, damit die Berufenen das verheißene ewige Erbe erhalten.

Halleluja

Musical score for the first system of 'Halleluja'. It consists of a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line starts with the lyrics 'Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja,'. The piano accompaniment provides a harmonic and rhythmic foundation.

Melodie & Satz:
Jacques Berthier

© Ateliers et Pres-
ses de Taizé
71250 Taizé-
Communauté

Musical score for the second system of 'Halleluja'. The vocal line continues with the lyrics 'Hal - le - lu - ja, Hal - le -'. The piano accompaniment continues with a similar harmonic structure.

Musical score for the third system of 'Halleluja'. The vocal line concludes with the lyrics 'lu - ja, Hal - le - lu - ja, Hal - le - lu - ja.' The piano accompaniment ends with a final chord. The word 'Fine' is written above the final note, and 'D. C. al Fine' is written below the piano part.

Evangelium

Mk 14,12–16 „Das Blut des Neuen Bundes“

Am ersten Tag des Festes der Ungesäuerten Brote, an dem man das Paschalamm schlachtete, sagten die Jünger zu Jesus: „Wo sollen wir das Paschamahl für dich vorbereiten?“ Da schickte er zwei seiner Jünger voraus und sagte zu ihnen: „Geht in die

Stadt; dort wird euch ein Mann begegnen, der einen Wasserkrug trägt. Folgt ihm, bis er in ein Haus hineingeht; dann sagt zu dem Herrn des Hauses: Der Meister lässt dich fragen: Wo ist der Raum, in dem ich mit meinen Jüngern das Paschalamm essen kann? Und der Hausherr wird euch einen großen Raum im Obergeschoss zeigen, der schon für das Festmahl hergerichtet und mit Polstern ausgestattet ist. Dort bereitet alles für uns vor!“ Die Jünger machten sich auf den Weg und kamen in die Stadt. Sie fanden alles so, wie er es ihnen gesagt hatte, und bereiteten das Paschamahl vor.

Während des Mahls nahm er das Brot und sprach den Lobpreis; dann brach er das Brot, reichte es ihnen und sagte: „Nehmt, das ist mein Leib.“ Dann nahm er den Kelch, sprach das Dankgebet, reichte ihn den Jüngern und sie tranken alle daraus. Und er sagte zu ihnen: „Das ist mein Blut, das Blut des Bundes, das für viele vergossen wird. Amen, ich sage euch: Ich werde nicht mehr von der Frucht des Weinstocks trinken bis zu dem Tag, an dem ich von neuem davon trinke im Reich Gottes.“

Predigt (Bischof Dr. Gebhard Fürst, Rottenburg)

Liebe Schwestern und Brüder,

ist das nicht merkwürdig? Während aufgeklärte Zeitgenossen das Blut in Kirche und Religion als anstößig empfinden, hat man den Eindruck, als käme kaum ein Film, kaum auch ein Theaterstück der Gegenwart ohne den Einsatz von möglichst viel Blut aus. Dabei gehe ich – zumindest bei vielen Inszenierungen des Theaters – noch davon aus, dass dabei nicht nur oberflächlich provoziert werden soll, sondern dass auch eine tiefere Absicht dahintersteckt ... Christoph Schlingensiefel etwa sprach im Zusammenhang mit einer Inszenierung auf der Bühne von einer „Kirche des Schmerzes, des Leidens, des Blutvergießens“.

Gerade in modernen Theater-Inszenierungen erkennen wir auf drastische Weise, dass Leiden, Sterben und Tod alles andere als schöner Schein sind. Diese neue Art des Einsatzes von Blut und auch der Darstellung von Gewalt auf der Bühne schafft Betroffenheit, sie konfrontiert uns mit letzten Fragen, ja, sie stellt uns selbst in Frage angesichts der *conditio humana* in unserer Zeit.

Forensische Mediziner sind heute in der Lage, auch den Tod Jesu detailliert zu rekonstruieren: Bei römischen Geißelungen verwendete man eine Peitsche aus Lederriemen, in die Metallkugeln eingeflochten waren. Wenn die Peitsche mit bis zu hundert Schlägen die Haut traf, verursachten die Metallkugeln Blutergüsse, die bei den nächsten Schlägen aufbrachen. Im fortgesetzten Verlauf wurden die Fleischwunden so tief, dass sich Streifen von zuckendem, blutendem Fleisch lösten. Fürwahr: Das klingt extrem unästhetisch. So etwas schildert man doch nicht in einer Predigt. Aber so ist Jesus gestorben. Und die Geißelung war dabei ja nur der Beginn seines Folter-Tods ... Folter und Kreuzestod, sein Leiden bis aufs Blut sind fundamentale Bestandteile unseres Glaubens. Sie gehören zur Wirklichkeit, wenn wir von Erlösung sprechen: „Durch seine Wunden sind wir geheilt“ ... Nicht nur Kirchenkritiker und Atheisten, auch wir selbst stellen uns doch zuweilen insgeheim die Frage: Braucht es den immer wiederkehrenden Hinweis auf das „Blut Christi“? Genügt nicht das abstrakte Katechismus-Wissen, dass Christus uns erlöst hat? Die Geschichte des Christentums zeigt uns aber, dass der Hinweis auf Christi Blut notwendig ist. Denn wir Menschen sind immer in Gefahr, solches wegzuwischen, uns der Wirklichkeit, dem Realismus der Erlösung durch Jesus Christus zu entfremden. Aber unsere Erlösung hat den Menschen Jesus, diesen ganz real schmerzfähigen Menschen aus Fleisch und Blut, das Leben gekostet. Das vergessen wir nur allzu schnell. Immer wieder sind wir in Gefahr, Christus und

die Erlösung zu spiritualisieren, den realen Christus in esoterischen Dimensionen aufgehen zu lassen.

Wo uns die realistische Sicht auf Jesu Blutvergießen abhanden kommt, da wird auch unser Glaube blutarm und blutleer. Um unseres Heiles willen hat er gelitten und ist gekreuzigt worden. Um unseres Heiles willen hat er sein Blut vergossen: So haben es schon die Christen der Alten Kirche bekannt. Die Hingabe Gottes für die Menschen in Jesus Christus, für jeden von uns, ist der Kern unseres Glaubens. An dieses Zentrum unseres Glaubens erinnert die Verehrung des Heiligen Blutes hier in Weingarten. Das Heilige Blut erinnert an die Hingabe Jesu Christi. Die Verehrung vergegenwärtigt seine blutende Hingabe. Damit lädt die Verehrung des Heiligen Blutes uns alle zur Nachfolge Jesu ein. Es erinnert daran, dass unser Glaube im wahrsten Sinn nicht eine blutleere, abstrakte Sache ist. Jesus Christus hat es beispielhaft und konsequent vorgelebt: Er wusste um die tödlichen Konsequenzen, die seine Handlungen provozierten. Doch das hinderte ihn nicht, im Interesse der Heilung des Menschen zu handeln. Dieser ganz konkrete Mensch, der ihn jetzt gerade braucht, der geht ihm über alles. „Ich setze mein Leben für dich ein, dass Du, Mensch, leben kannst!“ Die liturgische Inszenierung vergegenwärtigt dies – stellt dies zur „Schau“, zur performativen „Anschauung“. Diese Anschauung führt zur Hinkehr zum anderen Menschen, zum Lebensmodell Jesu Christi. Ein weises Wort sagt: „Was wir im Auge haben, das prägt uns, dahinein werden wir verwandelt, und wir kommen, wohin wir schauen.“

So können die Menschen leben in den kleinen Fähnissen des Alltags und in den großen Schicksalsstunden ihres Lebens. Das heißt letztlich Christsein: Leben für den anderen ohne Angst vor den Folgen. Hinwendung zum anderen – bis aufs Blut. Durch das Blut Jesu gibt sich Gott-Vater ganz den Menschen hin. Er opfert sein Kostbarstes, den eigenen Sohn, damit wir gerettet

werden. So wird sein Blut zum Bundesblut. Darauf weisen auch die Worte des heutigen Evangeliums hin, die zur Einsetzung der Eucharistie gehören: „Das ist mein Blut, das Blut des Bundes“ (Mk 14,24 par Mt 26,20).

