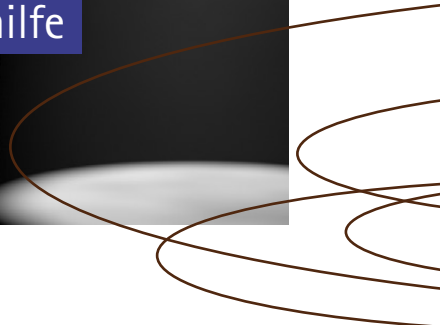


Evangelische Kirche
von Westfalen

THEATER IN KIRCHEN

Eine praktische Arbeitshilfe



„Im Theater muss man die menschliche Sprache wieder hören können, wie das Schilf sie hört und die Insekten, Vögel, die sprachlosen Kinder und die schlafenden Tiere. Ich komme hierher, um eine Geburt wiedergesehen zu hören, ich komme hierher, um das versteckte Leben wiederzusehen.“ Das hat der Dramatiker Valère Novarina für den Schauspieler Louis de Funès geschrieben und so auf die enge Beziehung des Theaters zum Leben hingewiesen.

Auch die Kirche hat eine enge, wenn auch nicht immer einfache Beziehung zum Theater. Beide Partner haben sich oft aneinander gerieben. Manchmal brachte aber gerade das produktive Ergebnisse hervor.

Das gilt nicht nur für das wohl bekannteste und am weitesten verbreitete Theaterstück der Welt: Das Krippenspiel, mit dem jährlich in der Weihnachtszeit viele Kirchengemeinden die Geburt Jesu szenisch darstellen. Das „darstellende Handeln“ (Friedrich Schleiermacher) verbindet das Theater in einer noch tieferen Weise mit dem Gottesdienst – der Verkündigung des Evangeliums tut die sorgsam inszenierte Darstellung gut.

Und so kann das Theater der Kirche vieles geben, denn es weist in jeder seiner Gesten über sich hinaus und bietet Raum für das Unausprechbare. Aber auch die Kirche kann dem Theater vieles geben, als Veranstalterin für Aufführungen einer Theatergruppe oder für Eigenproduktionen.

In dieser Broschüre stellt Dirk Harms seinen Zugang zu Kirche und Theater als Pfarrer in der Justizvollzugsanstalt Schwerte und als ausgebildeter Theaterpädagoge vor.

Theater und Glaube befinden sich in einem dauernden Gespräch – und meine Hoffnung ist, dass wir davon reich werden, wenn wir in diese Gespräche hineinlauschen und dabei „das versteckte Leben wiedersehen“.

Ihre

Annette Kurschus

Präses Annette Kurschus

1. Theater in Kirchen	
1.1	Körperlichkeit 5
1.2	Der Talar 7
1.3	Konfirmation 11
1.4	Gäste im Gottesdienst 12
1.5	Anspiele 13
2. Die Kirche als Produzentin von Theaterereignissen	
2.1	Theater öffnet die Kiste des Subtextes 16
2.2	Das Theater und der Wert der Stille 17
2.3	Theater und Spiritualität 17
2.4	Alltagssprache oder Kunstsprache 18
2.5	Mut zu Nicht-Leichter Sprache 19
2.6	Der menschliche Schatten 20
2.7	Eine neue Schönheit 21
2.8	Der offene Schluss 22
2.9	Glaubenszweifel 24
Blick in die Geschichte des Theaters zwischen Menschen und Göttern	
	<i>Griechenland</i> 25
	<i>Theater im Zeitalter der Reformation</i> 25
	<i>Theater als moralische Anstalt</i> 26
	<i>Theater als pädagogische Maßnahme</i> 27
	<i>Das epische Theater und der Gottesdienst</i> 28
	<i>Rolle und Körper</i> 29
	<i>Das postdramatische Theater der Gegenwart</i> 34
	<i>Improvisationstheater – Theatersport</i> 35
3. Theater in der Kirche – Kirche im Theater	
	Theater und Kirche – Kirche als Theater – Theater als Kirche
3.1	Was kann die Kirche dem Theater geben? 36
3.2	Wenn die Kirche als Veranstalterin auftritt, hat sie folgende Möglichkeiten 37
3.3	Eigenproduktion – Inszenierung durch einen Theaterpädagogen oder einen Regisseur 38
4. Praxisbeispiele	
4.1	Theater mitten im Gottesdienst – Theater als Verkündigungsdienst 48
4.2	Das Theaterlabor Schwerte im Bergkloster Bestwig 50
5. Literaturliste 53

1. THEATER IN KIRCHEN

Wann beginnt Theater, wann beginnt der Gottesdienst?

Was war zuerst? Das Theater oder der Gottesdienst?

Ist Gottesdienst Theater?

Kann Theater Gottesdienst sein?

Dies können Fragen sein, die Sie stellen werden, wenn Sie dieses Heft in die Hand nehmen.

Theaterspielen ist nicht Theaterspielen, es findet nicht im luftleeren Raum statt, sondern wie der Gottesdienst auf dem Hintergrund einer langen, wechselvollen Geschichte. Und vor allem wird Sie, liebe Leserin und lieber Leser, die Frage beim Aufschlagen dieses Heftes beschäftigen, was Theater eigentlich mit Kirche zu tun haben soll, was Theater der Kirche denn geben könnte – wo viele doch sagen, die Kirche habe doch alles, nämlich das Wort.

Was kann Theater der Kirche geben?

1.1 Körperlichkeit

Theater kann, und damit beginnen wir gleich etwas provozierend, der Kirche den Körper zurückgeben. Ich will damit sagen: Theater spielend entwickeln wir ein Gefühl für den Körper. Das ist etwas, was wir in der Kirche verloren haben. Ich erinnere mich an eine Andacht in einer Pfarrkonferenz. Die Kollegin teilte Blätter aus, auf denen eine tanzende Frau abgebildet war. Und dann sprach sie über den Tanz und die Freude in der Bewegung – selber völlig bewegungslos hinter einem Rednerpult versteckt, und wir, die Zuhörenden, saßen verkrümmt oder aufgestützt hinter den Tischen voller Kaffeetassen auf den Stühlen. Selbst zum Eingangs- und Schlussgesang mussten wir auf den Stühlen verharren. Bewegung war nur gestattet, um aufzustehen und zum Buffet zu gehen.

Spätestens seit Augustinus (354–430) ist die **Körperlichkeit** in der Kirche in Verruf. Sie gilt als Ort der Sünde, der Sexualität. Mit der Reformation wird das allein entscheidende in der Kirche, das, um was es geht: das Wort. Es wird verkündet und gehört. Fleischgeworden ist es allein in Jesus Christus.



Körperspannung halten © adobe stock / metamorworks

Infolge dessen ist das Verhältnis zu Körper und Körperlichkeit in der Kirche recht verkrampt. Das ist nicht immer so gewesen. In der ‚Acte Johannis‘, einem gnostischen Text, wird berichtet, wie die Jünger mit Jesus nach dem Abendmahl Gott lobten und gemeinsam tanzten.¹ Und Chrisostomos, Patriarch von Konstantinopel (354–407) – also fast zeitgleich mit Augustinus – wird folgender Text zugeschrieben: „Ich lobe den Tanz, / denn er befreit den Menschen von der Schwere der Dinge, / bindet den Einzelnen zur Gemeinschaft.“²

Hier bietet die Arbeit an der Verkörperung von Texten einen weiträumigen Lernbereich. Zu lernen, dass das Wort nicht mehr ist als der Knochen, der durch die Wärme des Fleisches in Bewegung gesetzt werden muss. Der Regisseur, Schriftsteller und Maler Valère Novarina drückt das sehr klar aus: „Jedes Denken, das nicht getanzt wird, ist eine Fälschung. Jedes Denken, ohne Rhythmus, und das seine Füße nicht gefunden hat. Jedes Wissen ohne Beine. Der Schauspieler weiß, dass der Kopf geht, dass alle Gedanken die Beine raufkommen und sich erinnern, dass sie aus dem Körper stammen, dass sie, geprüft durch Leidenschaft, dem Fleisch entsprungen sind, um uns zu nehmen, uns umzubringen und in Bewegung zu bringen. [...] Denn der Körper muss alles überprüfen, was der Geist ihm sagt.“³

1 Vgl. Reinhold Müller, *Tanz vor Gott*, 1999, S. 44

2 Ebda, S. 49

3 Valère Novarina, *Für Louis de Funès*, in: *Brief an die Schauspieler und Für Louis de Funès*, 1998, S. 62

Sie werden im Folgenden einen kurzen Überblick über die Geschichte des Theaters finden, v. a. unter der Fragestellung: Was kann das Theater der Kirche bringen? Vorher möchte ich Ihnen aber ein paar alltägliche Situationen schildern, in denen Fragestellungen auftauchen, bei denen Sie dem Theater unbeabsichtigt begegnen. Und dieser Durchgang durch den Alltag bietet Ihnen einen kleinen Wegweiser durch die verschlungene Geschichte der verschiedenen Theaterformen.

