

Ralph KUNZ

Wir alle spielen Theater

Der christliche Gottesdienst als religiöse Inszenierung

Was haben Gottesdienst und Kasperltheater gemeinsam? Auf den ersten Blick wenig. Im Kasperltheater geht es um eine Holzpuppe mit roter Zipfelmütze, die in einem Spiel auftritt. Kinder warten sehnsüchtig, bis das Eingangssignet «Tratratrulala» ertönt. 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 finden wird. 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?

Anders herum betrachtet: Wer im Gottesdienst sitzt, wird in der Liturgie an das Geschehen auf der kleinen Bühne erinnert. 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 davongekommen! Auch der rituelle Rahmen von Gottesdienst und Kasperltheater weisen Ähnlichkeiten 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 Züge 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 Rollenverteilung 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.

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,¹ erinnert zwar zuweilen an eine Komödie – 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 der Tod nicht verdrängt und darum das Leben schlechthin ernst genommen 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. Der Gerettete wird zum Retter. Weil die Geschichte des geretteten Retters erzählt wird, 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, die Gottheit ist durch ihre Namen präsent. Weil Gottes Geistkraft zwar gegenwärtig, aber weder hörbar noch sichtbar ist, verlangt sie nach einer Repräsentation, die an ihr rettendes Eingreifen erinnern und dadurch das Heilige vermitteln hilft.

Durch dieses Paradox entsteht die typische Irritation der religiösen Inszenierung. Der Gottesdienst bietet ein eigenartiges Schauspiel zwischen Kunst und Religion.² 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 diene sie 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 das, was repräsentiert wird, eine grosse Bedeutung dafür hat, wie es repräsentiert wird. Die Bühne des Heiligen bleibt zugleich mehrschichtig. Denn

die Rollen der *Zengen* des Schauspiels sind nicht von vornherein ausgemacht. Ist die Gemeinde auf die Rolle des Zuschauens fixiert? Darf, wer den Gottesdienst *besucht*, sich nicht in Szene setzen? Gehören die «allgemeinen 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, um Gag und Effekte, 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 und Unähnlichkeiten. Spannungen werden erkennbar. Wer Liturgie und Theater interpretiert, muss sich die Frage gefallen lassen, ob ein dilettantischer Auftritt der Sache schadet. Liturgische und dramaturgische Leitung fragt als Spezialistin für die Selbstinszenierung, welche Formen und Inhalte der professionellen Repräsentation das Spiel stören könnten.

1 Alles bloss gespielt?

Eine solche gegenseitige Befragung ist heute besonders sinnvoll. Unter den kulturellen Rahmenbedingungen der Mediengesellschaft muss nämlich die Nachhaltigkeit des Inszenierten zum Thema werden. Der Verdacht, dass «alles nur Show» ist, die Frage, ob echt ist, was gezeigt wird, betrifft längstens nicht nur den Gottesdienst. Inszenierungen sind umstritten, weil der Kontakt zwischen dem, was gezeigt wird und dem, was tatsächlich Sache ist, dank ausgefeilter medialer Technik immer schneller und besser aufgelöst 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.

Der Begriff der «Überinszenierung» markiert eine Grenzüberschreitung, die immer wieder Thema wird in der Mediengesellschaft. Er beschreibt den Zustand übersteigerter Medialisierung. Wie lange schauen Zuschauende hin, wenn sie – notabene durch die Medien! – gleichzeitig erfahren, dass eine Story überinszeniert ist? Die Frage nach deren Interesse 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 wollen, 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,³ und dem Spektakel der medialen Öffentlichkeit, im Rahmen derer dieses Leben auf die Bühne gebracht und damit mehr Zuschauende durch Sensationssteigerung gewonnen werden sollen.