Genauso hintergründig wie die moderne Blut-Inszenierung des Gegenwartstheaters, genauso hintersinnig ist die Blut-Inszenierung dieser großartigen Barock-Kirche hier in Weingarten, in der wir heute Abend gemeinsam Eucharistie feiern: Das Bild des Hochaltars wurde so angebracht, dass immer exakt am 10. September, dem Einweihungstag der Basilika – das ist heute –, das Licht auf das Gemälde fällt: morgens um 10 Uhr und abends um 19 Uhr – wir werden es in wenigen Minuten selber erleben dürfen. Besonders hell leuchtet dann auf dem Hochaltargemälde Christus mit seinem roten Mantel, aus dessen Seitenwunde das Blut strömt. So zeigten sich die barocken Künstler als geniale Regisseure des „theatrum sacrum“. Durch die Form wurde der Inhalt deutlich, über die Gestalt zeigt sich der Inhalt, wie Natur und Übernatur in eins fallen, wie der Ablauf des Sonnenjahres mit dem Kirchenjahr eine Harmonie bilden.

Wenn wir heute in der Basilika der Heilig-Blut-Reliquie die Votivmesse „Vom kostbaren Blut“ feiern, am Freitag, dem Todestag Jesu; und wenn wir dabei auf Giulio Bensos beeindruckendes Altarbild blicken, so erinnert uns dies an Gottes Bundesstreue: Das heilige Blut führt zusammen und hält zusammen. Es verbindet aufs Neue mit Gott und den Mitmenschen.

Wer Leib und Blut Jesu Christi in der Heiligen Messe empfängt, wird einer Gemeinschaft zuteil, die über alles menschliche Maß hinausgeht. Wir werden nicht nur mit dem Herrn verbunden, wir werden mit ihm vereint. Die Gedächtnisfeier des heiligen Blutes Jesu ist deshalb auch ein Stachel im Fleisch unserer Gesellschaft. Immer mehr Menschen wollen ja nur noch

für sich selbst leben. In der Begegnung mit Jesus Christus eignet sich im „Leben für den anderen“ auch unsere eigene Verwandlung zu neuem Leben. Denn: „Was wir im Auge haben, das prägt uns, dahinein werden wir verwandelt, und wir kommen, wohin wir schauen.“ Dann können wir sagen: „Nicht mehr ich lebe, sondern Christus lebt in mir“ (Gal 2,20). Der sein Blut für uns vergießende Jesus kündigt von einer liebenden Zuwendung Gottes zu uns Menschen. So wie Jesus es uns selber zusagt: „Wer mein Fleisch isst und mein Blut trinkt, der bleibt in mir, und ich bleibe in ihm“ (Joh 6,56).

Fürbitten

Akklamation nach jeder Bitte:

© Ständige Kommission für das Gotteslob, Bonn

The image shows two staves of musical notation in G-clef. The first staff contains the lyrics 'Im Kreuz ist Heil, im Kreuz ist' with notes on a treble clef. The second staff contains the lyrics 'Le - ben, im Kreuz ist Hoff - nung.' with notes on a treble clef. The music is simple, using quarter and eighth notes.

- Z: Wir beten zu Gott, der uns durch das Sterben und Auferstehen seines Sohnes erlöst hat. Ihm tragen wir unsere Bitten vor:
- V: Im Bundesblut Christi hast du die Kirche als dein neues Volk gestiftet. Gib, dass die Kirche im Bekenntnis des einen Gottes auch die Begegnung mit Angehörigen anderer Glaubensausrichtungen findet.
- V: Im Blut deines Sohnes hat die Gewaltlosigkeit über die Gewalt gesiegt. Gib, dass an allen Konfliktherden der Erde verhärtete Fronten aufgebrochen werden und ein gerechter Friede den Hass überwindet.

- V: Im Heiligen Geist versammelt, empfangen wir den Leib und das Blut Christi. Schenke uns im Sakrament die Kraft liebender Hingabe, damit wir an der Verwirklichung deines Heils in der Welt mitwirken können.
- V: Durch das siegreiche Erlösungsoffer deines Sohnes hat der Tod nicht mehr das letzte Wort. Führe unsere lieben Verstorbenen, die dem Ostersieg Jesu Christi entgegenharren, zum ewigen Leben.
- Z: Denn du, o Gott, vergisst die Deinen nicht. Du denkst an dein Erbarmen und hältst treu den Bund, den du im Blut deines Sohnes auf ewig erneuert hast. Dich preisen wir in Ewigkeit.
- A: Amen.

Offertorium

Arvo Pärt (* 1935),

„Veni creator“ für Chor und Orgel, gewidmet der Deutschen Bischofskonferenz 2006

dazu liturgische Solo-Tanz-Choreographie

The image shows a musical score for the Offertorium "Veni creator" by Arvo Pärt. The score is written for a four-part choir (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and an Organ. The tempo is marked as $\text{♩} = 44 \text{ ca}$. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics "Ve - ni - ni - cre - a - a -" are written below the vocal staves. The organ part is marked with CP: I (CG: II) ^* and p ^* . The score is presented in a standard musical notation format with five staves.

8

S. tor Spi - ri -

A. cre - a - tor Spi -

T. a - tor Spi -

B. tor Spi - ri -

15

S. tus -

A. ri -

T. ri -

B. tus -

15

Bei den abgedruckten Noten handelt es sich um einen Ausschnitt. Das vollständige Werk ist verlegt bei der Universal Edition/Wien.

© 2006 by Universal Edition A.G., Wien/UE 33397

Hochgebet

(Präfation vom Leiden des Herrn)

Sanctus

aus: Jakob Reiner (1560–1606),

Missa für Kloster Weingarten „Depuis le triste“
für Chor a cappella, 1589

Vater unser**Agnus Dei**

aus: Missa „Depuis le triste“

Dank


1. Ei - ne gro - ße Stadt er - steht, die vom
Him - mel nie - der - geht in die Er - den - zeit.
Mond und Son - ne braucht sie nicht; Je - sus
Chri - stus ist ihr Licht, ih - re Herr - lich - keit.

© Ständige Kom-
mission für das
Gotteslob, Bonn

2. Laß uns durch dein Tor herein / und in dir geboren
sein, / daß uns Gott erkennt. / Laß herein, die draußen
sind; / Gott heißt jeden Sohn und Kind, / der dich Mutter
nennt.

Feierlicher Schlussegen und Entlassung
(Formular „Vom Leiden des Herrn“)

Contradictio

Eine liturgische Inszenierung von Jesaja 59

Tilly Miller

Ort und Situation

Basilika im Kloster Weingarten

Erster Teil der Vigil am 8. September 2010

Schauspieler

Robert Joseph Bartl, Bayerisches Staatsschauspiel

Shenja Lacher, Bayerisches Staatsschauspiel

Lektorin: Tilly Miller

Konzept, Textbearbeitung und Regie

Prof. Dr. Tilly Miller, Katholische Stiftungsfachhochschule
München

Inszenierung

Zwei Schauspieler: der Erste steht in der Nähe der Kanzel, der Zweite auf der Empore.

Beide beschimpfen sich gegenseitig. Ihre gesprochenen Worte sind Textfragmente aus Jesaja 59.

Shenja Lacher hatte angeboten, seine Textstücke auf Hebräisch vorzutragen. Diese Möglichkeit verlieh dem Spiel nicht nur eine besondere dramaturgische Note, sondern ermöglichte weitere Lesarten, was die Kontrahenten betrifft. Sie könnten Nachbarn sein oder/und Menschen verschiedener Ethnien und Religionen, sie könnten jüdisch und deutsch sein ...

Der Text des Propheten Jesaja wird für das szenische Spiel auseinander gebrochen. Die streitenden Protagonisten gebrauchen und missbrauchen Versatzstücke für ihre gegenseitigen Anklagen und Vorwürfe. Jeder wähnt sich im Recht und wähnt Gott auf seiner Seite.

Erste Person *Was zwischen euch und eurem Gott steht, das sind eure Vergehen; eure Sünden verdecken sein Gesicht, so dass er euch nicht hört.*

Zweite Person כִּי כַפֵּיכֶם נִגְאַלְוּ בְדָם
(Eure Hände sind mit Blut befleckt,)
וְאֶצְבְּעוֹתֵיכֶם בְּעֶוֹן
(eure Finger mit Unrecht.)
שִׁפְתוֹתֵיכֶם דְּבָרוֹ-שֶׁקֶר
(Eure Lippen lügen, eure Zunge flüstert)
לְשׁוֹנְכֶם עֹלָה תְהִיגָה
(Worte voll Bosheit.)

Erste Person *Man stützt sich auf Nichtigkeiten und stellt haltlose Behauptungen auf; man geht schwanger mit Unheil und bringt Verderben zur Welt.*

Zweite Person אִי־מִקְרָא בְצִדִּיק
(Keiner bringt gerechte Klagen vor,)
וְאִי־נִשְׁפָּט בְּאִמּוֹנָה
(keiner hält ehrlich Gericht.)