1.2 Der Talar

Ich möchte mit der einfachsten Situation anfangen: 1983 wurde mir ein Päckchen zugestellt. Dieses Päckchen enthielt meinen ersten Talar. Neugierig zog ich ihn vor dem Badezimmerspiegel an, legte das Beffchen vor die Brust und betrachtete mich. Dann ging ich durch die Wohnung. Allein das funktionierte nicht mehr normal, denn ich musste aufpassen, dass sich meine Beine nicht im Stoff verhedderten. Plötzlich tauchte dieses bedächtige Schreiten der älteren Kollegen in meinen Gelenken auf. Und als ich mir im Talar ein Butterbrot schmieren wollte, wurde das Ganze zu einem grotesken Ballett der Arme. Zu guter Letzt stellte ich mir vor: Es klingelt jemand an der Tür. Ich muss ihm öffnen. Wie würde er reagieren? Das Gewand verwandelte mich, und meine Erscheinung im Türrahmen hätte vermutlich das Gegenüber besorgt nach dem Fluchtweg Ausschau halten lassen.

Damals, so erinnere ich mich, wurden von der Evangelischen Kirche Etikette veröffentlicht, die regelten, wie man sich im Talar zu verhalten hatte. Es gehöre sich nicht, so hieß es, im Talar die Beine übereinanderzuschlagen, oder sogar im Sitzen das eine Bein auf das andere zu legen oder zuviel Schmuck zu tragen. „Im Talar seid Ihr nicht privat, Geschwister!“, hieß die Botschaft.

Und mit dem Ausdruck privat/nicht privat befinden wir uns mitten im Theater. Wo Theater geschieht, geschieht eine Verwandlung. Jemand wechselt die Rollen, ist nicht mehr bei sich zu Hause, sondern steigt in eine andere Rolle ein – und Ihre Rolle, liebe Kollegin und Kollege, ist es, im Talar einen Gottesdienst für eine in der Kirche versammelte Gemeinde zu leiten.

Der Regisseur Peter Brook (s. S. 32) beschreibt Theater als einen Vorgang, wo jemand etwas macht und ein anderer zuschaut. Beobachten Sie sich selber: Sie kochen sich selber zu Hause einen Kaffee. Und, Szenenwechsel: Sie haben Gäste. Es herrscht etwas Befangenheit. Die anderen schweigen und schauen Ihnen zu. Sie kochen den Kaffee in derselben Kanne wie sonst, Sie decken Teller auf wie jeden Tag, legen die Gabeln und Löffel an ihren Platz. Wie reagiert ihre Haut? Wie ihre Gelenke? Beim Einschenken der

Milch besprenkelt ein kleiner Tropfen die Tischdecke. Sie laufen im Gesicht rot an, spüren ein Schweißfilm auf der Stirn. Alle Symptome weisen auf die Diagnose ‚Lampenfieber‘ hin, d.h. den Zustand, den Schauspieler kennen, wenn Sie die Bühne betreten.

Und ebenso ist es in der Kirche. Sie gehen an der Kirche vorbei, begrüßen den Küster, die Presbyterin. Dann ziehen Sie sich in die Sakristei zurück. Dort ziehen Sie den Talar an und gehen wieder hinaus. Sie selber haben plötzlich eine andere Körperspannung, grüßen anders, gehen anders. Und die Haltung der Personen Ihnen gegenüber verändert sich auch.

Sie treten ein in die Kirche. Sie scheint noch leer zu sein. Sie schlendern durch die Reihen, lassen spielerisch die Finger auf die Bänke trommeln, im Takt zu einem Schlager, den Sie summen. Plötzlich bemerken Sie, da sitzt schon jemand. Unvermittelt verstummen Sie, stoppen Ihren Gang, frieren Ihre Haltung ein. Im Theater nennt man das ‚Freeze‘! Ihre Muskeln spannen sich leicht an, die Sehnen bewegen sich jetzt kontrollierter. „Guten Morgen!“

In traditionellen Kirchen setzen Sie sich während des Gottesdienstes in den Chorraum, beobachtet von der Gemeinde. Den Gottesdienst über bewegen Sie sich nur im Chorraum, richten von dort aus das Wort an die Gemeinde. Sie drehen sich dem Altar zu, drehen sich vom Altar weg. Tun Sie das, als wäre die Gemeinde nicht da, oder nehmen



Beffchen anlegen © LKA Bielefeld

Sie sie auch wahr, wenn Sie ihr den Rücken zudrehen? In der Theatergeschichte gab es im 20. Jahrhundert die spannende Auseinandersetzung über die sogenannte vierte Wand auf der Bühne, d.h. jene unsichtbare Wand, die den Chorraum in Richtung Gemeinde begrenzt. (s. S.29) Genau das spielt sich in diesen Momenten ab. Wohin schauen Sie, während Sie sprechen, während sie singen, während sie schweigen? Wie stellen Sie sich hin, wenn jemand aus der Gemeinde das Evangelium liest? Jede Körperhaltung erzählt etwas über Ihre Haltung gegenüber demjenigen, der hier liest.

Wie spreche ich? Wie spreche ich die Worte beim Abendmahl, bei der Taufe? Ist es eine Frage der Sprechgeschwindigkeit? Ist es eine Frage der Stimmhöhe, der Betonung der Worte? Ist es damit getan, dramatisch zu sprechen – oder ist gerade die ‚Verfremdung‘ der entscheidende Ausdruck? (B. Brecht, S.27) Wie vollziehe ich die Handlungen, d.h. das Brechen des Brotes, das Segnen? Wie benetze ich den Kopf des Kindes mit dem Wasser? Ich habe darüber viel bei den postdramatischen Theatermachern gelernt, die eine eigene Spiritualität im Theatermachen entdeckt haben (S.34).

Konzentration oder einen Anfang machen und ein Ende finden: In vielen Gottesdiensten erlebe ich eine Lockerheit, die die Privatheit, also das unkontrollierte Agieren im gottesdienstlichen Raum, fast zum Prinzip erhebt. Das Einzige, was Alltag und Gottesdienst unterscheidet, ist der Talar⁴. Die Lässigkeit des Alltages geht fließend in die gottesdienstliche Handlung über, und diese fließend wieder in den Alltag. Es gibt keinen Anfang und kein Ende. Im Theater habe ich gelernt, dass eine Handlung einen Anfang und ein Ende hat. Diese Grenzen betone ich durch eine bewusste Wahrnehmung des Körpers im Raum, durch eine bewusste Veränderung der Körperspannung, durch Konzentration. Ich beginne mit einem kurzen Innehalten, und ende mit einem kurzen Innehalten oder ‚Freeze‘. Zwischen diesem Anfang und Ende bezieht sich mein Körper ganz bewusst auf die Menschen, die sich dort befinden, auf den Raum, in dem er sich befindet. Und so kann auch gut ein Gottesdienst ohne Talar stattfinden, indem ich den unsichtbaren Talar überstreife.

In meiner gottesdienstlichen Praxis halte ich die Gottesdienste generell ohne Talar. Als ich in der JVA Schwerte eingeführt wurde, betreten alle beteiligten Geistlichen den Gottesdienstraum ohne Talar. Zum Akt der Einführung schritten wir zu einem bereitgestellten Kleiderständer, auf dem die Gewänder hingen. Wir zogen sie an, vollzogen die Einführung, zogen die Talare wieder aus – und der Gottesdienst ging weiter. Das war klassisches episches Theater nach B. Brecht (S.27), in dem deutlich wurde, dass wir eine Rolle einnehmen.