Letzteres lässt berechtigt fragen, ob man sich wieder auf das Authentische zurückbesinnen soll, denn die Medialisierung hat einen anthropologischen Bezugspunkt, wodurch die Frage nach Echtheit unausweichlich wird. Der amerikanische Soziologe Erving GOFFMAN bezeichnete das Feld der alltäglichen Interaktionen als eine Bühne, auf der Menschen sich selbst darstellen.⁴ GOFFMANS Theater-Metapher wurde kritisch geprüft und inzwischen durch den offeneren Begriff der Inszenierung abgelöst.⁵ 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 Authentizität würde das Zwiespältige, das sich in jedem menschlichen Selbstdarstellungsversuch zeigt, allerdings überdecken. Zudem wird auch dieser Wunsch nach Echtem und Ungeschminkten in Enthüllungs- und Entblössungsshows schon lange wieder vermarktet.

Weil wir alle immer in irgendwelchen Rollen stecken, verbietet sich eine pauschale Verurteilung der Kategorie Inszenierung. Theatralisches findet eben nicht nur in der Medienöffentlichkeit statt. Machen wir uns nichts vor: Nicht *dass* gespielt wird, sondern *wie* und *was* wir uns eigentlich vorspielen, ist die Frage. Damit sind zugleich Fixpunkte der Gegenwartskultur genannt, die für die Thematisierung religiöser Inszenierung von Belang sind.⁶ Der Erfolg von medialen Inszenierungen hängt wesentlich davon ab, in welcher Form sie zur Darstellung kommen. Grundbedingung für den Erfolg ist das Publikumsinteresse. Im Kampf um die Aufmerksamkeit scheint der Aspekt der Unterhaltung zunehmend wichtig zu werden, aber ein Urteil ist damit noch nicht gefällt.⁷ Denn die Frage, ob das, was gezeigt wird, wahrheitsgemäss oder verlogen ist, lässt sich durch den Unterhaltungswert einer Inszenierung nicht beantworten.⁸ Die Frage, was in welchem Kontext mit welchen

Mitteln öffentlich inszeniert werden soll, wird weder mit einer pauschalen Kritik noch mit einer pauschalen Gutheissung der Medialisierung beantwortet. Die Medialisierung ist der Rahmen und nicht das Mass gelungener Inszenierungen. Dieser Umstand erfordert für religiöse Inszenierungen neue Erfolgsfaktoren.

2 Gottesdienst – Lehre und Show

Die Zahlen jener, die den sonntäglichen Gottesdienst besuchen, sind ernüchternd. Wer Religion öffentlich darstellt, weiss, dass die Quote der Zuschauenden 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 seit einiger Zeit der Fall. Die Multimediagottesdienste der ICF (International Christian Fellowship) sprechen mit einem populären Inszenierungsstil ein jüngeres Publikum an. Liegt es also an der Form? Wird hier christliche Religion lediglich 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.⁹ STAUB legt seiner Untersuchung einen allgemeinen Begriff der Theatralität zugrunde.¹⁰ Dies erlaubt ihm, sich den beiden religiösen Inszenierungen beobachtend und beschreibend zu nähern. Im Gottesdienst, als theatrale Interaktion verstanden, gibt es auffallende, von anderen wahrgenommene Personen, die bedeutsame körperliche Verhaltensweisen zeigen.¹¹ STAUB beschreibt den Veranstaltungsraum, die Schwellenphase des Rituals, das heisst das Geschehen im Zeitraum vor Beginn des Gottesdienstes und die Grundstruktur des Gottesdienstes. Mit dem distanzierten Blick eines Beobachters sieht STAUB Bewegungen und Interaktionen, welche die religiösen Zuschauenden nicht wahrnehmen. So erhält auch der scheinbar vertraute Predigtgottesdienst durch die Beobachtung von aussen neue Konturen. Wie verhalten sich beispielsweise die Gottesdienstbesuchenden 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 bei den bereits Sitzenden 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.»¹² 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 die Party gestern?» –, hier fallen sich junge Männer mit gebleichten Haaren unter lautem Hallo um den Hals, dort werden Küsschen oder Handnummern ausgetauscht.»¹³ 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 zum Beispiel vieles über die Grundstruktur des Rituals ablesen. Während sich das Ausdrucksverhalten im Predigtgottesdienst auf die gestische Unterstützung der Sprechakte reduziert,¹⁴ bewegen sich Prediger, Musiker und Moderatoren im Multimediagottesdienst frei auf der ganzen Bühne.