Erste Person (zum Publikum)
Schlangeneier brüten sie aus und weben Spinnewebe.

*Wer von ihren Eiern isst, muss sterben;
zerdrückt man eines, kriecht eine Natter her-
aus.*

Zweite Person מַעֲשֵׂיהֶם מַעֲשֵׂי־אֵוֹן
(*Ihre Taten sind Taten des Unheils,*)
וּפָעַל חַמָּס בְּכַפֵּיהֶם
(*Gewalt ist in ihren Händen.*)
רָגְלֵיהֶם לָרַע יִרְצוּ וַיִּמְהָרוּ
(*Sie laufen dem Bösen nach,
schnell sind sie dabei,*)
לְשִׁפּוֹךְ דָּם נָקִי
(*unschuldiges Blut zu vergießen.*)

Erste Person *Sie gehen krumme Pfade; keiner, der ihnen
folgt, lernt den Frieden kennen.*

Zweite Person נִתְיָבוֹתֵיהֶם עֲקוּשׁוֹ לָהֶם
(*Sie gehen krumme Pfade*)
כִּלְ דַּרְךְ הַזֶּה לֹא יָדַע שְׁלוֹם
(*keiner, der ihnen folgt,
lernt den Frieden kennen!*)

Der Widerstreit führt in eine erbarmungs- und ausweglose Situation, in eine Kakophonie voller Unverständnis, Ehrfurchts- und Respektlosigkeit gegen den Nächsten. Die Zerrissenheit des Textes spiegelt die Zerrissenheit der beiden Menschen wieder. Durch die Basilika hallt der bittere Klang ihrer Stimmen. Verstehen und Vergebung scheinen fern, überlagert von abgründiger Wut und von Hass.

Auf der Kanzel beobachtet die Lektorin das hässliche Spiel. Plötzlich gebietet sie den Widerstreitenden Einhalt. Wort für

Wort, Satz für Satz trägt sie den originalen Text des Propheten Jesaja vor. Die von den Streitenden benützten Aussageketten werden zu einem Ganzen zusammengesetzt, die Ordnung der heiligen Worte wieder hergestellt. Die Lektorin hofft darauf, Gehör zu finden, hofft auf Einsichtigkeit und Läuterung. Ihr „innerer Monolog“ gleicht der Aussage von Jakobus in seinem ersten Brief (1,19 f.):

*Denkt daran, meine geliebten Brüder:
Jeder Mensch soll schnell bereit sein zu hören,
aber zurückhaltend im Reden und nicht schnell
zum Zorn bereit; denn im Zorn tut der Mensch
nicht das, was vor Gott recht ist.
Darum legt alles Schmutzige und Böse ab,
seid sanftmütig und nehmt euch das Wort zu
Herzen, das in euch eingepflanzt worden ist
und das die Macht hat, euch zu retten.
Hört das Wort nicht nur an, sondern
handelt danach; sonst betrügt ihr euch
selbst. (...)
Wer meint, er diene Gott, aber seine
Zunge nicht im Zaum hält, der betrügt sich
selbst, und sein Gottesdienst ist wertlos.*

Die Lektorin trägt den Jesaja-Text (siehe unten) vor. Ihre Stimme hallt durch den Kirchenraum, das Echo trägt die Worte an unterschiedliche Orte und Ohren, wo sie klar zu vernehmen sind oder wo sie einfach akustisch verhallen.

Das letzte Wort des vorgetragenen Textes, der im Original noch weiter geht, ist: GOTT.

Die Botschaft ist eindeutig. Die „Contradictio“ ist eine Fessel. Wir können nicht heil werden, so lange die „Contradictio“ unsere Seele und unseren Verstand in Besitz nimmt.

Wenn wir Gott näher kommen wollen und wenn uns die Wächterengel Einlass in das nächste Tor gewähren sollen (Zweite Vigil), dann müssen wir die „Contradictio“ überwinden.

Jesaja 59:

Die Vorbereitung auf das kommende Heil. Die Hindernisse für das kommende Heil

*Seht her, die Hand des Herrn ist
nicht zu kurz, um zu helfen,
sein Ohr ist nicht schwerhörig, sodass er nicht hört.
Nein, was zwischen euch und eurem Gott steht, das sind eure
Vergehen;
eure Sünden verdecken sein Gesicht, so dass er euch nicht hört.
Denn eure Hände sind mit Blut befleckt,
eure Finger mit Unrecht.
Eure Lippen lügen, eure Zunge flüstert
(Worte voll) Bosheit.
Keiner bringt gerechte Klagen vor,
keiner hält ehrlich Gericht.
Man stützt sich auf Nichtigkeiten und
stellt haltlose Behauptungen auf;
man geht schwanger mit Unheil und
bringt Verderben zur Welt.
Schlangeneier brüten sie aus und
weben Spinnewebe.
Wer von ihren Eiern isst, muss sterben;
zerdrückt man eines, kriecht eine Natter heraus.
Die Fäden, die sie spinnen, taugen nicht zu Gewändern,
man kann sich nicht bekleiden mit dem, was sie erzeugen.
Ihre Taten sind Taten des Unheils,
Gewalt ist in ihren Händen.*

*Sie laufen dem Bösen nach,
schnell sind sie dabei, unschuldiges Blut zu vergießen.
Ihre Gedanken sind Gedanken des Unheils,
Scherben und Verderben sind auf ihren Straßen.
Den Weg des Friedens kennen sie nicht,
auf ihren Spuren gibt es kein Recht.
Sie gehen krumme Pfade;
keiner, der ihnen folgt, lernt den Frieden kennen.
Darum bleibt das Recht von uns fern,
die Gerechtigkeit erreicht uns nicht.
Wir hoffen auf Licht, doch es bleibt finster;
wir hoffen auf den Anbruch des Tages,
doch wir gehen im Dunkeln.
Wir tasten uns wie Blinde an der Wand entlang und
tappen dahin, als hätten wir keine Augen.
Wir stolpern am Mittag, als wäre schon Dämmerung,
wir leben im Finstern wie die Toten.
Wir brummen alle wie Bären und gurren wie Tauben.
Wir hoffen auf unser Recht, doch es kommt nicht,
und auf die Rettung, doch sie bleibt uns fern.
Denn unsere Frevel gegen dich sind zahlreich,
unsere Sünden klagen uns an.
Wir sind uns unserer Vergehen bewusst,
wir kennen unsere Schuld.
Untreue und Verleugnung des Herrn,
Abkehr von unserem Gott.*

**Wenn ein Ton ausreicht,
mach keine Symphonie!
Überlegungen zur musikalischen Dramaturgie**

Wolfgang Bretschneider

Eine wahre Begebenheit

Sonntagsgottesdienst, 10 Uhr. Der Pfarrer wendet sich wieder an die Seinen und sagt: „Liebe Gemeinde, zur Einstimmung auf die Predigt spielt nun die Orgel den Choral von Johann Sebastian Bach ‚Wer nur den lieben Gott lässt walten‘.“ Man wartet – interessiert oder auch gelangweilt. Es bleibt still. Zu hören ist nichts. Nach ca. 30 Sekunden blicken einige Gemeindemitglieder auf zur Empore. Dort sehen sie die Organistin, wie sie etwas hilflos die Schultern hebt und senkt. Ja, die Orgel spielt nicht. Da kann auch sie nichts machen. Fluch der Technik!

Eine tiefgründige Geschichte, die viel über den liturgischen Stellenwert nicht nur der Orgel, sondern der Musik allgemein ans Licht bringt! Die Musik gehört zum Gottesdienst dazu, irgendwie. Ohne sie würde etwas fehlen. Die Orgel z. B. wird gebraucht zur Begleitung der Gemeindelieder, zum Ein- und Auszug, damit die Geräuschkulisse gedämpft wird und keine peinliche Stille aufkommt, und an so manchen Stellen zur „Untermalung“ (!) liturgischer Vollzüge: „Hauptsache, die Orgel spielt!“ (Kaum einer käme auf die Idee zu sagen: „Heute predigt der Lautsprecher.“)

Die Probe aufs Exempel: Die abendliche Vigilfeier in der Basilika Weingarten am 8. September 2010

Die inhaltliche Konzeption und der Aufbau dieses Gottesdienstes wurden in dem Aufsatz von Albert Gerhards bereits be-

schrieben. Es soll jetzt darum gehen, exemplarisch aufzuzeigen, welche Funktion die musikalischen Elemente für die dramaturgische Entwicklung haben. Die musikalischen Träger waren: zwei Schauspieler, die das szenische Spiel aus Jesaja 59 gestalteten, eine Kantorin, ein Organist, die Gemeinde als Trägerin (!) des Gottesdienstes. Der Dreiteilung des liturgischen Geschehens: *Contradictio – Coincidentia oppositorum – Pater, in manus tuas ...* korrespondierten die drei Orte in der Basilika: Hauptschiff, Vierung, Hochchor. Damit hatte man die Ordnung der drei Nokturnen der klassischen Vigil nachgebildet.