⁴ Es geht hier nicht um das Wiederaufgreifen der Diskussion der 1970er Jahre um Alltag und Gottesdienst: Ich bezeichne hier als alltäglich, was spannungsfrei, mechanisch, konzentrationslos abläuft.

Wie reagieren Sie auf Störungen des Gottesdienstes? Wie reagieren Sie, wenn ein Kind bei der Taufe anfängt zu schreien, zu brabbeln. Bitte antworten Sie jetzt nicht, wie Sie theologisch oder politisch korrekt antworten sollten, sondern überlassen Sie die Antwort den Härchen auf der Haut, Ihrem Pulsschlag, Ihrer Zunge! Es gibt kein Rezept, denn meine ureigenste Reaktion liegt im Bereich des Unkontrollierbaren. Im Improvisationstheater (S.35) übe ich, jede Aktion der Mitspieler stets nur als Impuls für meine eigene Handlung zu erleben – selbst das, was mich absolut nervt, ist nichts mehr als ein Impuls. Es gibt nur eine Regel: Wehre keinen Impuls ab! Also ist meine Aufgabe als Pfarrer in dieser Situation, das plärrende Kind als einen Impuls für meine Handlung zu verstehen.

Das plärrende Kind stellt die Frage nach meinem Verhältnis zu meiner Rolle. Habe ich Distanz zu meiner Pfarrerrolle – oder bin ich es mit Haut und Haar. „Je besser der Schauspieler, desto weniger identifiziert er sich mit seiner Rolle, und je weniger er sich identifiziert, desto tiefer vermag er – ein scheinbares Paradox – engagiert zu sein. Er ist wie die Hand im Handschuh, getrennt, gleichwohl untrennbar verbunden; ...“⁵

Weiter geht es mit solch sensiblen Bereichen wie Beerdigungen. Gerade bei Brecht habe ich gelernt, mir vorher Fragen zu stellen. Welche Rolle übernehme ich hier? Trete ich als Tröster auf – oder vollziehe ich den Akt der Bestattung in Stellvertretung für ‚Freund Hein‘? Wie sehr bin ich emotional involviert? Bin ich ein Freund der Betroffenen? Die Rollenbeschreibung wirkt sich auf meine Vorbereitung aus. Es mag wichtig sein, ein eigenes kurzes Gebet zu sprechen – aber genügt das? Ich bin schließlich mit dem ganzen Körper in der Situation und u. U. mit allen, auch in meinem Unterbewusstsein verborgenen Gefühlen engagiert. Oder sollte ich zusätzlich zum Gebet noch einen Schnaps trinken? Zwei Dinge sind nur sicher: 1. Ich gehöre nicht zur Trauergemeinde, egal wie ich zu dem Verstorbenen stand. 2. Ich befinde mich in einer Theatersituation, da ich mich im Fokus der äußerst emotionalen Aufmerksamkeit einer Gruppe von Menschen befinde.

Dazu noch ein Zitat aus der Theaterpraxis:

„Fast alle Räume unseres sozialen Lebens sind von der Grammatik des Theaters vorgeformt. Nicht nur in der kirchlichen Messe herrscht das Zeremonielle. Unser gesamtes Zusammenleben wird von Theaterkategorien bestimmt. Wir machen uns nur selten bewusst, dass die grundlegenden Regeln des Theaters auch unsere gesellschaftliche Existenz bestimmen. Die Regeln, die den zwischenmenschlichen Verkehr sozial und politisch

⁵ Peter Brook, Die geheime Dimension, in: P. Brook/J.Cl.Carrière/J.Grotowski, Georg Iwanowitsch Gurdjieff, 2001, S.22

organisieren, entstammen dem Ritual und somit dem Theater. Deshalb ist es unsinnig, das Theater auf seine ästhetische Dimension zu beschränken. Das Theater ist ein Ritus. Das Ritual verleiht den Dingen einen Wert. Die Logik des Opfers, das am Anfang des Rituals stand, besagt, dass etwas, das keinen Wert hat, auch nichts bewirken kann. Dass das Opfer einst im Zentrum des Ritus stand, gehört in diesen Zusammenhang. Auch eine Inszenierung wird auf die Bühne gebracht, damit ein Ereignis – als beabsichtigte Wirkung – eintritt. Auch wenn alles nur Fiktion ist, muss man auf der Bühne doch alles so gut wie möglich machen: So will es die Logik des Rituals, auf der unser Theater beruht. Weil das Theater nach festen Regeln abläuft, wie sie der Ritus und seine Logik erfordern, wurde es zum Vorbild unseres Rechtswesens. Das formalisierte, bestimmten Konventionen entsprechende Verhalten im Theater ist gleichzeitig die Voraussetzung für unsere Gesellschaftsordnung, die ebenfalls auf festen Regeln gründet. Das Theater war für unsere moderne Gesellschaft richtungsweisend. Dort hat sie ihren Ursprung. Die Ursprünglichkeit dieses Komplexes erweist die Mythologie: Ein Wort wie ‚il rito‘, der Ritus, ‚il ritmo‘, der Rhythmus, ‚il diritto‘, das Recht, und ‚l'arte‘, die Kunst, gehen wahrscheinlich auf eine gemeinsame Sprachwurzel aus dem Sanskrit zurück. Ritual kommt von dem altindischen ‚rta‘, was so viel heißt wie fester Bestandteil, Wahrheit, Halt, Recht.“⁶

1.3 Konfirmation

Ich möchte gar nicht auf komplexere Veranstaltungen im Rahmen der Konfirmation und deren Vorbereitung eingehen, sondern allein auf den Vorgang des Einzuges der Konfirmanden in die Kirche: In großer emotionaler Spannung erwartet die Gemeinde den Einzug. Das bedeutet, die Gemeinde schaut den jungen Menschen bei einem eigentlich sehr alltäglichen Vorgang zu: Die Konfirmanden gehen. Sie gehen durch die Kirche. Sie gehen auf den Altar zu. Sie gehen zu ihren Sitzplätzen. Sie gehen aus der Kirche heraus. Mehr geschieht nicht. Und trotzdem muss dieser Augenblick geprobt werden, manchmal so lange, bis der Geduldsfaden reißt. Warum?

Was macht diesen scheinbar so banalen Vorgang so schwer? Fragen Sie sich einmal selber als unbeteiligte Zuschauerin: Es gibt zwei Extreme: Da sind die jungen Leute, die unverwandt, scheinbar in sich gekehrt nach vorne schauend durch die Reihen der Gottesdienstbesucher nach vorne schreiten, ohne zur Seite zu blicken. Da ist die Gruppe der anderen jungen Leute, die jeden bekannten Blick erhaschend hier und da winken, nach rechts und links lächeln. Welche Gruppe fesselt den Blick mehr? Bitte auch hier keine theologisch-pädagogisch richtigen Antworten! Ihre Sehnerven geben die Antwort.

⁶ aus: Roberto Ciulli, Mein ABC des Theaters in: Lettre international 118/Herbst 2017, S.91

Der Vorgang des Einzuges bedeutet fast einen höheren Stress für die Konfirmanden als der für gewöhnliche Schauspieler bei einer Vorstellung. Sie befinden sich hier noch nicht einmal auf einer normalen Bühne, denn sie werden von allen Seiten angeschaut. Und nicht nur das: Sie wissen gar nicht welche Rollen sie spielen sollen. Für Jungs ist es leichter, vor Hunderten von Zuschauern Fußball zu spielen, als vor hundert Gottesdienstbesuchern in die Kirche zu schreiten. Im Gegensatz zu Ihnen als Pfarrer mit Talar, der Sie ganz klar Ihre Rolle definiert haben, sieht man hier jede Bewegung der Beine, jedes Stolpern, jedes Zögern und die innere Frage: „Was soll ich hier eigentlich?“. Für viele ist das eine größere Tortur als der Segensakt, wo deutlich definiert ist, was jeder tut.

