

Der christliche Gottesdienst als religiöse Inszenierung

Ralph Kunz

Was haben Gottesdienst und Kasperli-Theater gemeinsam? Auf den ersten Blick wenig. Im Kasperli-Theater geht es um eine Holzpuppe mit roter Zipfelmütze, die in einem Spiel auftritt. Kinder warten sehnsüchtig, bis das Eingangssignet "Tratratrulala" kommt. Auf die immergleiche Frage ihres Helden "sind er alli daa?" geben sie die immergleiche Antwort "jaaa!". Und wenn der böse Räuber auftritt und die blondgezopfte Margrit in den Keller sperrt, wissen die Kleinen schon, dass der Kasperli einen Ausweg findet. Er wird dem Räuber ein Schnippchen schlagen und die Margrit befreien. Und am Schluss steht fest: Noch einmal gut gegangen! Das hat wenig mit Gottesdienst zu tun. Oder etwa doch?

Einiges in der Liturgie erinnert an das Geschehen auf der kleinen Bühne. In der Kirche wird ebenfalls ein Stück aufgeführt, ein Stück allerdings, in dem Gott eine Rolle spielt. Davon handelt die Predigt. Wenn sie gut ist, erzeugt sie Spannung, raubt aber den Gläubigen niemals die Gewissheit, dass das Böse überwunden wird und die Verlorenen zuletzt gerettet werden. Am Schluss steht fest: Es ist noch einmal gut gegangen, wir sind noch einmal davon gekommen! Auch der rituelle Rahmen weist Ähnlichkeiten mit dem Kasperli-Theater auf. Die Glocken singen zum Eingang ihr Tratratrulala, der Priester spricht sein immergleiches "Friede sei mit euch" und die Gemeinde antwortet "und mit Deinem Geiste".

Der Vergleich zwischen dem christlichen Ritus und dem Puppenspiel für Kinder mag auf den ersten Blick befremden. Sieht man aber von der konkreten Spielsituation ab, lassen sich beim zweiten Hinsehen gemeinsame Spielzüge entdecken. Liturgie ist eine Handlung, die in einem bestimmten Raum zu einer bestimmten Zeit von Akteuren ausgeübt und von anderen bezeugt wird. Damit erfüllt der Gottesdienst die minimalen Bedingungen einer theatralischen Inszenierung. Ein Vergleich, der auf einer solchen Minimaldefinition basiert und Liturgie als religiöse Inszenierung thematisiert, fügt dem Gottesdienst nichts hinzu, was diesem fremd wäre. Das Ritual in der Kirche ist die Inszenierung eines Dramas, das Sonntag für Sonntag mit einer bestimmten Rollenteilung gespielt wird. Dass diese Form einen theatralischen Rahmen hat, liegt nahe. Religion, die nicht aufgeführt wird, führt zu nichts. Dabei hat der Gottesdienst den Zweck und die Aufgabe, dem inneren Erleben eine äussere Form zu geben.

10

Dass beim Vergleich zwischen Schauspiel und Gottesdienst gleichwohl eine Irritation entsteht, hat mit dem Stück zu tun, das interpretiert wird. Irritierend ist weniger die Tatsache, dass das Evangelium ein spannendes und unterhaltsames Drama ist. Das Evangelium, das grösste Drama aller Zeiten (Sayers 1982), hat zwar etwas Komödiantisches – was beinahe tragisch endet, entpuppt sich am Ostermorgen als Triumph! – aber es gibt daran nichts Lächerliches oder Spassiges. Es geht um Heilsgeschichte. Aufgeführt wird ein geistliches Spiel, in dem aus Todesverachtung mit dem Leben Ernst gemacht wird. Wenn vom österlichen Sieg des Lebens über den Tod gesprochen wird, muss auch von der seltsamen Doppelrolle Gottes die Rede sein. Gott weckt Jesus von den Toten auf und so wird der Gerettete zum Retter. Die Geschichte des geretteten Retters wird erzählt. Deshalb kann die Hauptrolle im gottesdienstlichen Spiel nicht durch einen Schauspieler verkörpert werden. Auf Gott wird gedeutet, Spuren seiner Präsenz werden besungen, bezeugt und interpretiert im Lichte des Evangeliums. Gott ist Geist, Gott lässt sich nicht aufführen, er

ist durch seinen Namen präsent. Weil Gott zwar gegenwärtig, aber weder hörbar noch sichtbar ist, braucht er Repräsentanten, die an sein rettendes Eingreifen erinnern und dadurch das Heilige vermitteln.