I. *Contradictio*

Die Gemeinde ist im hinteren Bereich der Kirche versammelt. Die Frage des Beginnens erforderte viel Nachdenken. Traditionelle Formen wie Prozession, lautstarkes oder meditatives Orgelspiel u. a. m. erwiesen sich als untauglich. „Verfeierlichung“ war nicht angesagt, vielmehr der ungeschönte Blick auf die Situation von heute: Verblendung, Geldgier, Ausbeutung, Verbrechen und Scherben auf den Straßen. Das nachexilische Israel hatte bereits solche Erfahrungen machen müssen. Wo bleibt ihr Gott? Sie rufen und schreien. Aber er scheint sie nicht zu hören. Die Parallelen zur Gegenwart sind überdeutlich.

Die Anklagen des Propheten kamen aus der Mitte des Gotteshauses, aus der Höhe (Kanzel im Hauptschiff), wortgewaltig, ins Mark treffend. Der Kontrast zwischen diesen Scheltreden und der grandiosen Architektur konnte kaum härter sein. So kam es zu einer Herausforderung, der man sich kaum entziehen konnte.

Danach konnte nichts anderes kommen als Stille. Jeder Teilnehmer wird sie anders empfunden haben und jeder musste sie aushalten. Aus diesem Schweigen formten sich dann – wie aus einem imaginärem Raum kommend – die Rufe aus den Impro-

perien des Karfreitags „Hagios, ho Theos. Sanctus Deus“, angestimmt von der Kantorin. Die Gemeinde nahm diese auf und führte sie fort. „Heiliger Gott! Heiliger starker Gott! Heiliger, Unsterblicher, erbarm dich unser!“ (Gotteslob [GL] 206). Es sind Rufe aus der Tiefe menschlicher Bedrohung, der äußersten Ausweglosigkeit. An wen kann ich mich wenden? Ist da überhaupt einer? Gerade in dieser Situation wendet sich der Zweifelnde an seinen Gott, an den Heiligen Gott, an den, der immer der Geheimnisvolle bleibt.

Um die Härte der Situation nicht zu mildern, wurde bisher auf die Orgel verzichtet. Eingesetzt wurde sie erst als Prozessionsinstrument, während alle durch den Mittelgang in die Vierung zogen. Die freie Improvisation versuchte, das Geschehen des Beginns noch einmal zu thematisieren. Es drängte sich natürlich auf, die zugrunde gelegten Motive den Hagios-Rufen zu entnehmen. Es war für die Teilnehmer interessant zu erleben, wie sich die dunklen, schweren Orgelklänge im Verlauf des Weges veränderten, wie die Bedrohlichkeit langsam abnahm und sich zu wandeln begann.

2. *Coincidentia Oppositorum*

Die Improvisation nach der Cusanus-Lesung „*Coincidentia Oppositorum*“ war bestimmt durch die beiden Pole: schmerzvoll erfahrene Gegensätzlichkeit und eine immer neu zu erringende, zerbrechliche Versöhnung. Diese beiden Motive, prägnant, gegensätzlich und kurz gehalten, versuchten die inhaltlichen Emotionalitäten des Textes aufscheinen zu lassen. Ihr Ringen bestimmte die Dramaturgie.

Im folgenden Psalm 22 wurden die beiden Erfahrungswelten noch einmal aufgegriffen: die Gottverlassenheit und die Erfahrung des rettenden Gottes. Nach einem orientalisch gefärbten Psallerton wurde er von der Kantorin vorgetragen. (Er findet

sich in den von Paul Ringseisen herausgegebenen Büchern „Morgenlob – Abendlob“.) Von der Orgel wurde der Psalm durch einige wenige Grund- bzw. Borduntöne unterstützt, um ihm neue Farben zu geben.

Die anschließende Prozession von der Kuppelvierung in den Chorraum erfolgte in Stille, um die Gedanken des Gebets von Rainer Maria Rilke nachschwingen zu lassen, aber auch, um jetzt eine neue Qualität von Stille zu erfahren.

3. Pater, in manus tuas ...

Der Gang in die Chorhallen, rechts und links, wurde sehr bewusst erlebt. Es war wieder ein neuer Ort und eine noch nicht erfahrene Anordnung der Plätze. Durch das gemeinsame Schweigen wurden diese Erfahrungen noch intensiviert.

Das Wort des sterbenden Jesus „Vater, in deine Hände lege ich meinen Geist“ (Lk 23,44–49) war der Mittelpunkt des ersten Teils im 3. Akt des liturgischen Dramas.

Diese Zuversicht griff Psalm 31 auf. Die Gemeinde vergewisserte sich der Treue Gottes mit der Antiphon „Du führst mich hinaus ins Weite; du machst meine Finsternis hell“ (GL 712). Die Kantantin improvisierte den Psalmtext.

Nach der Predigt und dem „Gebet in der wählenden Stunde“ von Romano Guardini bekannte sich die Gemeinde zur Treue ihres Gottes, die niemals enden möchte. Es ist das Psalmlied nach Psalm 36 von Maria Luise Thurmair (GL 289).

Dem Segen folgte ein Orgelspiel, das mit leuchtenden, aber doch stillen Farben die wieder neu verkündete Zuversicht in die Herzen der Teilnehmer „hineinsingen“ wollte: Flor Peeters, Choralbearbeitung „Wie schön leuchtet der Morgenstern“.

Eine stets neue Herausforderung

Die musikalische Gestaltung der Vigil von Weingarten war eine Herausforderung, die Zeit und viel Überlegung gekostet hat. Aber nach den positiven Rückmeldungen vieler Teilnehmer dürfen alle sagen: Die Mühen haben sich gelohnt. Entscheidend war die Teilnahme an den Überlegungen zur Erstellung der Gesamtkonzeption von Anfang an. Gerade weil es keine fertigen Modelle gab, die erprobt waren, wurde die Arbeit so intensiv. Dazu kam die Inhomogenität der Gottesdienst-Teilnehmer. Es war keine feste Feiergemeinde, die sich kannte. Dazu Menschen mit ganz unterschiedlichen Glaubenserfahrungen. Sie alle zusammenzuführen, zum Hören zu bewegen und vielleicht auch zum Beten war eine echte Herausforderung.

Auch bei diesem Gottesdienst wurde wieder erfahrbar, dass die Musik eine Kraft ist, die durch nichts anderes zu ersetzen wäre. Sie kann zur „Sprache“ werden, wo die normale Sprache an ihr Ende kommt. Allerdings verlangt der Umgang mit ihr eine hohe Kompetenz. Das meint zuerst die Beherrschung des technischen Handwerks. Dann aber folgt eine zweite Kompetenz, die eine geistige ist, eine theologisch-liturgische. Unabdingbar ist die Beschäftigung mit den Texten. Denn nur daraus kann die musik-dramaturgische Gestaltungskompetenz erwachsen.

Es geht nicht darum, dass die Orgel irgendetwas spielt, laut oder leise, schön oder schräg, vielmehr, dass ihr Spiel geist-erfüllt ist. Das aber setzt voraus, dass der Organist oder die Organistin sich persönlich und ernsthaft mit den Fragenden und Suchenden, den Leidenden und Sich-Freunden auseinandersetzt und damit auch selbst zu solchen wird. Dann reicht es nicht, im Stile von ... zu improvisieren, mit bestimmten Techniken zu brillieren und sich damit in den Vordergrund zu spielen.

Wer Erfahrungen mit (liturgischem) Orgelspiel sammeln konnte, der wird vielleicht auch zu der Einsicht gekommen sein: Ein einzelner Ton, ein einzelner Akkord vermag in einer bestimmten Situation mehr Eindruck zu machen als eine ganze Symphonie. Nicht die Tonmenge macht's, sondern die Tiefe des Ausdrucks.