Wie helfe ich den jungen Leuten, unter Wahrung von Anstand und ihrer ureigensten Würde durch die Kirche und durch die Flut der Blicke und Blitzlichter zu gehen, ohne dass es zur Militärparade auf der einen Seite oder zu einem Wettbewerb der Eitelkeiten auf der anderen Seite wird?

Wie entsteht ein Gruppengefühl? Wie entsteht ein Verhältnis zu diesem Raum, der mit meinen alltäglichen Räumen so wenig zu tun hat? Wie kann ich mich schützen, wo ich von allen Seiten angestarrt werde? Wie bewege ich mich sicher?

Das Thema heißt: Mein Körper im Raum (s.S.29). Lassen Sie die Konfirmanden einfach vorher mit verschiedenen Aufgaben durch die Kirche gehen! Lassen Sie sie blind ertasten! Oder lassen Sie sie Verstecken spielen? Welches Gefühl lässt den einen oder die andere sagen: „Das geht doch nicht!“ Was unterscheidet diesen Raum vom Gemeindesaal?

1.4 Gäste im Gottesdienst

„Neulich war ein echter Flüchtling im Gottesdienst. Der Pfarrer interviewte ihn vor der Gemeinde. Verstehen konnte man zwar nicht viel, denn sein Deutsch war noch nicht so gut, und er hat sich ziemlich verheddert. Aber wir haben erfahren, es war alles sehr schlimm und im Flüchtlingslager ist alles sehr dreckig. Dann hat der Pfarrer über die Weihnachtsgeschichte gepredigt.“ So ein Gespräch, dessen Zeuge ich auf der Straße wurde.

Besondere Gottesdienste mit besonderen Gästen. Natürlich gibt es Gäste, die auch dem eloquentesten Pfarrer im Gottesdienst die Show stehlen können. Aber es gibt auch Gäste, und das sind die interessanteren, die leicht überrollt werden durch die große Aufmerksamkeit und Öffentlichkeit einer gottesdienstlichen Veranstaltung.

Hier bietet sich an, sich von der Praxis der Gruppe Rimini-Protokoll etwas anzuneh-

men. Diese Gruppe⁷ begann im Jahr 2000 Theaterstücke mit sogenannten Experten des Alltags zu inszenieren. Dies waren Menschen mit besonderen Schicksalen oder in besonderen Lebenssituationen⁸, die interviewt wurden. Die sensibel geführten Gespräche, die über scheinbar belanglose Details in die Tiefe führen, werden literarisch bearbeitet, so dass die Protagonisten auf der Bühne nicht mehr ihrem Alltagsjargon sprechen. Dieser Text wird zur Grundlage einer Choreographie, er wird mit Musik unterstützt. So wird die persönliche Geschichte der Protagonisten mit einer ästhetischen Haut geschützt. Sie werden weniger verletzbar.

Für mich in der kirchlichen Praxis bedeutet das: Ich führe das Interview mit dem Gast vorher durch, möglichst auch über ungewöhnliche Fragen in die Tiefe steigend. Dann überarbeite ich seine Antworten stilistisch und lasse ihn das Skript sprechen. „Völlig unlebendig“ höre ich raunende Stimmen im Hintergrund.

Der Regisseur Eugenio Barba (s.u.S.32) sagte einmal in einem Vortrag: „Ästhetik ist die Haut, die über dem rohen Fleisch liegt. Sie schützt das Fleisch vor Keimen, und sie schützt uns vor dem Anblick. Oder wollen Sie auf rohes Fleisch schauen?“

1.5 Anspiele

Anspiele sind gut zu gebrauchen, beispielsweise für Familiengottesdienste und andere Arten besonderer Gottesdienste. So gibt es eine ganze Bibliothek von Anspielen für biblische, gemeindliche Themen. Aber passen diese zu den jeweiligen Gruppen? Merkt man ihnen nicht an, dass sie am Schreibtisch entwickelt worden sind? Wie frei gehe ich mit dem Text um? Wie erreiche ich, dass der Text nicht aufgesagt wird? Wie gehe ich mit dem Bibeltext um? Und auch hier wissen viele nicht, wohin mit dem eigenen Körper? Wie gehe ich mit dem Kirchenraum um? Wie verhält sich der Körper zum Raum? Wie kann ich vermeiden, dass die Kinder wie dressiert durch die Kirche laufen? Lebt ein Anspiel nur von den Worten? Oder andersherum: Wie kann ich es erreichen, dass ein Anspiel kindgerecht ist, aber die Besucher es nicht nur süß finden, weil Kinder selbstverständlich süß sind, sondern weil es eine eigene Ästhetik hat.

Grundlegend sind aber auch folgende Fragen: Welche Rolle spielt das Anspiel überhaupt im Gottesdienst? Liefert es die Vorlage für die Predigt? Oder steht es für die Predigt? Muss über ein Anspiel überhaupt gepredigt werden?

⁷ Die Gruppe besteht noch heute aus Helgard Kim Haug (*1969), Stefan Kaegi (*1972) und Daniel Wetzell (*1969). Alle drei studierten an der Justus-Liebig-Universität in Gießen das Fach angewandte Theaterwissenschaft. Weitere Informationen: <https://www.rimini-protokoll.de/website/de/>

⁸ Z. B. in „Herr Dagacar und die goldene Tektonik des Mülls“ Müllsammler in Istanbul, in ‚Qualitätskontrolle‘ Maria Christina Hallwachs, eine Frau, die durch einen Unfall bis in den Nackenwirbel gelähmt ist.

Schauen wir in die Theatergeschichte: Im Mittelalter und zu Beginn der Reformation wurden biblische Geschichten durch Mysterienspiel und Bibeltheater vermittelt. Denn ein Großteil der Menschen konnten weder lesen noch schreiben (S.25).

Es gibt heute die Methode des Erzähltheaters: Der Erzähler befindet sich mitten auf der Bühne und erzählt die Geschichte und gibt dabei gleichzeitig die Spielanweisungen an die Kinder weiter. Oder er hilft ihnen durch Fragen zu den entscheidenden Sätzen im Dialog – ohne sie bloß zu stellen.

Es ist möglich, Texte mit einfachsten theatralen Mitteln zu dramatisieren. Eine Möglichkeit bietet Ihnen der Praxisbericht meines Kollegen Eberhard Schulz vom ‚Ambulanten Kirchentheater‘ in Halle/Saale. Es gilt einfach auch die Frage: „Was traue ich dem biblischen Text zu?“ Traue ich dem Text viel zu, dann genügt eine präzise und präzise Geste.

Im Jugendvollzug habe ich statt einer Predigt die Männer sich von den Sitzen erheben lassen. Ich ließ sie durch den Kirchraum gehen und einfachste Theaterübungen machen. Diese Übungen nahmen Handlungen des Textes auf und vermittelten diese Handlungen auf die Erfahrungsebene (geht zu zweit nebeneinander: Einer ist groß, einer klein; einer stark, einer schwach; einer schuldig, einer unschuldig etc.; sagt Euch Sätze wie ‚steh auf und geh!‘). Entscheidend ist bei solchen Übungen, den Teilnehmern nur durch Fragen die Aufgabe zu geben, nachzuspüren, was sie erfahren – und jedem seine Erfahrung zu lassen und sich seiner Erfahrung zu überlassen. Ich will auch dann gar nichts hören, denn eine im Gottesdienst zusammengewürfelte Gruppe hat nicht die Vertrauensebene, auf der innere Prozesse ehrlich besprochen werden können.