Durch dieses Paradox entsteht die typische Irritation der religiösen Inszenierung. Der Gottesdienst bietet ein eigenartiges Schauspiel zwischen Kunst und Religion (Schilson / Hake 1998). Eine schlechte Rhetorik oder ein dilettantisches Orgelspiel kann die Gegenwart des Geistes stören. Die Präsentierung des Heiligen will gelernt, aber nicht "nur" präsentiert sein, sonst wäre sie nicht Kult und diene nicht Gott. Echtheit und Glaubwürdigkeit der gottesdienstlichen Inszenierung stehen auf dem Spiel, wenn jemand merkt: Die machen ja bloss Theater! Merkwürdig ist das liturgische Spiel, weil die Repräsentation für das Repräsentierte eine hohe Bedeutung hat und zugleich unklar ist, welche Rolle dabei die Repräsentanten auf der Bühne des Heiligen spielen. Auch die Rolle der Zeugen des Schauspiels ist nicht von vornherein ausgemacht. Ist die Gemeinde in einer Zuschauerrolle? Dürfen sich die "Besucher" des Gottesdienstes nicht in Szene setzen? Gehören sie als "allgemeine Priester" nicht zum Ensemble?

Dass Religion inszeniert werden muss, ist unbestritten. Dennoch haftet religiösen Inszenierungen in der jüdisch-christlichen Tradition etwas Zwiespältiges an. Im Gottesdienst geht es nicht um irgendeine Show, sondern darum, die Wahrheit aufzuführen. Wenn Religiöses inszeniert wird, muss das Spiel wahrhaftig sein. Beim Vergleich von Gottesdienst und Theater zeigen sich also irritierende Ähnlichkeiten. Spannungen werden erkennbar. Die Interpreten der Liturgie müssen sich die Frage gefallen lassen, ob ein dilettantischer Auftritt der Sache schadet. Als Spezialisten für die Zwiespältigkeit menschlicher Selbstinszenierung fragen sie ihrerseits, welche Formen und Inhalte der professionellen Repräsentation dem Menschen schaden können.

Alles bloss gespielt?

Eine solche gegenseitige Befragung ist heute besonders sinnvoll. Unter den kulturellen Rahmenbedingungen der Mediengesellschaft muss nämlich die Nachhaltigkeit des Inszenierten Thema werden. Der Verdacht, dass "alles nur Show" ist, die Frage, ob echt ist, was gezeigt wird, betrifft längst nicht nur den Gottesdienst. Inszenierungen sind umstritten, weil der Zwiespalt zwischen dem, was gezeigt wird und dem, was tatsächlich Sache ist, dank ausgefeilter *medialer Technik* immer schneller und besser überspielt werden kann. Alles, was inszeniert ist, muss auf Echtheit geprüft werden, weil die *professionelle Imagepflege* sich zu einer erfolgreichen Industrie entwickelt hat. Wie wichtig beispielsweise die Werbemanager in der öffentlichen Kommunikation geworden sind, fällt am meisten auf, wenn sie ihr Spiel übertreiben. Im Spiegel (Nr. 29 vom 15.7.02) heisst es, CSU-Politiker werfen den eigenen Kommunikationsspezialisten "Überinszenierung" vor, weil sie den Kanzlerkandidaten in einer Disco haben auftreten lassen. Stoiber ist ein schlechter Schauspieler – jeder sieht, dass er nichts mit Techno am Hut hat. Die Echtheitsfrage wird gestellt, weil die Wahlkampfregie einen schlechten Auftritt arrangiert hat.