Wer die Herzen der Menschen berühren möchte – im Gottesdienst wie im Konzert –, den könnte der große indische Weisheitslehrer Mahatma Gandhi mit seinem kosmischen Wort immer neu motivieren und sensibilisieren: „Im Meer leben die Fische und sie schweigen. Die Tiere auf der Erde schreien; die Vögel aber, deren Lebensraum der Himmel ist – sie singen. Dem Meer ist das Schweigen, der Erde das Schreien und dem Himmel das Singen zueigen. Der Mensch aber hat Anteil an allen dreien: Er trägt die Tiefe des Meeres, die Last der Erde und die Höhe des Himmels in sich und deswegen gehören ihm auch alle drei Eigenschaften zu: das Schweigen, das Schreien und das Singen.“

Vesper und Osterspiel
Liturgiewissenschaftliche Einführung in die
Vesper am 9. September 2010
in der Basilika Weingarten

Albert Gerhards

Mit der Tagzeitenliturgie verbindet sich in der Regel die Vorstellung des rein sprachlichen oder gesanglichen Vollzugs, der keinerlei rituelle Elemente enthält. Dies ist freilich eine verkürzte Sicht, eine späte Folge der Abschaffung des hoch differenzierten Ritensystems innerhalb einer Kirchenfamilie mittelalterlicher und neuzeitlicher Städte. In der Zeit der Aufklärung und Säkularisation ging diese Kultur weitgehend verloren, einiges konnte sich zumindest in einigen Gegenden (z. B. im Bistum Trier) bis in unsere Zeit erhalten. Letztlich hat auch die Liturgiereform nach dem Zweiten Vatikanischen Konzil aufgrund ihrer starken Betonung des Wortes mit dazu beigetragen, dass wertvolle Traditionen aufgegeben wurden oder zumindest in den Hintergrund traten. Gegenüber der rationalistischen Sicht der Zeit nach dem Konzil werden aber zunehmend die auf Anschaulichkeit und Emotionalität bezogenen Traditionen wieder entdeckt und gepflegt.

Besonders reich war die Tagzeitenliturgie der Heiligen Woche ausgestaltet. Das hing mit Veränderungen im Verständnis der Liturgie seit der Karolingerzeit zusammen, der eine Schwerpunktverlagerung von einer ursprünglich anamnetischen zu einer mehr mimetischen Theologie der Liturgie entsprach, eine Folge der Schwerpunktverlagerung der Liturgieentwicklung von Rom in den fränkischen und germanischen Kulturraum: An die Stelle des Symbols (verstanden als Realsymbol) trat zunehmend die Allegorese. Die Texte und Riten wurden oft nicht

mehr in ihrer ursprünglichen Aussage erfasst, sondern sekundär auf mitunter recht assoziative Weise gedeutet. Die Liturgie verliert demzufolge ihren unmittelbaren Wirklichkeitsbezug und wird als Darstellung des unsichtbaren Heilsgeschehens verstanden. Später werden Nominalismus und Reformation diesen Gedanken zu Ende führen und die Konsequenzen daraus ziehen. Die klassische Liturgie der Karwoche behielt in der Umbruchzeit des Frühmittelalters zwar ihren ursprünglichen anamnetischen Charakter. Nur am Rande der großen Feiern siedelten sich mimetische Elemente an, so mit der Ausgestaltung der Palmprozessionen am Palmsonntag und mit der Einfügung der ursprünglich aus klösterlichem Ambiente stammenden Fußwaschung am Gründonnerstag. Gründonnerstagsliturgie, Karfreitagliturgie und Osternacht wurden aber nicht mehr an ihrem ursprünglichen Zeitansatz gefeiert, sondern auf den Morgen vorverlegt. Die dadurch entstandene Lücke füllte man daher mit Tagzeiten, die ihrerseits die Möglichkeit boten, weitere mimetische Elemente in der Art einer dramatischen Inszenierung einzufügen. Dazu gehörten der Attollite-portas-Ritus und das Osterspiel. Beide stehen in einer inneren Beziehung zueinander.¹

Im Unterschied zu den Passionsspielen entstammen die Osterspiele dem unmittelbaren Kontext der Liturgie (vgl. K. K. Polheim, *Liturgische Spiele, liturgisches Drama*: LThK 6, 1005 f.). Sie setzen am Ostertropus „*Quem quaeritis*“ (Wen sucht ihr?) an und erfahren zunehmende Erweiterungen. Zum ursprünglichen Typ der liturgischen Feier gehören: der Besuch der drei Frauen am Grab und deren Begegnung mit den Engeln (Typus

¹ Vgl. Gerhards, Albert, *Theologische und sozio-kulturelle Bedingungen religiöser Konflikte mit dem Judentum. Beispiele aus der katholischen Liturgie und ihrer Wirkungsgeschichte*, in: Ders./Wahle, Stephan (Hrsg.), *Kontinuität und Unterbrechung. Gottesdienst und Gebet in Judentum und Christentum = Studien zu Judentum und Christentum*, Paderborn u. a. 2005, S. 269–285.

I), der Lauf des Petrus und des Johannes (Typus II), die Erscheinung des Auferstandenen vor Maria Magdalena (Typus III). Die freieren liturgischen Spiele oder Dramen schmücken die Szenen weiter aus (Salbenkauf, Grabwache, Höllenfahrt) und geben Raum für burleske Szenen, nicht selten auch für Antijudaismen. Insgesamt lässt sich eine Entwicklung von einer zunächst noch liturgieimmanenten Inszenierung hin zu einer Verselbstständigung der Spiele als eigenständige Theaterveranstaltungen feststellen.

Die Ostersequenz „Victimae paschali laudes“ gehört zum Grundbestand der Osterspiele. Zitiert sei hier das Kölner Osterpiel nach einer Version in einem Kompendium liturgischer Gesänge für die Pfarreien der Erzdiözese Köln von 1743. Darin wird deutlich, wie sich klassische liturgische Elemente (Antiphonen, Responsorien, Sequenzen) mit Theaterelementen verbinden:

In nocte Paschalis

In der Osternacht

Exurge quare obdormis Domine ...
„Steh auf, der du schläfst, o Herr ...“

Sine Gloria, Dein canitur Cùm Rex gloriae, circumeundo ter per templum.

Ohne „Ehre (sei dem Vater ...)“, dann wird gesungen „Als der König der Herrlichkeit ...“ bei dreimaligem Umgang um die Kirche.

Ad valvas: Tollite portas principes vestras & elevamini portae aeternales Alleluja

Am Eingang: „Beseitigt, ihr Fürsten, eure Tore, und hebt euch, ihr ewigen Pforten, halleluja“.

Tertiò canitur Jesu nostra redemptio *ut in fin.*

Beim dritten Mal wird gesungen „Jesus unsere Erlösung ...“ wie am Ende.

Visitatio sepulchri

Besuch des Grabes

Mulieres. Quis revolvat nobis lapidem ab ostio monumenti Alleluia Alleluia.

Frauen: „Wer räumt uns den Stein vom Eingang des Grabgebäudes, Halleluja, halleluja.“

Angeli. Quem quaeritis in sepulchro O Christicolae?

Engel: „Wen sucht ihr im Grab, ihr Christinnen?“

Mulieres. Iesum Nazarenum crucifixum O caelicolae.

Frauen: „Jesus von Nazareth den Gekreuzigten, ihr Himmlischen.“

Angeli. Non est hic, surrexit sicut praedixerat, ite nuntiate, quia surrexit de sepulchro. Venite & videte locum ubi positus erat D'nus, Alleluia, alleluia. Citò euntes dicite discipulis, quia surrexit Dominus Alleluia.

Engel: „Er ist nicht hier, er ist auferstanden wie er vorhergesagt hat; geht und verkündet, dass er vom Grab auferstanden ist. Kommt und seht den Ort, wo der Herr gelegen hat, halleluja, halleluja. Geht schnell und sagt es den Jüngern, dass der Herr auferstanden ist, halleluja.“

Chorus aut Apostoli. Dic nobis Maria, quid vidisti in via?

Der Chor oder die Apostel: „Sag uns, Maria, was hast du auf dem Weg gesehen?“

Mulieres. Sepulchrum Christi viventis & gloriam vidi resurgentis.

Die Frauen: „Das Grab des lebenden Christus und die Herrlichkeit des Auferstandenen.“

Repetitur: Dic nobis Maria, *ut supra.*

Es wird wiederholt: „Sag uns, Maria ...“ wie oben.

Angelicos testes, sudarium & vestes.

Die Engel als Zeugen, das Schweiß Tuch und die Tücher.

Dic nobis.

„Sag uns ...“

Surrexit Christus spes mea, praecedet suos in Galilaeam.

„Christus, meine Hoffnung, ist auferstanden, er geht den Seinen nach Galiläa voraus.“

Credendum & c.

„Zu glauben ...“ usw.