Die reformierte Predigtliturgie kennt in der Regel eine einzige (meistens in Talar gekleidete) Hauptperson, die sich während des Gottesdienstes zweckgerichtet und unauffällig bewegt. Der dramaturgische Höhepunkt des Rituals ist ja die Predigt, die Rede, in der eine Bibelstelle unter Einbezug aktueller Probleme ausgelegt wird. Nach STAUB ist es das Anliegen der predigenden Person, «die Vielfalt der biblischen Zeugnisse zu Gehör zu bringen und über ihre oftmals widersprüchlichen Aussagen nachzudenken»¹⁵. Das säkulare Vorbild dieser Inszenierung ist die Vorlesung, der wichtigste Akteur ist der Lehrer. Im Multimediagottesdienst steht hingegen ein ganzes Team von bis zu zwanzig 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 Zuschauenden bereits aus dem Internet oder einem Flyer be-

kannt sein kann. Säkulare Vorbilder dieser Inszenierung sind Talkshow und Popkonzert. Die Moderatoren führen durch das Geschehen 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 vermitteln durchwegs dieselbe Botschaft: Es wird super, es ist gewaltig, es war krass.»¹⁶ Die Begeisterung auf der Bühne und die lockere Atmosphäre unter den Zuschauenden lassen 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.¹⁷ 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 Problemlösungsstrategie reduziert. Die Bibel erscheint nicht als Buch, wird aber als Beleg für die Wahrheit der Lösung zitiert und in homöopathischer Dosis auf die Leinwand projiziert.

STAUB zieht ein Fazit aus dem Vergleich der beiden Gottesdienste, das die eingangs vermerkte Irritation der religiösen Inszenierung wie folgt auf den Punkt bringt: «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.»¹⁸ Sowohl die traditionelle als auch die populäre Vermittlung religiöser Inhalte zielen auf ein Publikum, das sich in einem bestimmten Erlebnismilieu bewegt.¹⁹ Der theaterwissenschaftliche Blick auf zwei verschieden inszenierte Gottesdienste 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 jeweils vermittelten Botschaft!

3 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 Missverständlichen von religiöser 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 gegen das Theater und gegen die säkulare Kulturszene²⁰ ist längst einem – zwar kritischen, aber doch ernsthaften – Interesse gewichen.²¹ Für Fachleute der Liturgik ist das Gespräch mit Fachleuten aus der Medien- und Theaterwissenschaft aufschlussreich geworden. Das spiegelt sich auch in der liturgiewissenschaftlichen Fachdiskussion der letzten Jahre wider.

Eine eindruckliche Studie hat Marcus A. FRIEDRICH²² vorgelegt. Er zeigt, wie fruchtbar die Rezeption von Schauspieltheorie für die Liturgiewissenschaft und -praxis ist. FRIEDRICH hat drei paradigmatische schauspielästhetische Modelle ausgewählt und als Grundlage pastoralästhetischer Überlegungen vorgestellt. Für die Gottesdienstspezialisten liegt der Wert von FRIEDRICHs Buch in der gerafften Darstellung der schöpferischen 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 gemäss FRIEDRICH jene falsche Alternative von echt und künstlich, die den Diskurs über religiöse Inszenierung untergründig beherrscht. Unechtheit im Ausdruck ist nicht gleichzusetzen mit 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.²³ STANISLAWSKI wendet sich mit der Betonung des Erlebens gegen die Kunst der Vorführung, gegen Handwerkelei, die durch eingeübte Gesten und eingefrorene Kunstgriffe ein Blendwerk betreibt. Wer gut spielt, führt nichts vor, sondern nimmt wahr. 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, wodurch das geistige Leben der Person, in deren Rolle man schlüpft, verkörpert wird. Wer spielt, soll am Ende nicht sich in der Rolle, sondern die Rolle in sich fühlen.²⁴ STANISLAWSKI unterscheidet Spielende, 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.²⁵ In der Ästhetik STANISLAWSKIS taucht die Irritation der religiösen Inszenierung als ein theatralisches Problem auf. Es geht dabei um die Wahrhaftigkeit der szenischen Verkörperung.²⁶ «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.»²⁷