Ich kann Ideen für verschiedene Formen von Anspielen beim Forum-Theater Augusto Boals finden. Theater wurde von ihm eingesetzt, um einen politischen Diskurs in Gang zu bringen. Dafür entwickelte er mit Laien kurze, dem Alltag entnommene Szenen. So kann ich auch biblische Situationen in Szene setzen. Am dramatischen Wendepunkt breche ich ab – wie geht es weiter? Aber bitte spielerisch! (s.o. S.34)

Wichtig ist eine Frage, die ich oben schon habe anklingen lassen: Wie gehe ich mit dem biblischen Text um? Ist die biblische Sprache nicht oft ‚zu heilig‘? Oder klingen Dialoge zwischen biblischen Personen in Alltagssprache zu banal? Ein hervorragendes Beispiel für den Umgang mit dem Text findet sich meiner Einschätzung nach im Bereich des Films: „Das 1. Evangelium – Matthäus“ von Pier Paolo Pasolini (1922–1975) aus dem Jahr 1964. Der Regisseur Pasolini ließ das Evangelium in ruhigen Bildern nachspielen, gesprochen wurde dabei ausschließlich Text des Matthäusevangeliums. Er fügte keine freie, interpretierende, aktualisierende Sprache hinzu. Viel Stille, un-

aufdringliche Musik prägt den Film. Haltungen und die Blicke der von Laiendarstellern gespielten Figuren erzählen genug über das, was zwischen den Worten geschieht. Der Film legt sich nicht erstickend über die Zuschauer, sondern lässt ihnen Luft für eigene Assoziationen. Der Text erscheint nie eindeutig, sondern immer tröstend mehrdeutig.



Der Ausdruck erzählt auch ohne Text Geschichten © pixelio / schubalu

Die Anregung aus dem Film kann darin liegen, Spielszenen aus dem Alltag zu entwickeln, aber die biblischen Sätze genau nachsprechen zu lassen – und zu sehen, wie beide Ebenen aufeinander einwirken. Und wie wirkt es, wenn andere zuschauen? Sie sehen, der kirchliche Alltag ist voll von Situationen, die, ganz ohne Absicht, theatrale Situationen sein können. Deshalb lassen Sie sich ein auf diese kleine Geschichte und entdecken vor Ihren Augen vielleicht viel, viel mehr, als ich mir an meinem Schreibtisch in Schwerte ausmalen kann.

Außerdem: Viele meinen, beim Theater ginge es darum, zu tun, als ob, zu schauspielern im schlechten Sinne. Doch die Fragen, die zum Spiel führen, benötigen den Kontakt zu sich selbst. Im Theater geht es vor allen Dingen darum, sich selbst wahrzunehmen. Ich habe die Erfahrung gemacht, dass betrügerische Menschen sich als die schlechtesten Spieler erwiesen.

Paradox – oder gerade nicht?

2. DIE KIRCHE ALS PRODUZENTIN VON THEATEREREIGNISSEN

2.1 Theater öffnet die Kiste des Subtextes

Was ist der Subtext? Schon lange wissen wir, dass durch Worte am wenigsten vermittelt wird. Kommunikation findet statt über die Körperhaltung, über die Tonhöhe, die Lautstärke und den Härtegrad der Aussprache, über den Rhythmus des Sprechens. Wörter sind eigentlich nur die Verpackung der Signale, die auf den anderen Ebenen gesendet werden – und meist im Unbewussten landen. Im Theater versuchen wir, dem auf die Spur zu kommen.

Das Stück ‚Verbrennungen‘ von Wajdi Mouawad, das ich 2016 inszenierte, erzählt von dem Schicksal einer Frau aus dem Nahen Osten. Von ihrer Jugendliebe empfangt sie ein Kind. Der junge Mann wurde verjagt, das Kind ihr genommen. Sie machte sich auf die Suche nach diesem Kind und geriet in die Wirren der allseits dort tobenden Kriege. Immer tiefer hinein verstrickt, landete sie schließlich in einem Foltergefängnis, wurde vergewaltigt und gebar ein Zwillingspärchen, das auf wundersame Weise gerettet wurde. Sie entkam später dem Gefängnis und konnte mit ihren beiden Kindern nach Kanada fliehen. Fiebrig verfolgte sie Kriegsverbrecherprozesse, bis sie auch dort ihrem Vergewaltiger, dem Vater der Zwillinge begegnete. Es war ihr lange gesuchter Sohn. Sie verstummte und starb fünf Jahre später. Ihren beiden jüngeren Kindern hinterließ sie Briefe an den Vater und Bruder.

Diese Briefe handelten von ihren widerstreitenden Gefühlen, in einem sprach das Opfer über den Hass, im anderen die Mutter über das Verzeihen der Mutter. Der Spieler des Folterers hatte beide Briefe zu lesen. Wie aber diese Szene gestalten? Anfangs trug er sie mit getragener Würde und tiefer Betroffenheit vor. Uns wurde recht schnell langweilig. Es fiel der Satz: „Wir sind hier doch nicht im Gottesdienst.“

So gab ich dem Spieler die Aufgabe, den Text völlig entgegengesetzt zu sprechen, d.h. den Körper sich winden zu lassen vor Lachen. Nach der ersten Irritation begann er zu üben. Der Text öffnete sich langsam hinein in den Wahnsinn, an dessen Ende die Stimme des Mannes in einem Lachen versickerte, das ins Weinen kippte. Es war nur noch still im Probenraum.

2.2 Das Theater und der Wert der Stille

Und das ist das zweite, was das Theater der Kirche zurückbringen kann: **Das Bewusstsein für Stille.** Der Hof, der die Worte umgibt, ist so wichtig, wie die Worte selbst. In ihm können sie atmen. Die Stille ist der Garten der Worte. Hier öffnen sie sich in den Himmel.

Ich erinnere mich wieder an eine Andacht. Der Kollege führte aus, wie sehr Jesus den Wert der Stille betont. Stille war das letzte Wort des Andachtstextes, darauf folgte im Presto das Amen und ohne Atemzug sofort: „Und jetzt singen wir...“

Natürlich werden Sie auch Theaterdialoge kennen, in denen Schlag auf Schlag die Sätze fielen. Wo führt Sie dieser Rhythmus hin? Sie werden aber auch Szenen kennen, in denen zwischen den Sätzen Abgründe der Stille klaffen. Der norwegische Dramatiker Jon Fosse⁹ ist dafür ein Beispiel. In seinen Stücken werden hauptsächlich durch Stille und Blicke zwischen einfachsten, teilweise banalen Sätzen Seelenwelten aufgebaut.

„An bestimmten, seltenen, intensivem Höhepunkten vereinigen sich Schauspieler und Publikum, die Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum löst sich auf, und die einzelnen Egos bilden kein Hindernis mehr für eine von allen geteilte Erfahrung. Wenn sich solche Augenblicke der Gnade ereignen, herrscht eine ganz besondere Stille.“¹⁰

2.3 Theater und Spiritualität

Die **Erfahrung der Spiritualität** ist ein Geheimnis des Theaters, das der Kirche zurückgegeben werden kann. Als ich mit Studio7/Köln, geleitet von Christoph Falke, einem ehemaligen Regieassistenten Eugenio Barbas (s.u., S.32), trainierte, zogen wir uns außerhalb des Probenraumes um, wechselten die letzten Privat- und Alltagsworte und begaben uns dann in den Probenraum. Die Atmosphäre, die durch die Konzentration entstand, die wortlose Kommunikation jenseits alltäglicher Gesten konnte als spirituell

⁹ Jon Fosse, geboren 1959 in der norwegischen Küstenstadt Haugesund, studierte Vergleichende Literaturwissenschaft und war Dozent an der Akademie für kreatives Schreiben in Hordaland. Seit Anfang der neunziger Jahre ist er freier Schriftsteller. Fosse erhielt den Ibsen-Preis sowie 2000 den österreichischen Theaterpreis „Nestroy“ und wurde in Frankreich als „Chevalier de l'Ordre National du Merite“ geehrt. Er lebt in Bergen. „Aber was ist es, das es geschehen lässt? Sehr viel wichtiger als eine Antwort ist vielleicht das Geheimnis und die Stille des Stückes. Eine Stille, die in den Theaterstücken ebenso wie in meinen Erzählungen oder Romanen nicht aus den Figuren spricht, sondern aus der Ganzheit, aus dem Universum, aus dem, was Thomas Mann den „Geist der Erzählung“ genannt hat. Diese Stille ist der entscheidende Punkt.“ (Jon Fosse in DIE WELT digital, 07.06.2016)

¹⁰ Peter Brook, a.a.O., S.24

bezeichnet werden – auch oder gerade, da sich die Trainer gegen diese Bezeichnung wehrten.