Mulieres ex suggesto ad populum:

Die Frauen, dem Volk zugewandt:

Surrexit D'nus de sepulchro, qui pro nobis pependit in ligno.
Alleluja.

„Der Herr ist vom Grab auferstanden, der für uns am Kreuz gehangen hat, halleluja.“

Die Osterfeier beginnt mit dem sog. Attollite-portas-Ritus, der auf Psalm 24 (23 nach der Vulgata-Zählung) beruht. Es handelt sich hierbei nicht um eine theatralische Inszenierung der „Höllenfahrt“, sondern um eine liturgische Verkündigung der Inbesitznahme des Totenreichs durch den Sieger über den Tod in Form einer dramatischen Inszenierung. Die Kirchweihliturgie kannte einen ähnlichen Ritus. An die Antiphon Exsurge aus

Ps 43 (Vulgata), 23 ff. schließt sich die im apokryphen Nikodemus-Evangelium geschilderte Szene an: Christus, der „rex gloriae“, repräsentiert durch den Priester, klopft an die Kirchentür, die für die Pforten der Unterwelt steht, und ruft aus: „Hebt euch, ihr uralten Pforten“. Nach dem dritten Ruf wird die Tür aufgetan und die „Erlösten“ begrüßen Christus mit dem Hymnus „Jesu, nostra redemptio“.

Daran schließt sich der Dialog am Grab mit der Ostersequenz an. Der Dialog wird hier nicht mit Maria Magdalena, sondern mit den drei Frauen geführt. Er ist durch die Wiederholung der Frage „Dic nobis“ dramatisiert. Die schon seit der tridentinischen Reform nicht mehr verwendete antijüdische Strophe ist nur durch das Initium „Credendum“ angezeigt. Die alten Diözesanliturgien wie die Kölner sind der römischen Vorgabe im *Missale Romanum* von 1570, diese Strophe zu streichen, nicht gefolgt. Hier wirkt die antijüdische Polemik der Ostersequenz also noch bis in die Zeit der Restauration nach. Das Osterspiel endet mit einer direkten Anrede der Gemeinde, worin sich der Verkündigungscharakter zeigt.

In die Vesper in Weingarten wurden der *Attollite portas*-Ritus in Anlehnung an die „Trierer Auferstehungsfeier“ (Bischöfliches Generalvikariat Trier, Hauptabteilung Pastorale Dienste (Hrsg.), *Manuale Trevirense. Heilige Woche – Karwoche und Ostern. Eigenfeiern des Bistums Trier – Studienausgabe* –, Trier 1999, 135–142) und das Weingartner Osterspiel integriert.

Die Weingartner *Visitatio sepulchri* aus dem 13. Jahrhundert und ihre Realisierung in der Basilika Weingarten 2010

Stefan Johannes Morent

Am Beginn der Entwicklung dramatischer Darstellungsformen in der Liturgie steht das Ostergeschehen, übergeordnet als „*Visitatio sepulchri*“, als Besuch der Frauen am Grab, bezeichnet. Den Kern des Osterspiels bzw. genauer zunächst der Osterfeier¹ bildet ein einfacher, aus der Schrift kompilierter Dialog zwischen dem Engel (nach Mt 28,5–7, Mk 16,6–7) bzw. den Engeln (nach Lk 24,4–7) und den Frauen, die früh am Morgen mit der Absicht zum Grab kommen, den Leichnam Jesu zu salben. Einer der frühesten Belege hierfür findet sich in einer Sankt Galler Handschrift aus dem 10. Jahrhundert.²

Der gesungene Dialog mündet hier in den Introitus zur Ostermesse „*Resurrexi*“, er bildet also in dieser einfachen Form einen einleitenden, erläuternden Zusatz, einen so genannten Tro-

¹ Die Entwicklung der Osterfeier bzw. des Osterspiels kann hier aus Platzgründen nur sehr schematisch und vereinfacht wiedergegeben werden. Zum Folgenden vgl. de Boor, Helmut, *Die Textgeschichte der lateinischen Osterfeiern*, Tübingen 1967; Stemmler, Theo, *Liturgische Feiern und geistliche Spiele*, Tübingen 1970; Bryan, George B., *Ethelwood and medieval music-drama at Winchester. The Easter play, its author, and its milieu*, Bern 1981; Petersen, Christoph, *Ritual und Theater. Maßallegorese, Osterfeier und Osterspiel im Mittelalter*, Tübingen 2004; Kasten, Ingrid (Hrsg.), *Transformationen des Religiösen. Performativität und Textualität im geistlichen Spiel*, Berlin 2007.

² Codex CH-SGs 484 der Stiftsbibliothek Sankt Gallen, 3. Viertel 10. Jahrhundert, p. 111.

pus, zur bereits bestehenden Liturgie und stellt damit den Einzugs- gesang der Messe in ein neues Licht:

<i>I[tem] de resurr[ectione]</i>	Zur Auferstehung des Herrn
<i>D[omi]ni</i>	Frage:
<i>Int[errogatio]: Quem queritis in sepulchro christicole</i>	[Engel]: Wen sucht ihr im Grab, ihr Christinnen?
<i>R[esponsum]: Ihesum nazarenum crucifixum o caelicolae</i>	[Frauen] Antwort: Jesus aus Nazareth, den Gekreuzigten, o ihr Himmlischen.
<i>Non est hic surrexit sicut predixerat. Ite nuntiate quia surrexit de sepulchro.</i>	[Engel]: Er ist nicht hier, er ist auferstanden, wie er vorher gesagt hatte. Geht und kündigt, dass er vom Grabe auferstanden ist.
<i>Resurrexi ...</i>	[Introitus]: Auferstanden bin ich ...

In der folgenden Entwicklung wird dieser Kerntropus erweitert, sodass ein eigenständiges Osterspiel entsteht, die so genannte *Visitatio Typ I*.

Den liturgischen Ort solcher Osterspiele stellt meist das klösterliche Stundengebet dar, und zwar eingefügt zwischen dem letzten = dritten Responsorium der dritten Nokturn der Matutin „Cum/Dum transisset sabbatum“ (vgl. Mt 28,1, Mk 16,1–2, Lk 24,1, Joh 20,1) und dem abschließenden „Te decet laus/Te deum laudamus“.

Diesem einleitenden Responsorium, das bereits vom Gang der drei Marien mit den Salbölen zum Grab Jesu am frühen Morgen berichtet, folgt nun in Erweiterung des Tropus die Frage der Marien, wer ihnen denn den Stein vom Grab wälze („Quis revolvat nobis ab hostio lapidem“; vgl. Mk 16,3) und nach dem Engel-Marien-Dialog des Tropus die Kündigungs-Botschaft von der Auferstehung Jesu, nachdem die Marien selbst in das Grab gegangen sind und sich von seiner Leere überzeugt haben („Ad monumentum venimus gementes“).

An das Ende des Spiels tritt oft die Ostersequenz „Victimae paschali laudes“ des Wipo von Burgund, die in einem dialogischen Element das Geschehen von einer der Marien resümieren lässt, und das eigentliche Spiel über die Heimkehr der Frauen bis zu ihrem Zeugnis den Jüngern gegenüber fortführt („Dic nobis Maria, quid vidisti in via? Sepulchrum Christi viventis ...“; vgl. Joh 20,18).

Aus dem einfachen Tropus hat sich nun eine deutlich dramatische Entfaltung des Geschehens, was Personen und Orte betrifft, entwickelt: Die Frauen, der/die Engel, der Weg der Frauen zum Grab, der Raum vor dem Grab für die Begegnung mit dem Engel/den Engeln, das Grab selbst, das die Marien betreten.

Die Dramatisierung verstärkt sich in der Folge durch weitere Szenen, Orte und Personen: Im Typ II der Visitatio tritt am Ende der so genannte „Jüngerlauf“ nach Joh 20,3–10 hinzu. Er wird mit der kommentierenden Antiphon „Currebant duo simul“ eingeleitet, die berichtet, wie die Apostel Petrus und Johannes zum Grabe eilen, und Johannes, da er schneller geht, zuerst dort anlangt. Beide Jünger treten dann in das Grab und präsentieren die Leinenbinden und das Schweiß Tuch als Beweis der Auferstehung („Cernitis o socii“).³

Die Visitatio Typ III fügt dann schließlich noch die so genannte „Hortulanus“-Szene hinzu, also die Begegnung zwischen Maria Magdalena und dem Auferstandenen, den sie für den Gärtner hält (nach Joh 20,11–17).