Der Begriff der Überinszenierung markiert eine Grenzüberschreitung, die immer wieder Thema wird in der Mediengesellschaft. Er beschreibt den Zustand gesteigerter Medialisierung. Wie lange schauen Zuschauer hin, wenn sie – notabene durch die Medien! – gleichzeitig erfahren, dass eine Story überinszeniert ist? Die Frage nach dem Zuschauerinteresse stellt sich, weil Inszenierungen – und das heisst eben auch die Inszenierungen der Inszenierungen – auf einem Markt stattfinden. Sie stellt sich auch, weil viele sich in Szene setzen, aber nicht alle gesehen werden. Nur das, was in der Gesellschaft

des Spektakels interessiert, kommt zur Aufführung. Deshalb muss unterschieden werden zwischen einer allgemeinen Theatralisierung, die das gesamte gesellschaftliche Leben durchdringt (Lehmann 1999: 466) und dem Spektakel der medialen Öffentlichkeit, in der dieses Leben auf die Bühne gebracht und mehr Zuschauer durch Sensationssteigerung gewonnen werden sollen.

Letzteres lässt fragen, ob man sich wieder auf das Authentische zurückbesinnen soll. Die Frage ist berechtigt. Denn die Medialisierung hat einen anthropologischen Bezugspunkt, der die Echtheitsfrage brisant macht. Der amerikanische Soziologe Erving Goffmann bezeichnete das Feld der alltäglichen Interaktionen als eine Bühne, auf der Menschen sich selbst darstellen (Goffmann 1983). Goffmanns Theater-Metapher wurde inzwischen kritisiert und durch den offeneren Begriff der Inszenierung abgelöst (Soeffner 1989: 142). Der Grundgedanke ist derselbe: Wer öffentlich auftritt und eine Rolle übernimmt, muss das Spiel der Selbstdarstellung beherrschen. Aber es gelingt nicht immer. Wem es zu gut gelingt, wer sich überinszeniert, dem traut man nicht über den Weg. Es gibt gute und schlechte Vorstellungen, es gibt Lüge und Wahrheit, Entstellungen und Verstellungen. Die naive Forderung nach der Authentizität hinter aller Inszenierung oder nach dem wahren Gesicht hinter der Maske würde den Zwiespalt, der sich in jedem menschlichen Selbstdarstellungsversuch zeigt, allerdings überdecken. Zudem wird auch der Wunsch nach Echem und Ungeschminktem in Enthüllungs- und Entblösungsshows schon lange wieder vermarktet.

Weil wir alle Theater spielen müssen, verbietet sich eine pauschale Verurteilung der Kategorie Inszenierung. Theatralisches findet eben nicht nur in der Medienöffentlichkeit statt. Nicht *dass* gespielt wird, sondern *was* wir uns eigentlich vorspielen, ist die Frage. Damit sind Fixpunkte der Gegenwartskultur genannt, die auch für die Thematisierung religiöser Inszenierung von Belang sind. Der Erfolg von medialen Inszenierungen hängt wesentlich davon ab, in welcher Form sie zur Darstellung kommen. Bedingung für den Erfolg ist das Publikumsinteresse. Im Kampf um das Interesse scheint der Aspekt der Unterhaltung zunehmend wichtig zu werden, aber ein Urteil ist damit noch nicht gefällt (gegen Postman 1985). Denn die Frage, ob das, was gezeigt wird, wahrheitsgemäss oder verlogen ist, lässt sich durch den Aufweis des Unterhaltungswertes einer Inszenierung nicht beantworten (Schroeter-Wittke 2000). Die Frage, was in welchem Kontext mit welchen Mitteln öffentlich inszeniert werden soll, wird weder mit einer pauschalen Kritik noch mit einer pauschalen Rechtfertigung der Medialisierung beantwortet. Die Medialisierung ist der Rahmen und nicht das Mass gelungener Inszenierungen. Das wirft ein neues Licht auf religiöse Inszenierungen, die beim Publikum Erfolg haben.