Theatertraining zeigt häufig eine deutliche Nähe zu **Achtsamkeitsübungen**. Eine Aufgabe besteht beispielsweise darin, den ganzen Raum im Gleichgewicht zu halten, wie auf einem Floß auf hoher See zu gehen, das nicht umkippen darf. Ich muss dauernd die anderen im Blick haben, ob vor mir, neben mir oder hinter mir. Und alles hat sich in größter Stille zu vollziehen. Thomas Richards, Schauspieler bei Jerzy Grotowski (s. u.) erzählt über Übungen, die sie im Wald machten: „Als ich *Motions* lernte, sagte man mir, dass ich, wenn ich die Übungen in der freien Natur machte, im Wald beispielsweise, das Leben um mich herum nicht stören sollte. [...] Mir fiel auf: Wenn ich bei einer Körperdrehung ein Geräusch machte, meine Füße beispielsweise hörbar über den Boden zog, das Lied des Vogels, das vorher zu hören war, plötzlich verstummte. Sicher hatte er innegehalten, um zu lauschen, was passierte. Ich sollte mich aber gerade so bewegen, dass ich nicht störte, und um herauszufinden, ob ich störte, sollte ich *hören*.“¹¹ Stellen Sie sich doch einfach vor, Sie machen diese Übung, abgewandelt natürlich, mit den Kindern vor einem Kindergartengottesdienst im Garten, im Park auf der Wiese!

2.4 Alltagssprache oder Kunstsprache

Viele Bühnentexte – wie auch viele literarische Texte – erscheinen auf den ersten Blick unzugänglich. Vertrauen die Spieler sich aber dem Körper an, können sie sich dem Text nähern, spüren, was er transportiert – auch ohne es erklären zu können und zu müssen. Der Text kann unerklärt, nicht interpretiert gesprochen werden. 2002 inszenierte ich mit Jugendlichen der JVA Iserlohn einen Text des brasilianischen Autors João Cabral de Melo Neto (1920–1999) „Drei vergebliche Liebhaber“. Es waren drei Monologe, in einer dichten lyrischen Prosa abgefasst. Einer der Teilnehmer schwärmte danach von der Sprache. Nein, sie hätte nicht leichter, nicht verständlicher sein dürfen. Sie hätte einen schönen Klang – und er hätte verstanden, er könne nur nicht darüber reden.

2010 erarbeitete ich mit Gefangenen der JVA Schwerte ‚Woyzek‘ von Georg Büchner. Die Hauptfigur wurde von einem jungen Mann gespielt, der keinen Hauptschulabschluss hatte und noch nie Theater gespielt hatte. Auf den Hinweis, er könne die Rolle ruhig in seiner Umgangssprache improvisieren, sagte er, er bräuchte genau diese Originalsprache, um sich zurecht zu finden. Er spielte nicht den Woyzek, er verkörperte ihn.

Meine Erfahrung zeigt, dass eine Bühnensprache, die sich fern der Alltagssprache bewegt, die Präsenz und Spannung des Spielers erhöht. Er muss sich mehr konzentrieren,

¹¹ Thomas Richards, Theaterarbeit mit Jerzy Grotowski an physischen Handlungen, 1996, S. 88 f

um den Text richtig zu sprechen. Selbst die Gruppe ‚Rimini-Protokoll‘ (s. o.) formuliert die Texte der Protagonisten in einer Kunstsprache, die den ‚Bühnensprech‘ des Protagonisten vom ‚Alltagsprech‘ abhebt.

Improvisationen ohne Sprachregelungen führen schnell in den Kopf. Erst wenn Sprache zu einem Fremdkörper im Mund wird, wenn ich eine bestimmte Achtsamkeit praktizieren muss, dann kommt auch der Körper ins Spiel. So gebe ich bei Improvisationen gerne die Aufgabe, entweder ganz ohne Sprache oder ‚glibberisch‘¹² zu sprechen – oder nur einen Satz zu nutzen.

2.5 Mut zu Nicht-Leichter Sprache

Leichte Sprache agiert oft mit schlichten Attributen, die Vorurteile festklopfen, nichts mehr offen lassen. Ewigkeit wird dann einfach Unendlichkeit genannt, und mit der Unterscheidung zwischen Gut und Böse ist man schneller bei der Hand. Aber verstehen wir denn alles, wenn wir meinen alles verständlich machen zu können? Lebt Poesie nicht davon auszuhalten, dass ich nicht alles verstehe? Wird unter dem Dogma der Verständlichkeit nicht allzu leichtfertig der Garten der Wörter zuplanziert?

Im Theater erfahren wir, dass es v. a. auf das Mitfühlen ankommt. Noch einmal Valère Novarina: „*Sie, die Zuschauer, sind es, die das Rätsel empfangen, die sich in Anwesenheit des unfassbaren Gegenstands befinden und die Kindeserfahrung der Unverständlichkeit von Sprache machen. Die Lösung des Dramas wird im Körper eines jeden stattfinden.*“¹³ Theater führt durch die scheinbare Unverständlichkeit in die Unmittelbarkeit. Wie leicht sagen wir, dies und das verstehen wir nicht – und müssen nur sehen, was wir sehen, und hören, was wir hören.

Der Regisseur Theodoros Terzopoulos bringt die Frage nach der Verständlichkeit in einem Interview auf den Punkt: „Wenn der Zuschauer alles versteht, wird er zum passiven Konsumenten. Aber wenn sich Verstehen und Nichtverstehen die Waage halten, muß der Zuschauer selbst denken. Wenn jemand etwas nicht versteht, beginnt er zu denken.“¹⁴

¹² ‚glibberisch‘ ist ein Gebrabbel in von Lauten einer Phantasiesprache, deren Worte keinen Inhalt haben. Es ist nur ein Handlauf, um eigentlich wortlos zu sprechen

¹³ Valère Novarina, *Lichter des Körpers*, 2011, S. 77 f, 183

¹⁴ Theodoros Terzopoulos/Frank M. Raddatz, *Die dionysische Wurzel*, in: *Lettre international*, 122/2018) Terzopoulos ist durch interkulturelle Theaterprojekte bekannt geworden. Im Sommer 2018 inszenierte er in den Ruinen der Orakelstätten von Delphi „Die Troerinnen“ des Euripides in fünf verschiedenen Sprachen ohne Untertitelung.

Im ‚Open Space‘¹⁵ nach einer Vorstellung werde ich häufig gefragt: Was hat jene Szene zu bedeuten? Ich frage, was der Fragende gesehen hat. Er beschreibt – und sagt plötzlich, mit einer freudigen Erregung: „Ach ja!“ Oder ich frage zurück: „Was haben Sie denn dabei empfunden?“ Und schon sind wir im Gespräch.

2.6 Der menschliche Schatten

Im Theater werden die menschlichen Schattenseiten sichtbar. „Und daß wir gleich gestehn: es ist fatal/Was wir hier zeigen, hat keine Moral/Fürs Leben können Sie bei uns nichts lernen.“¹⁶ Der oben erwähnte ‚Woyzeck‘ ermordet Marie, seine Verlobte. Die Shakespear’schen Helden wie Macbeth oder Richard III sind Massenmörder. Theater ist der Raum, indem die schrägen Charaktere sich schadlos entfalten dürfen und so uns Menschen den Spiegel vorhalten: Ja, so sind wir.

Die Charaktere der Dramen sind unverbrauchte Bösewichte, während viele der biblischen Schattengestalten von süßlichem Kitsch überwuchert wurden. Moses – ein cooler Held? Aber Moses tritt zuerst als ein Mörder auf, später als ein herrschsüchtiger Diktator, der die, das goldene Kalb anbetenden Menschen kaltblütig ermorden lässt. König David – der gerechte Herrscher? Oder doch eher ein machtheißer Frauenheld, der sich listig die Herrschaft erschleicht und dann den Ehemann seiner Geliebten im Krieg ‚verheizt‘, ein gekränkter Narziss.