In der weiteren Entwicklung fügen sich nun z. B. mit der so genannten „Mercator“-Szene, in der die Frauen vor ihrem Gang zum Grab die Salben bei einem Krämer kaufen, Szenen hinzu, die keine direkte Vorlage in der Heiligen Schrift aufweisen.

³ Vgl. Schüttpelz, Otto, Der Wettlauf der Apostel und die Erscheinungen des Peregrinisspiels im geistlichen Spiel des Mittelalters, Breslau 1930 (Nachdruck: Hildesheim 1977).

Häufig tritt nun auch die Volkssprache auf und die Spiele verlassen den Rahmen der Liturgie und den liturgischen Raum, werden eigenständige Veranstaltungen außerhalb der Kirchen, deren Dauer sich schließlich auf mehrere Tage ausdehnen kann (ähnlich den späteren Passions-Spielen).



Abbildung: Eröffnende Miniatur der Weingartner „Visitatio Sepulchri“ in der Weingartner Handschrift Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek HB I 55, f. 81v (Bild: Stefan Johannes Morent, mit freundlicher Genehmigung der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart).

Hinweise für die szenische Realisierung solcher Osterspiele geben Rubriken und Miniaturen in den Handschriften. So zeigt die ganzseitige Miniatur zu Beginn des Osterspiels (Visitatio

vom Typ II) aus einer Weingartner Handschrift um 1200⁴, das in der Basilika Weingarten anlässlich des Werkstattgesprächs der Deutschen Bischofskonferenz am 9. September 2010 mit dem Ensemble Ordo Virtutum und der Schola Cantorum des Musikwissenschaftlichen Instituts der Universität Tübingen unter Leitung von Prof. Dr. Stefan Johannes Morent realisiert wurde, die typische Szene, wie die Frauen im Dialog mit dem Engel das Grab des Auferstandenen mit Weihrauchfässern in den Händen als Symbol für die mitgebrachten Spezereien betreten. Vor dem Grab sind die zu Tode erstarrten Wächter zu sehen (vgl. Abbildung S. 182).

In einer Sankt Galler Handschrift um 1000, dem so genannten Hartker-Antiphonar, sind hierbei die Architektur des Grabes, die Salbgefäße sowie die zurückgelassenen Leinenbinden noch deutlicher zu sehen.⁵

Solche Miniaturen sind durchaus als Protokolle realer Aufführungen, als gleichsam „gefrorene“ Momentaufnahmen von Spielabläufen zu lesen, bei denen architektonische Elemente des Kirchenraumes in die Darstellung mit einbezogen wurden. Das bekannte begehare Heilige Grab in der Mauritius-Rotunde des Konstanzer Münsters etwa legt hierfür beredtes Zeugnis ab.⁶

Die Rubriken in den Handschriften berichten auch von der Kleidung der Darsteller, geben szenische Anweisungen und so-

⁴ Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek HB I 55, f. 81v, das Osternspiel f. 82–82v.

⁵ Codex CH-SGs 391 der Stiftsbibliothek Sankt Gallen, um 1000, p. 33.

⁶ Vgl. Jezler, Peter, Gab es in Konstanz ein ottonisches Osternspiel? Die Mauritius-Rotunde und ihre kultische Funktion als „Sepulchrum Domini“, in: Reinle, Adolf (Hrsg.), *Variorum munera florum*. Festschrift für Hans F. Haefele, Sigmaringen 1985, S. 91–128; Dieterich, Barbara, *Das Konstanzer Hl. Grab vor dem Hintergrund der geistlichen Osternspiele sancti Galli Ratperts*, Konstanz 2001.

gar Hinweise auf die Gesangsart. So heißt es etwa für die Marien in Handschriften aus Hirsau und Zwiefalten:⁷

<i>Tres prespiteri sive diaconi, albis et cappis induti, capita humeralibus velata habentes ... et thuribula cum incense in manibus tenentes, procedunt ad Sepulchrum Domini, cantantes summissa voce Antiphonam: Quis revolvit</i>	Drei Presbyter oder Diakone, die Alben und die Cappa tragen, ihr Haupt mit Schultertüchern verhüllt haben und Weihrauchfässer mit der Inzens in den Händen halten, schreiten zum Grab des Herrn und singen mit unterdrückter Stimme: Wer wälzt uns ...
---	--

Die Darsteller der Marien, die in einem Männerkloster wie Weingarten natürlich auch Männer waren,⁸ umhüllen also ihr Haupt, tragen Weihrauchfässer und singen mit verstellter Stimme, um die Frauen auf dem Weg zum Grabe zu symbolisieren. Die Weingartner Handschrift gibt diese ausführlichen Rubriken nicht,⁹ sie können aber wegen der gemeinsamen liturgischen Heimat mit Hirsau und Zwiefalten auch hier vorausgesetzt werden.¹⁰ Auch die Gesänge selbst sind in Weingarten nur mit nicht unmittelbar in Tonhöhen lesbaren so genannten Neumenzeichen notiert, können aber mit Hilfe von Parallelüberlieferung, etwa wiederum aus Zwiefaltener Handschriften, singbar gemacht werden:

⁷ Lipphardt, Walther, Lateinische Osterfeiern und Osterspiele, Bd. 2, Berlin 1976, S. 282 (Hirsau), S. 515 (Zwiefalten).

⁸ In Frauenklöstern bzw. Damenstiften wurden diese Rollen von Frauen übernommen; s. Klöckner, Stefan, *Elevatio crucis und Visitatio sepulchri. Das spätmittelalterliche Essener Osterspiel und eine Realisierung 2005*, in: *Beiträge zur Gregorianik 2005* (39), S. 67–82.

⁹ Edition des Textes bei Lipphardt 1976, Bd. 4, S. 1426–1427.

¹⁰ Vgl. Lipphardt, Walther, *Lateinische Osterfeiern und Osterspiele*, Bd. 8, Berlin 1990, S. 665.

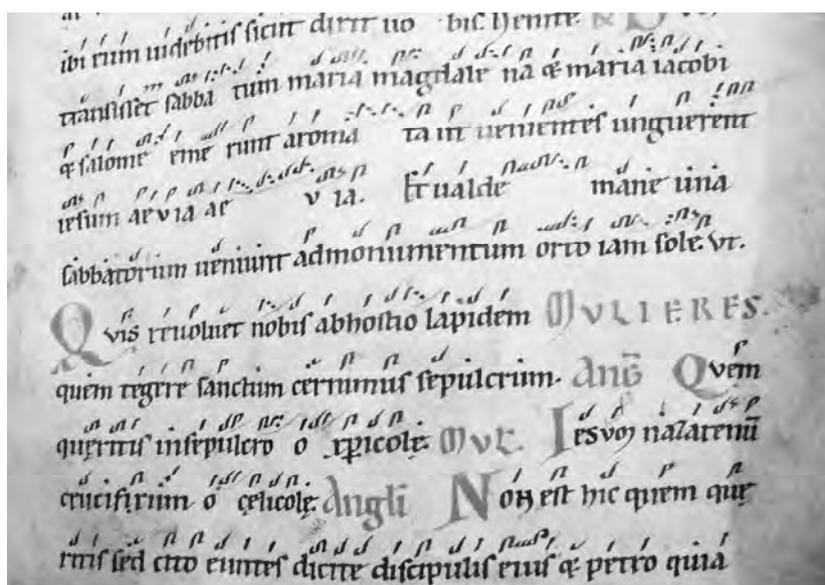


Abbildung: Beginn der Weingartner „Visitatio Sepulchri“ in linienlosen Neumen: Responsorium „Dum transisset“, Dialog zwischen Engel und den Marien; Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek HB I 55, f. 82 (Bild: Stefan Johannes Morent, mit freundlicher Genehmigung der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart).

Sprechen wir im Kontext des Osterspiels und anderer geistlicher Spiele von Drama bzw. Theater, müssen wir uns über ihre Zwitterstellung zwischen Liturgie und Theater klar werden. Sie gehen über die Liturgie hinaus, indem sie die sanktionierten Formen der Wortverkündigung durch Lesung, Gebet und Gesang überschreiten und die szenische Darstellung in den Mittelpunkt stellen. Sie sind aber nicht Theater, da sie weder Sage noch Geschichte erzählen, sondern die Wahrheit des Evangeliums verkünden. Der Handlungsverlauf ist nicht spannungsgeladen offen, sondern heilsgeschichtlich festgelegt. Was dargestellt wird, ist somit eine bildlich-szenische Vergegenwärtigung (repraesentatio), eine verlebendige Nacherzählung und Inter-

pretation immer und immer wieder gehörter und tief verinnerlichter Texte der christlichen Liturgie.