Gottesdienst – Lehre und Show

Die Besucherzahlen für den sonntäglichen Gottesdienst sind ernüchternd. Wer Religion öffentlich darstellt weiss, dass die Zuschauerquote nicht das Mass aller Dinge sein kann. Die kirchlichen Repräsentanten trösten sich mit der Erkenntnis, dass Erfolg nicht mit Wahrheit gleichzusetzen ist. Denn das ist ja ihr Anspruch: Sie wollen ein wahrhaftiges Spiel aufführen. Gerade deshalb irritiert es, wenn gewisse Anbieter auf dem religiösen Markt mit ihrer Darbietung desselben Stoffs mehr Erfolg erzielen. Auf dem Platz Zürich ist dies der Fall. Die Multimediagottesdienste der International Christian Fellowship ICF sprechen mit einem populären Inszenierungsstil ein jüngeres Publikum an. Liegt es also an der Form? Wird hier christliche Religion einfach nur publikums- und marktgerecht aufgeführt?

Mats Staub ist der Sache aus theaterwissenschaftlicher Perspektive nachgegangen und hat einen konventionellen Predigtgottesdienst mit einem ICF-Multimediagottesdienst hinsichtlich der Verwendung theatraler Vorgänge verglichen (Staub 2002). Staub legt seiner Untersuchung einen allgemeinen Begriff der Theatralität zugrunde (Kotte 1998: 117). Dies erlaubt ihm, sich den beiden religiösen Inszenierungen beobachtend und beschreibend zu nähern. Im Gottesdienst als theatrale Interaktion verstanden gibt es hervorgehobene, von anderen wahrgenommene Personen, die ein körperliches Verhalten zeigen, das unter dem Bedeutungsaspekt analysiert wird (Staub 2002: 441). Staub beschreibt den Veranstaltungsraum, die Schwellenphase des Rituals, d.h. das Geschehen im Zeitraum vor Beginn des Gottesdienstes und die Grundstruktur des Gottesdienstes. Mit dem distanzierten Blick eines Beobachters sieht Staub Bewegungen und Interaktionen, die der religiöse Zuschauer nicht wahrnimmt. So gewinnt auch der scheinbar vertraute Predigtgottesdienst durch die Verfremdung neue Konturen. Wie verhalten sich beispielsweise die Gottesdienstbesucher in der Schwellenphase des Rituals?

Im traditionellen Fraumünstergottesdienst scheint der Raum dämpfend auf seine Besucher zu wirken. "Wer den Kirchenraum betreten hat, bewegt sich möglichst unauffällig und geräuschlos, verfällt ins Flüstern. Wer sich kennt, nickt sich meist bloss zu; wer zu zweit gekommen ist, verständigt sich mit Handzeichen über die Platzwahl; wer die letzten freien Plätze auf einer Bank ansteuert, erkundigt sich meist nur mit einer fragenden Geste bei den Banknachbarn, ob die Plätze noch frei seien, und wer sich gesetzt hat, sitzt möglichst ruhig – und wartet." (Staub 2002: 449) Wie anders präsentiert sich doch der Anfang eines ICF-Spektakels. Der Gottesdienst findet in einem Bürohaus, der alten Börse, statt. "Im Treppenhaus hört man musikunterlegtes Stimmengewirr und im ersten Stock angekommen, sieht man ein grosses Gedränge. In einem überfüllten Foyer wird überall begrüsst und geschwätzt – 'Hoi, wie war gestern die Party?' – hier fallen sich junge Männer mit gebleichten Haaren unter lautem Hallo um den Hals, dort werden Küsschen oder Handynummern ausgetauscht." (ebd. S. 473)