Hier schleichen sich noch andere Fragen ein: ‚Political correctness‘? Blasphemie? Als 1976 Ulrich Wildgruber, mit schwarzer Schuhcreme beschmiert, als Othello über die Bühne des Hamburger Schauspielhauses stürmte, gab es einen Skandal. Was würde heute passieren? Darf Othello, ‚der Mohr‘, von einem bemalten weißen Spieler dargestellt werden? Darf der vielleicht einzige farbige Spieler eines Ensembles ohne Widerspruch mit der Rolle des Othellos belegt werden? Oder Blasphemie: In unserer aktuellen Inszenierung ‚Philoktet‘ von Heiner Müller fährt Philoktet Neoptolemos an: „Mensch, welche Hündin warf dich in die Welt.“¹⁷ Für den Spieler ein Problem: Die Mutter wird beleidigt. Hier ist die Unterscheidung zwischen Spieler und Rolle eminent wichtig. Gerade für Sie als Organisator gilt es hier, die Kirche als einen Ort des offenen Diskurses zu wahren. Und Theater – es darf auch wehtun. Erinnern Sie sich an den Streit um die Inszenierung des Idomeneo von Hans Neuenfels an der ‚Deutschen

15 Nach jeder Vorstellung des Theaterlabors wird die Trennung zwischen Spielfläche und Zuschauerraum aufgehoben. Spieler und Zuschauer begegnen sich zwanglos.

16 Heiner Müller, Philoktet, Prolog, in: H. Müller, Mauser, 1978, S. 7, Theaterlabor Schwerte Stück 15
17 S. o. S. 15

Oper‘ in Berlin 2003? Er ließ den Religionsstiftern Jesus, Buddha und Mohammed die Köpfe abschlagen. Die Intendantin, Kirsten Harms, ließ die Inszenierung absagen. Die Kirche ist – dagegen? – ein Raum des offenen Diskurses. Und doch gibt es eine Gratwanderung von menschenverachtenden Äußerungen im Stil eines ‚Richard III‘ und den Texten der Rapper Kollegah und Farid Bang. Es ist die Gratwanderung zwischen der Darstellung von Dissozialität und der Propagierung von Dissozialität, von Verkörperung und Identifikation.

Noch ein abschließendes Beispiel: In unserer kirchlichen Adaption des ‚Judas‘ (Praxisbeispiel 4.2) entstand bei den Proben eine Szene, in der einer der Spieler voller Wut über die alttestamentarischen Prophezeiungen, die den Tod Jesu zu rechtfertigen schienen, die Bibel zu Boden schmettern wollte. Er hielt inne. „Das darf ich doch nicht.“ – „Natürlich, offensichtlich musst du es tun.“ Er tröstete sich damit, dass es eine Gratisbibel war, die auf dem Lesepult lag. Als ich ihm jedoch zur Vorstellung eine alte Bibel hinlegte, stutzte er. „Meinst Du das wirklich?“ Ich erklärte ihm, dass Theater wehtun muss. Was als blasphemisch erlebt wird, weist auf unsere eigenen Unsicherheiten hin. Blasphemie rüttelt an den Konstruktionen und Illusionen, die wir mit dem Glauben verwechseln.

2.7 Eine neue Schönheit

Theater bietet dem Beschädigten, dem Verletzten, dem Unvollkommenen eine Spielfläche. Theologisch gesprochen, der Möglichkeitsraum Theater konkretisiert, aktualisiert den Blick auf das Kreuz, der zur Gewohnheit geworden ist. Der belgische Choreograph Alain Platel (*1959) hat 2006 in dem Stück VSPRS nach der Musik von Claudio Monteverdi ein Gotteslob tanzen lassen, wie es psychisch Kranke tanzen. Seine Tänzer nahmen die grotesken Bewegungen, Verrenkungen, Krämpfe auf und schufen aus ihnen einen Tanz. Im scheinbar Hässlichen leuchtete Schönheit, Gotteslob auf. In seinem Stück ‚Tauber-Bach‘ sang ein Chor von Taubstummen Motetten von Bach, dazu tanzten die Mitglieder des Ensembles. Schönheit und Würde entstanden aus Gebrochenem.

Im Theater kann das Versehrte seinen eigenen Ausdruck finden, es braucht sich nicht an der glatten Ästhetik der Unversehrten messen. In der o. e. Erarbeitung des Woyzeck zog sich der Darsteller des Woyzeck während der Anfangsphase beim Sport einen Sehnenriss zu. Diese Verletzung stellte keinen Grund für die Entbindung von der Rolle dar, bedeutete keine Pause. Der Darsteller probte von da an seine Rolle in Krücken. Zwar waren die Krücken wie der nachfolgende Streckverband bis zur Premiere überflüssig, doch die besonderen Bewegungen hatten deutliche Spuren in der Bühnengestalt hinterlassen, die wir von da an für unverzichtbar hielten.

Am Beginn der Postmoderne der Theatergeschichte, taucht in den 20er/30er Jahren des vergangenen Jahrhunderts in der jungen Sowjetunion der Schauspieler Wsewolod Emiljewitsch Meyerhold auf. Er entwickelt das Figurenstudium über die Körperarbeit. Jede Figur hat ihren eigenen Gang, ihre eigene Choreographie der Bewegungen. (vgl. S.30)

Wie sehr haben wir uns an das Bild eines Gefolterten in den Kirchen gewöhnt. Auf wie vielen Brustkörben hängt das Folterinstrument in Edelmetall gegossen? Theater kann in neuen Bildern an die Narben erinnern, über die der Glaube in den Menschen Einzug hält. Es vermag den Blick auf neue Narben zu richten, wenn wir in den alten den Schmerz nicht mehr spüren.

Und Theater kann die Kirche wieder auf eine Schönheit hinweisen, die jenseits von Glanzpapier und Tünche lauert. Frisch renovierte Kirchen mit getünchten Ornamenten wirken auf mich erstickend, wie atmend dagegen Kirchenwände, auf denen die Zeit ihre Risse hinterlassen hat – als wären die Spalten in der Mauer die Eintrittsstellen des Heiligen Geistes, der seine Füße auf die Spinnennetze im morschen Gebäck setzt, um dort im Licht, das die Glasscherben von der Sonne reflektieren, zu tanzen.

2.8 Der offene Schluss

Theater durchbricht Gewissheiten und Sicherheiten, indem es keine Antworten gibt, sondern Fragen neu stellt. In ‚Verbrennungen‘ stand am Ende der Vergewaltiger alleine auf der Bühne, lachte weinend über den Brief seiner Mutter, als hinter ihm aus dem Nichts ein Clown auftaucht und ihm eine Nelke reicht. Ein Bild, das nicht erklärt werden kann, dem jede Erklärung eine Dimension nimmt. Ein Bild, das muss dazu gesagt werden, das weder am Schreibtisch noch im Kopf entstanden, sondern das bei einer Probe ungerufen da war – wie aus dem Dunkel des Bühnenhintergrundes. Und alle sagten: „Das ist es.“ Aber niemand erklärte, warum, doch alle schienen es zu wissen.

Theater kann zu einer Schule des Sehens und des Hörens werden, wenn den Spielern das Spiel überlassen wird und sie eine eigene Logik des Spieles entwickeln können. Es kommt nicht darauf an, ein Stück zu verstehen im Sinne von interpretieren können, sondern darauf, den Menschen auf der Bühne zu glauben, was sie darstellen. Ein Spieler sagte mir einmal am Ende des Theaterprojektes: „Wir waren am Ende doch so präsent, dass die Zuschauer uns alles, was wir gemacht hätten, geglaubt hätten.“

Etwas, dessen Verstehen sich dem Verstand entzieht, irritiert vielleicht. Doch Irritationen setzen Lernprozesse in Gang. Die einfachste Theaterübung ist: Ich komme im Stehen aus dem Gleichgewicht und setze einen Fuß nach vorne. Damit beginne ich



„Der magische Kreis“, mit dem vor jeder Vorstellung die Spieler die Konzentration sammeln © Harms

zu gehen. Gehen beginnt, wenn ich das Gleichgewicht verliere. Paulus musste erst erblinden und sämtliche Orientierung verlieren. Dann fand er zu Christus und tastete sich hinein in die neue Sprache. Der Regisseur Eugenio Barba (S.32) schreibt: „*Das Theater darf kein leichtes Sehen fördern, und der Zuschauer sollte es nicht akzeptieren. Es bedeutet für ihn Verzicht auf sein Vorrecht als Geschichte und Bewusstsein schaffendes Individuum.*“¹⁸