Der Gestus des „als ob“ versetzt die Glaubensinhalte ins Hier und Jetzt. Dabei bildet die Nahtstelle zur eigentlichen Liturgie beim Osterspiel das einleitende Responsorium, das ja bereits erzählende, vergegenwärtigende Momente enthält und bereitstellt und aus dem heraus sich das Spiel entfaltet. Die Rückführung bildet das Einmünden in das „Te Deum/Te decet“.

Körpersprache der darstellenden Figuren, Bewegung im Kirchenraum, Gesten, Kleidung und Requisiten tragen dabei zu einer Intensivierung bei. Bei allem Drang zur Vergegenwärtigung handelt es sich jedoch nie um eine realistisch-mimetische Darstellung; Gesten, Kleidung und Requisiten besitzen symbolischen Charakter und sind streng ritualisiert, da sie selbst wieder aus dem Formelkanon der liturgischen Gebärden und Riten schöpfen.¹¹

Der Grad an Abstraktion wird auch daran deutlich, dass innerhalb der Spiele – z. B. in den spätmittelalterlichen Marienklagen – der logisch-chronologische Ablauf oft durchbrochen wird: So treten einzelne Figuren aus ihrer Rolle heraus, reden die Zuhörer an oder interpretieren das Geschehen oder sogar ihr eigenes Verhalten. Durch diese eigentümliche Verschränkung der Zeitebenen schwindet die Distanz zwischen historischem Geschehen und Gegenwart, ein Vorgang, der unter der Vorstellung einer allumfassenden heilsgeschichtlichen Verklammerung verständlich wird.

Die eigenartige Mischung aus Tradiertem, liturgisch Gebundenem und neu Hinzugefügtem findet sich auch auf der musikalischen Ebene: Neben liturgische Antiphonen und Responsorien,

¹¹ Vgl. Roeder, Anke, *Die Gebärde im Drama des Mittelalters. Osterfeiern, Osterspiele*, München 1974.

die den Spielablauf gliedern und ihn gleichzeitig an konkrete liturgische Zeitkonstellationen rückbinden, treten neue volkssprachliche Gesänge, die innerhalb der verschiedenen Spiele mit erstaunlicher Persistenz tradiert werden.

So findet sich etwa häufig in die Ostersequenz eingefügt das deutschsprachige Osterlied „Christ ist erstanden“, das aus ihr heraus entstanden ist und wohl überhaupt das älteste deutschsprachige Kirchenlied darstellt. Es ermöglicht eine Beteiligung des Volkes.¹²

Für die Realisierung der Weingartner „*Visitatio sepulchri*“ war aus organisatorischen Gründen als liturgischer Rahmen nicht die Matutin, sondern die Vesper vorgesehen. Die in der Weingartner Handschrift für den Schluss vorgesehene Kündigungsantiphon „*Surrexit enim*“ und der Versus sacerdotalis „*Hec est alma dies*“ sowie das abschließende „*Te deum*“ entfielen deshalb. Um den Übergang von der rahmenden Liturgie in das Osterspiel und aus ihr heraus sinn- und augenfällig zu machen, wurden die Darsteller der Marien sowie des Engels aus der bereits vorher agierenden Schola gewählt und *coram publico* mit Alben rituell eingekleidet und mit Weihrauchfässern und *Naviculum* ausgestattet.

¹² Vgl. Wimmer, Ruprecht, Deutsch und Latein im Osterspiel. Untersuchungen zu den volkssprachlichen Entsprechungstexten der lateinischen Strophenlieder, München 1974.



Der liturgische Raum der Basilika wurde für den Gang der Marien zum Grab durch den Chorraum ...



... und mit dem Lettner als Grab des Herrn genutzt.



Gemäß den Rubriken aus Hirsau und Zwiefalten sangen die Darsteller der Marien mit hoher, falsettierender Stimme und betraten das Grab, um es zu inzensieren.



Nach der Rückkehr der Marien betraten zwei weitere Sänger als die beiden Jünger das Grab und präsentierten das Leinentuch.



Den Abschluss bildete die Sequenz „Victimae paschali laudes“ mit den interpolierten Strophen von „Christ ist erstanden“ unter Beteiligung der Gemeinde.



Weingartner „Visitatio sepulchri“ [Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, HB I 55, f. 81v–82v] mit anschließender Sequenz „Victimae paschali laudes“

Responsorium

*Dum transisset sabbatum
Maria Magdalena
et Maria Iacobi et Salome
emerunt aromata
ut venientes unguerent Iesum
alleluia alleluia.*

Als der Sabbat vorübergegangen war, kauften Maria Magdalena, Maria Jacobi und Salome Duftstoffe, damit sie kommen und Jesus salben, alleluia, alleluia.

V. Et valde mane una sabbatorum veniunt ad monumentum orto iam sole.

Und sehr früh am Morgen des Sabbats kamen sie zum Grabmal, als die Sonne schon aufging.

Mulieres

*Quis revolvat nobis ab hostio lapidem
quem tegere sanctum
cernimus sepulcrum.*

Die Frauen:
Wer wälzt uns den Stein von der Tür, der – wie wir wahrnehmen – das heilige Grab bedeckt?

Angelus

Quem queritis in sepulcro o Christicole?

Der Engel:
Wen sucht ihr im Grab, o ihr Christinnen?

Mulieres

Iesum nazarenum crucifixum o celicole.

Die Frauen:
Jesus von Nazareth, den Gekreuzigten, o ihr Himmlischen.

Angeli

*Non est hic quem queritis sed
cito euntes dicite discipulis
eius et Petro quia surrexit
Iesus.*

Die Engel:

Er ist nicht hier, den ihr sucht,
geht also rasch und sagt seinen
Jüngern und dem Petrus, dass
Jesus auferstanden ist.

Mulieres

*Ad monumentum venimus
gementes
angelum domini sedentem
vidimus et dicentem
quia surrexit Iesus.*

Die Frauen:

Zum Grabmal kamen wir wei-
nend, den Engel des Herrn
sahen wir dort sitzen und sa-
gen, dass Jesus auferstanden
ist.

*Currebant duo simul et ille
alius discipulus precucurrit
cicuius Petro
et venit prior ad monumentum
alleluia.*

Es liefen zwei [Jünger]
zugleich, und jener andere
Jünger lief schnell dem Petrus
voraus und kam vorher zum
Grabmal, alleluia.

[Discipuli]

*Cernitis o socii ecce lin-
teamina et sudarium
et corpus non est in sepulcro
inventum.*

[Die Jünger:]

Seht her, ihr Gefährten, schaut
die Leintücher und das
Schweiß Tuch, und der Leib ist
im Grab nicht zu finden.

Sequentia

*Victimae paschali laudes im-
molent Christiani.
Agnus redemit oves: Christus
innocens Patri reconciliavit
peccatores.*

Sequenz

Dem Osterlamm, das geopfert
wurde, weiht ihr Christen das
Opfer des Lobes! Das Lamm
erlöste die Schafe. Christus,
der schuldlose, versöhnte die
Sünder mit dem Vater.

*Mors et vita duello conflixere
mirando: dux vitae mortuus
regnat vivus.*

Tod und Leben stritten und
kämpften auf nie da gewesene
Weise: Der Fürst des Lebens,
der starb, regiert als Lebendi-
ger.

*Christ ist erstanden von der
Marter alle.
Des solln wir alle froh sein:
Christ will unser Trost sein.
Kyrieleis.*

*Dic nobis Maria, quid vidisit
in via?
Sepulcrum Christi viventis,
Et gloriam vidi resurgentis:
Angelicos testes, sudarium et
vestes.*

„Sag uns Maria: Was hast Du
auf dem Weg gesehen?“

„Ich sah das Grab Christi, der
lebt, und die Herrlichkeit sah
ich des Auferstandenen. Ich
sah die Engel als Zeugen, ich
sah das Schweiß Tuch und die
Leinenbinden.

*Surrexit Christus spes mea:
Praecedet suos in Galilaeam.*

Auferstanden ist Christus,
meine Hoffnung.
Er geht den Seinen voran nach
Galiläa.“

*Wär er nicht erstanden,
so wär die Welt vergangen.
Seit dass er erstanden ist,
so freut sich alles, was da ist.
Kyrieleis.*

*Scimus Christum surrexisse a
mortuis vere:
Tu nobis, victor Rex, miserere.*

Wir wissen: Christus ist wahr-
haft auferstanden von den To-
ten. Du Sieger, König, erbarme
Dich unser!

*Halleluia, Halleluia, Halleluia.
Des solln wir alle froh sein,
Christ will unser Trost sein.
Kyrieleis.*