Staubs Untersuchung bietet eine Fülle von Beobachtungen, die für die Analyse unterschiedlicher Stile religiöser Inszenierungen wertvolle Hinweise liefern. Am körperlichen Ausdrucksverhalten des Pfarrers lässt sich z.B. vieles über die Grundstruktur des Rituals erfahren. Während sich das Ausdrucksverhalten im Predigtgottesdienst auf die gestische Unterstützung der Sprechakte reduziert (vgl. ebd. S. 461), bewegen sich Prediger, Musiker und Moderatoren im Multimediagottesdienst frei auf der ganzen Bühne. Die reformierte Predigtliturgie kennt in der Regel einen einzigen kostümierten Hauptakteur, der sich während des Gottesdienstes zweckgerichtet und unauffällig bewegt. Der dramatische Höhepunkt des Rituals ist ja die Rede, in der eine Bibelstelle im Zusammenhang aktueller Probleme ausgelegt wird. Nach Staub ist es das Anliegen des Predigers, "die Vielfalt der biblischen Zeugnisse zu Gehör zu bringen und über ihre oftmals widersprüchlichen Aussagen nachzudenken." (ebd. S. 470) Das säkulare Vorbild dieser Inszenierung ist die Vorlesung, der wichtigste Akteur ist der Lehrer. Im Multimediagottesdienst steht hingegen ein ganzes Team von bis zu 20 Akteuren auf der Bühne. Begrüssung, Gebet, Videoclip, Anbetung, Theater, Predigt, Interview und Sologesang sind Elemente einer religiösen Show. Die einzelnen Akte haben eine ganz unterschiedliche Erlebnisintensität, richten sich aber alle nach einem Thema, das den Zuschauern bereits aus dem Internet oder einem Flyer bekannt sein kann. Säkulare Vorbilder dieser Inszenierung sind die Talkshow und das Popkonzert. Die Moderatoren führen durch den Anlass und preisen die jeweils nächsten Akte an. Das permanente Anpreisen ist ein auffälliges Merkmal der ICF-Gottesdienste. "Dabei unterscheiden sich die Ankündigungen und Kommentare in Wortwahl und Begeisterungsgrad kaum voneinander und vermit-

teln durchwegs dieselbe Botschaft: Es wird super, es ist gewaltig, es war krass." (ebd. S. 481) Die Begeisterung auf der Bühne und die lockere Atmosphäre unter den Zuschauern lässt leicht vergessen, dass es um eine ernste Angelegenheit, um Rettung geht. Das drohende Verderben blitzt auf, bleibt aber im Hintergrund. An sich Bedrohliches wird harmlos und unbedrohlich dargestellt (vgl. ebd. S. 540). Während also in der Predigt im Fraumünster durch Erörterung widersprüchlicher Aussagen die Komplexität der Botschaft erhöht wird, versucht der Prediger im ICF die Widersprüche zu zähmen und aufkommende Ängste durch gute Laune in Schach zu halten. Komplexität wird auf eine einfache Problemlösungs-Strategie reduziert. Die Bibel erscheint nicht als Buch, wird aber als Beleg für die Wahrheit der Lösung zitiert und satzweise an die Leinwand projiziert.

Staub zieht ein Fazit aus dem Vergleich der beiden Gottesdienste, das die eingangs vermerkte Irritation der religiösen Inszenierung differenziert: "Die Gegenüberstellung von Fraumünster und ICF führt somit zu dem bemerkenswerten Befund, dass beide Gottesdienste eine paradoxe Konstruktion von Inhalt und Form aufweisen: Im Fraumünster wird mit einer rigiden Form ein 'offener' Inhalt zu vermitteln versucht – im ICF mit einer 'offenen' Form ein rigider Inhalt." (ebd. S. 533) Sowohl die traditionelle als auch die populäre Vermittlung religiöser Inhalte zielen auf ein Publikum, das sich in einem bestimmten Erlebnismilieu bewegt (vgl. Schulze 1993). Der theaterwissenschaftliche Blick auf zwei verschieden inszenierte Liturgien macht auf Unterschiede aufmerksam, die *innerhalb* der rituellen Kultur des gegenwärtigen Christentums bestehen. Es sind nicht nur stilistische Differenzen, wie Staub glaubhaft zeigen kann. Der unterschiedliche Umgang mit theatralischen Elementen steht in einem engen Zusammenhang mit der vermittelten Botschaft.