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 Sinn dieser Technik ist es, dass die Protagonisten während des darzustellenden Vorgangs wie Zuschauende in einer kritischen Haltung bleiben.²⁸ Nicht Erleben und Einfühlen, Begeistern und Glauben, sondern die Distanz der Spielenden zu ihrer Rolle ist Gewähr für ein ehrliches Spiel. Wer spielt, benimmt sich als ein Demonstrant. «Es tritt nur einer auf und zeigt etwas in aller Öffentlichkeit, auch das Zeigen»,²⁹ lautet das ästhetische Grundprinzip der epischen Handlung.

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 Schauspielerberuf eine *via negativa*. Die Spielenden sollen zu heiligen Zuschauenden werden, befähigt zu einer

sinnlich-spirituellen Erkenntnis dessen, was im verkörpernden Handeln mit und an ihnen geschieht.³⁰ Die vollkommene Selbstdurchdringung ist das Ziel, aber um dieses Ergebnis zu erreichen, darf man paradoxerweise nicht danach streben.³¹ 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 vorbestimmten Form vor. Unter der oberflächlichen Scheinidentität des maskierten Menschen wird durch das schauspielerische Handeln menschliches Wesen sichtbar.

4 **Aller Augen warten auf dich Herre ...**

Die kurzen Zusammenfassungen der Arbeiten von STAUB und FRIEDRICH zeigen auf, wie spannend und vielschichtig die Diskussion über religiöse Inszenierung ist. Die Frage nach der Bedeutung der Repräsentation für das Repräsentierte ist weder im säkularen noch im religiösen Bereich von der Rolle der Repräsentanten ablösbar. In der Aufschlüsselung, für die verschiedenen Rollen geeignete Kategorien zur Verfügung zu stellen, liegt der Gewinn der schauspielästhetischen Analyse von religiösen Inszenierungen. STAUBs Untersuchungen regen an, *weiter* zu fragen und Querverbindungen zu den ästhetischen Aspekten der globalen kulturellen Megatrends herzustellen. Was unterscheidet die Liturgie eines Gottesdienstes von anderen Liturgien, die in der sogenannten «Inszenierungsgesellschaft»³² mit ihrem «Trend zum Event»³³ produziert werden? Es lohnt sich auch, tiefer zu gehen und nach den Wurzeln der eigenen Gottesdiensttradition zu fragen. Ist der reformierte Predigtgottesdienst – um auf die eingespielten Kategorien anzuspielen – nicht eine Kreuzung von epischen, spirituellen und ästhetischen Aspekten? Der Auftritt des Predigers eine pädagogische Demonstration und das reformierte Abendmahl ein armseliges Theater?³⁴ Den Anspruch der ICF-Liturgie könnte man wiederum als einen Versuch deuten, Glauben in einer Show sichtbar und erlebbar zu machen.

Es kann sein, dass viele Zeitgenossen – mit den Worten Kurt MARTIS gesagt – der «Wortbeterei müde» und deshalb «äugig» geworden sind.³⁵ Für die Fernsehgeneration haben populär inszenierte Gottesdienste gegenüber der wortlastigen Gottesdiensttradition zweifellos einen Attraktivitätsbonus. Andererseits fühlen sich viele Menschen von der Bilderflut überschwemmt. Ihre Sehnsucht nach den lieblichen Woh-

nungen des Herrn (Ps 84,2) wird durch Videoclips nicht gestillt. Gottesdienst findet heute in einem kulturellen Kontext statt, der unterschiedliche Ziele von religiöser Inszenierung verfolgt. 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.