Die Verkörperung der Wahrheit in Liturgie und Theater

Dass ein Zusammenhang zwischen Aufführungspraxis und Inhalt besteht, ist freilich keine neue Erkenntnis. Schon die protestantische Gottesdienstreform basiert auf der prophetischen Kultkritik, die gegen die reine Schaufrömmigkeit opponierte. Ihr Credo: Was im Gottesdienst inszeniert wird, hat nur dann Bestand, wenn es Gedenken an den wahren Gottesdienst ist. Daher findet das kulturelle Gedächtnis im protestantischen Ritus vornehmlich im Modus des Wortes statt. Alles, was gezeigt wird, muss dem Wort Gottes dienen und verständlich sein. Die Reformatoren – zuvorderst Zwingli – waren überzeugt davon, dass dem Zwiespalt der religiösen Inszenierung am nachhaltigsten durch Erläuterung und Erklärung der Schrift begegnet werden könne. Unter anderen Vorzeichen hat diese Sicht der Liturgie seit dem Zweiten Vatikanischen Konzil auch im katholischen Ritus an Gewicht gewonnen. Die Krise des Wortgottesdienstes in der Gegenwartskultur hat freilich Zweifel an der Bevorzugung des Verbalen aufkommen lassen. Die Frontstellung gegenüber dem Theater und der säkularen Kulturszene (vgl. Albrecht 1993) ist längst einem kritischen Interesse gewichen (vgl. Eurich 1998). Für den Liturgiker ist das Gespräch mit Medienwissenschaftlern und Theaterspezialisten interessant geworden. Das spiegelt sich auch in der liturgiewissenschaftlichen Fachdiskussion der letzten Jahre wider.

Eine eindruckliche Studie hat Marcus A. Friedrich (2001) vorgelegt. Er zeigt, wie fruchtbar die Rezeption von Schauspieltheorie für die Liturgiewissenschaft und -praxis ist. Drei paradigmatische schauspielästhetische Modelle werden ausgewählt und als Grundlage pastoralästhetischer Überlegungen vorgestellt. Für den Gottesdienstspezialisten liegt der Wert von Friedrichs Buch in der gerafften Darstellung der schöpferi-

schen Schauspielästhetik von Konstantin Stanislawski, der Theorie des epischen Theaters von Bertolt Brecht und der spirituellen Schauspielästhetik von Jerzy Grotowski. Die gründliche Beschäftigung mit den Theoretikern des Schauspiels entlarvt nämlich jene falsche Alternative von *echt* und *künstlich*, die den Diskurs über religiöse Inszenierung untergründig beherrscht. Echtheit im Ausdruck ist nicht gleichzusetzen mit Unwissenheit und fehlendem Schauspielhandwerk. Und umgekehrt führt professionelles Auftreten auf einer Bühne nicht zwingend zum Verlust der Authentizität.

Besonders eindrücklich wird dies in der Schauspielästhetik von Stanislawski, in der die Kunst des Erlebens Kernpunkt sowohl der schauspielerischen Wahrnehmung als auch der Verkörperung ist (vgl. Friedrich 2001: 52-117). Stanislawski wendet sich mit der Betonung des Erlebens gegen die Kunst der Vorführung, gegen Handwerkelei, die durch eingeübte Gesten und eingefrorene Kunstgriffe ein Blendwerk betreiben. Eine gute Schauspielerin führt nichts vor, sie ist eine Künstlerin der Wahrnehmung. Das Ideal ist eine möglichst natürliche, unverkrampfte und intuitive Übernahme der Rolle. Die Kunst des Erlebens impliziert dabei einen inneren schöpferischen Kontakt zu Partnern, Objekten und zu sich selbst. Sie leitet den Schauspieler an, das geistige Leben der Rolle zu verkörpern. Er soll am Ende nicht sich in der Rolle, sondern die Rolle in sich fühlen (vgl. ebd. S. 86). Stanislawski unterscheidet infolgedessen Schauspieler, die sich in der Kunst lieben und diese Liebe vom Publikum bestätigt wissen wollen, von den echten Künstlern des Erlebens, die die Kunst in sich lieben (vgl. ebd. S. 75). In der Ästhetik Stanislawskis taucht die Irritation der religiösen Inszenierung als ein theatralisches Problem auf. Es geht um die Wahrhaftigkeit der szenischen Verkörperung (vgl. ebd. S. 99). "Ohne diese Wahrhaftigkeit, ohne den Glauben an das, was auf der Bühne geschieht, werden alle logischen und folgerichtigen physischen Handlungen konventionell, das heisst, sie erzeugen eine Lüge, der man nicht glauben kann" (Stanislawski 1996: 160).

Einen anderen Weg geht Brecht mit seinem epischen Theater. Auch ihn beschäftigt die Wahrhaftigkeit des Schauspiels. Im Unterschied zu Stanislawski schlägt Brecht ein Verfahren vor, das er Verfremdung nennt. Der Zweck dieser Technik ist es, dem Zuschauer eine untersuchende, kritische Haltung gegenüber dem darzustellenden Vorgang zu verleihen (vgl. Friedrich 2001: 156). Nicht Erleben und Einfühlung, Begeisterung und Glauben, sondern die Distanz des Schauspielers zu seiner Rolle ist Gewähr für ein ehrliches Spiel. Der Schauspieler benimmt sich als ein Demonstrant. "Es tritt nur einer auf und zeigt etwas in aller Öffentlichkeit, auch das Zeigen" (Brecht 1988: 649), lautet das ästhetische Grundprinzip der epischen Handlung (vgl. auch Friedrich 2001: 153).

Der dritte schauspielästhetische Ansatz von Grotowski wendet sich gegen Stanislawskis Idealisierung des schöpferischen Befindens und gegen Brechts Pädagogisierung des Theaters. Weder die glaubwürdige Verwandlung noch die Reflexion des Schauspielers über seinen gesellschaftlichen Auftrag bringen wahrhaftes Leben auf die Bühne. Grotowski fordert für den Schauspieler eine *via negativa*. Die Schauspielerin soll zum heiligen Zuschauer werden, befähigt zu einer sinnlich-spirituellen Erkenntnis dessen, was im verkörpernden Handeln mit und an ihr geschieht (vgl. Friedrich 2001: 212). Die vollkommene Selbstdurchdringung ist das Ziel, aber um dieses Ergebnis zu erhalten, darf man paradoxerweise nicht danach suchen (vgl. ebd. S. 216). Theater soll armes Theater werden, ohne Schnörkel, ohne Requisiten. Die Schauspielkunst fügt nichts hinzu. Inszenieren funktioniert wie Bildhauen und Schnitzen. Auf dem Weg der Eliminierung dringt die Künstlerin zur Form vor, die präfiguriert ist. Unter der oberflächlichen Scheinidentität des maskierten Menschen wird durch das schauspielerische Handeln menschliches Wesen sichtbar.

Aller Augen warten auf dich Herr ...

Die kurzen Zusammenfassungen der Arbeiten von Mats Staub und Marcus A. Friedrich sollen aufzeigen, wie spannend und vielschichtig die Diskussion über religiöse Inszenierung ist. Beide Untersuchungen regen an, weiter zu fragen und Querverbindungen herzustellen. Ist die reformierte Predigtliturgie nicht eine Kreuzung der epischen und spirituellen Ästhetik? Der Auftritt des Predigers eine pädagogische Demonstration und das Abendmahl ein armseliges Theater? Den Anspruch der ICF-Show könnte man wiederum als einen Versuch deuten, Glauben durch sichtbar handelnde Menschen erlebbar zu machen. Die Frage nach der Bedeutung der Repräsentation für das Repräsentierte ist weder im säkularen noch im religiösen Bereich von der Rolle der Repräsentanten ablösbar. Für die Aufschlüsselung dieser Rolle Kategorien zur Verfügung zu stellen, ist der Gewinn der schauspielästhetischen Analyse von religiösen Inszenierungen.