Anmerkungen

- ¹ Vgl. SAYERS, D. L.: Das grösste Drama aller Zeiten, Zürich 1982.
- ² Vgl. hierzu SCHILSON, A., HAKE, J.: Drama «Gottesdienst»: zwischen Inszenierung und Kult, Stuttgart 1998.
- ³ Vgl. LEHMANN, H.-Th.: Postdramatisches Theater, Frankfurt 1999, 466.
- ⁴ GOFFMAN, E.: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag, München 1969.
- ⁵ Vgl. SOEFFNER, H.-G.: Die Auslegung des Alltags – der Alltag der Auslegung. Zur wissenssoziologischen Konzeption einer sozialwissenschaftlichen Hermeneutik I, Frankfurt 1989, 142.
- ⁶ Im Blick ist dabei auch, was Günther Thomas «Medienreligion» nennt. Vgl. dazu: THOMAS, G.: Medienreligion. Religionssoziologische Perspektiven und theologische Deutungen, in: SZAGUN, A.-K. (Hrsg.): Jugendkultur – Medienkultur, (Rostocker Theologische Studien Bd. 9), Münster 2002, 83–114.
- ⁷ Gegen POSTMAN, N.: Wir amüsieren uns zu Tode. Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie, Frankfurt 1988.
- ⁸ Vgl. SCHROETER-WITTKE, H.: Unterhaltung. Praktisch-theologische Exkursionen zum homiletischen und kulturellen Bibelgebrauch im 19. und 20. Jahrhundert anhand der Figur Elia, Frankfurt a. M. 2000.
- ⁹ STAUB, M.: Prediger und Showmaster Gottes, in: KOTTE, A. (Hrsg.): Theater der Nähe. Welttheater, Freie Bühne, Cornichon, Showmaster Gottes: Beiträge zur Theatergeschichte der Schweiz, (Theatrum Helveticum 9), Zürich 2002, 427–550.
- ¹⁰ Vgl. KOTTE, A.: Theatralität: Ein Begriff sucht seinen Gegenstand, in: AHREND, G. (Hrsg.): Forum modernes Theater, Tübingen, 2/1998, 117.
- ¹¹ Vgl. STAUB (vgl. Anm. 9), 441.
- ¹² A. a. O., 449.
- ¹³ A. a. O., 473.

- 14 Vgl. a. a. O., 461.
15 A. a. O., 470.
16 A. a. O., 481.
17 Vgl. a. a. O., 540.
18 A. a. O., 533.
19 Vgl. SCHULZE, G.: Die Erlebnisgesellschaft. Kulturosoziologie der Gegenwart, Frankfurt 1992.
20 Vgl. ALBRECHT, H.: Die Religion der Massenmedien, Stuttgart 1993.
21 Vgl. EURICH, Claus: Mythos Multimedia. Über die Macht der neuen Technik, München 1998.
22 Hierzu FRIEDRICH, M. A.: Liturgische Körper. Der Beitrag von Schauspieltheorien und -techniken für die Pastoralästhetik, Stuttgart 2001.
23 Vgl. a. a. O., 52–117.
24 Vgl. a. a. O., 86.
25 Vgl. a. a. O., 75.
26 Vgl. a. a. O., 99.
27 FRIEDRICH (vgl. Anm. 22) zitiert: STANISLAWSKI, K.: Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst (Teil I), Berlin / Frankfurt 1996, 160.
28 Vgl. a. a. O., 156.
29 FRIEDRICH (vgl. Anm. 22) zitiert aus der grossen Berliner und Frankfurter Gesamtausgabe von HECHT, W. et al. (Hrsg.), Frankfurt 1988, 649.
30 Vgl. FRIEDRICH (vgl. Anm. 22), 212.
31 Vgl. a. a. O., 216.
32 WILLEMS, H. / JURGA, M. (Hrsg.): Inszenierungsgesellschaft. Ein einführendes Handbuch, Opladen 1998.
33 KEMPER, P. (Hrsg.): Der Trend zum Event, Frankfurt 2001.
34 Dazu KUNZ, R.: Eucharistie neu entdeckt – Zur Wirkungsgeschichte der reformierten Abendmahlstheologie, in: DERS.: Der neue Gottesdienst. Plädoyer für den liturgischen Wildwuchs, Zürich 2006, 57–74.
35 MARTI, K.: Namenszug mit Mond, Zürich / Frauenfeld 1996, 237.

Stark überarbeitete Fassung des Artikels «Der christliche Gottesdienst als religiöse Inszenierung» in: Medienheft, Dossier 18, «Inszenierung des Religiösen», Oktober 2002 (www.medienheft.ch).