Es kann sein, dass viele Zeitgenossen mit den Worten Kurt Martis gesagt der "wortbetreuer müde" und deshalb "äugig" geworden sind (Marti 1996: 237). Für die Fernsehgeneration haben populär inszenierte Gottesdienste gegenüber der wortlastigen Liturgietradition zweifellos einen Attraktivitätsbonus. Andererseits spüren viele Menschen, dass Bilderflut die Augen blenden kann. Ihre Sehnsucht nach den lieblichen Wohnungen des Herrn (Ps 84, 2) wird durch Videoclips nicht gestillt. Gottesdienst findet heute in einem kulturellen Kontext statt, der unterschiedliche Strategien der religiösen Inszenierung verfolgen lässt. Unabhängig davon in welcher kulturellen Nische gefeiert wird: Zum Markenzeichen des christlichen Gottesdienstes gehört, den Zwang zur menschlichen Selbstdarstellung heilvoll und spielerisch zu unterbrechen. Eine solche Feier zu inszenieren, ist hohe Kunst.

Ralph Kunz ist Assistenzprofessor für Praktische Theologie an der Universität Zürich.

medien heft

Literatur:

Albrecht, Horst (1993): Die Religion der Massenmedien. Stuttgart.

Brecht, Bertolt (1988): Werke. Grosse kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, herausgegeben von W. Hecht u.a., Frankfurt a. M., 1988-1997.

Eurich, Claus (1998): Mythos Multimedia. Über die Macht der neuen Technik. München.

Friedrich, Marcus A. (2001): Liturgische Körper. Der Beitrag von Schauspieltheorien und -techniken für die Pastoralästhetik. Stuttgart.

Goffmann, Erving (1983): Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag. München. Erstausgabe: Goffman, Erving (1959): The Presentation of Self in Everyday Life. New York, Anchor.

Kotte, Andreas (1998): Theatralität: Ein Begriff sucht einen Gegenstand. In: Forum Modernes Theater, Heft 2/1998, Bd. 13, Tübingen S. 117-135.

Lehmann, Hans-This (1999): Postdramatisches Theater. Frankfurt a. M.

Marti, Kurt (1996): Namenszug mit Mond. Zürich/Frauenfeld.

Postman, Neil (1988): Wir amüsieren uns zu Tode. Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie. Frankfurt. Erstausgabe: Postman, Neil (1985): Amusing Ourselves to Death. Public Discourse in the Age of Show Business. Viking-Penguin, Inc. (Elisabeth Sifton Books), New York.

Sayers, Dorothy L. (1982): Das grösste Drama aller Zeiten. Zürich.

Schilson, Arno / Hake, Joachim (1998): Drama "Gottesdienst": zwischen Inszenierung und Kult. Stuttgart.

Schroeter-Wittke, Harald (2000): Unterhaltung. Praktisch-theologische Exkursionen zum homiletischen und kulturellen Bibelgebrauch im 19. und 20. Jahrhundert anhand der Figur Elia. Frankfurt a. M.

Schulze, Gerhard (1993): Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart, Frankfurt a. M./New York.

Soeffner, Hans-Georg (1989): Die Auslegung des Alltags – der Alltag der Auslegung. Zur soziologischen Konzeption einer sozialwissenschaftlichen Hermeneutik I. Frankfurt a. M.

Stanislawski, Konstantin S. (1996): Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst. Tagebuch eines Schülers, Berlin/Frankfurt a. M.

Staub, Mats (2002): Prediger und Showmaster Gottes. In: Kotte Andreas (Hrsg.): Theater der Nähe. Zürich, S. 427-550.