Die Schauspieler unternehmen eine „anthropologische Expedition, „die bekannte Gebiete und selbstverständliche Werte hinter sich lässt, also jene Orte aufgibt, wo das Reichen der Hand ein Zeichen des Grußes ist, das Erheben der Stimme ein Zeichen des Ärgers, ...“¹⁹ So werden die Zeichen entleert, als sollte auf diese Weise das zweite Gebot ‚Du sollst dir kein Bildnis machen‘ weitergeschrieben werden. Eine Theaterübung Augusto Boals spielt die Leere der Zeichen aus: Zwei Spieler reichen einander die Hand zum Gruß. Einer der beiden verlässt die Szene, der andere bleibt mit der ausgestreckten Hand stehen. Der nächste Spieler hat die Aufgabe, mit seiner Geste die ausgestreckte Hand in einen anderen Zusammenhang zu stellen. Dann tritt der mit der ausgestreckten Hand aus der Szene usw. Und wichtig ist es, dass diese Übung im Takt von zehn/fünf Sekunden durchgeführt wird. Keine Zeit zum Überlegen oder Inszenieren darf bleiben. Eine andere Übung heißt schlicht: „Ein Stuhl ist kein Stuhl.“ Ein Requisit auf der Spielfläche findet alle möglichen anderen Verwendungen als die, die wir kennen.

¹⁸ Eugenio Barba/Iben Nagel Rasmussen, Bemerkungen zum Schweigen der Schrift, 1983, S.54

¹⁹ Eugenio Barba, Ein Kanu aus Papier, 1998, S. 108

Der Theologe Christian Lehnert greift genau das auf, wenn er schreibt: *„Wer von Gottesdiensten ‚Verständlichkeit‘ fordert, begibt sich gefährlich an den Rand der Idolatrie. Zumindest zieht er das religiöse Erwachen in den dumpfen und schläfrigen Weltbetrieb, in die Langeweile aufgeklärter Selbstzufriedenheit. Viele derer, die sich für die Religionsbespaßung im Fernsehen und auf Großveranstaltungen verantwortlich sehen, haben diese Grenze überschritten: Sie pflegen den Glauben als medialen Schein und benutzen sein Formenreservoir für Eigeninteressen, etwa kirchliche Wachstumsraten oder Effizienzsteigerungen in „christlicher“ Ideologievermittlung. [...] Sie [die Christen, der Verf.] werden zu Christen in der biblischen Sprache, werden darin sie selbst und feiern die Gnade einer unaufhörlichen Schöpfung aus dem Wort, sie springen ins Dunkel der Fremde, in den Abgrund des Unmöglichen, als Sinn jenseits des Sinns.“*²⁰ An anderer Stelle warnt Lehnert vor dem Verstehen, Begreifen wollen als einen Weg, etwas verfügbar zu machen. Woody Allen sagt es kürzer: „Wenn Du eine Botschaft vermitteln willst, schick ein Telegramm.“

2.9 Glaubenszweifel

Theater gibt dem Skeptizismus Raum²¹, den Luther bei Erasmus von Rotterdam so vehement bekämpfte. Es gibt keine Gewissheiten sagen die Helden des Theaters. Sie reißen allen Gewissheiten den schützenden Mantel herunter.

In ‚Judas‘ von Lot Vekemans²² erzählt der Protagonist plastisch von einer Begegnung zwischen Jesus und ihm. Jesus lehrte ihn das Sehen hinter den Dingen. Am Ende der Erzählung fragt er: *„Glauben Sie, dass das wahr ist? Es gab keine Zeugen, niemand war dabei, nur er und ich. Also ist es wahr? Oder habe ich es mir nur ausgedacht? Ist hier jemand [unter den Zuschauern, d. Verf.] der glaubt, dass es wahr ist?“*

Theater kann so befreiend für den Glauben sein. Noch einmal Christian Lehnert: *„Du musst deinen Glauben leer halten, frei von festgefühten Bildern, Begriffen, von deutenden Umschreibungen. Er muss leer sein, unbrauchbar, zu nichts zu verwenden. Nur so bleibt alles offen, nur so kann der Gott einströmen. Diese Leere verlangt alle Intensität des Betens und Denkens, der Geistesgegenwart, alle Wachsamkeit, alles Verantwortungsgefühl. Sie ist die letzte Verankerung für deinen Glauben. Weitergeben kannst du nichts als ein Gefühl der Fraglichkeit, die kleinste und einzige religiöse Münze, die dir bleibt.“*²³

²⁰ Christian Lehnert, *Der Gott in einer Nuß*, 2017, S. 137

²¹ WA 18, 603, 28f: Luther spricht von der Notwendigkeit der ‚assertiones‘, der Behauptungen.

²² Lot Vekemans, *Judas*, 2017 – Im Theaterlabor Schwerte inszenierte wir ‚Judas‘ 2017 (Premiere: 10.11.2017)

²³ Christian Lehnert, s.o., S. 118

Blick in die Geschichte des Theaters zwischen Menschen und Göttern

Griechenland

Die Wurzel des europäischen Theaters reicht zurück in die Antike, nach Griechenland. Die großen griechischen Tragödien sind ursprünglich für große religiöse Feiern im Stadtstaat Athen verfasst worden. Auf die Bühne kamen die dramatischen Umsetzungen griechischer Mythen, die identitätsstiftend für die Stadt waren. Dabei ist nicht zu vergessen, dass die Aufführungen eingebettet waren in riesige feierliche Handlungen, in denen die Stadt Athen sich selbst darstellte.

Für die Bürger war die Teilnahme an diesen Aufführungen Pflicht. Es wurde jeder Anwesende gesehen und wahrgenommen. Um auch ärmeren Bürgern die Teilnahme zu ermöglichen, wurde ein gesonderter Fond eingerichtet, in den die vermögenden Familien etwas einzahlten.

Doch nicht nur mit der griechischen Religion standen die Tragödien in Verbindung, auch mit einem anderen Teil der griechischen Kultur: Mit der Demokratie, mit der Kultur der Debatten, des offenen, möglichst herrschaftsfreien Diskurses. Im Aufbau der Tragödie stellt die sogenannte Krise den Höhepunkt des Stückes dar. Sie beschreibt unaufhebbare Konflikte, so den Konflikt zwischen dem festgelegten Schicksal und der freien Entscheidung des Einzelnen, den Konflikt zwischen eherner Staatsräson und religiösen Verpflichtungen, die aus familiären Bindungen resultieren. Die Stücke beschreiben die Konflikte und das Ende, in das sie hineinführen. Während jedoch die Figuren auf der Bühne an ihre Vorgaben gebunden sind, können die Zuschauer über die Wertigkeiten der verschiedenen Standpunkte reflektieren.

Die Reflexion beginnt bereits auf der Bühne. Ein Chor, dessen Text von Vertretern der Bürgerschaft selbst gesprochen wurde, reflektiert im Bühnengeschehen über das Fortschreiten der Handlung. Zu guter Letzt geschieht dies alles bei Tageslicht, d. h. im Gegensatz zur heutigen Praxis des Illusionstheaters.

Theater im Zeitalter der Reformation

In der ausklingenden Renaissance sind die sogenannten ‚geistlichen Spiele‘ eine weitverbreitete Praxis. Sie stammten nicht aus der Kirche, sondern waren Produkte der Volksfrömmigkeit. Der weitaus am häufigsten vertretene dramatische Stoff waren die Geschehnisse um Kreuz und Auferstehung. Die heutigen Passionsspiele sind noch Zeugnisse dieser Tradition.

Spiele dieser Art sind ab dem 13. Jahrhundert bezeugt, fanden ihren Höhepunkt im 15. bis zum Anfang des 16. Jahrhunderts. Sie umfassten jedoch einen größeren Rahmen als die heute bekannten Passionsspiele, nahmen auch andere Erzählungen der Heilsgeschichte auf.

Die Ursprünge dieser Spiele können bis hin zu rituellen Spielen zurückverfolgt werden, deren Quelle zum einen aus der kirchlichen Liturgie gespeist wurden, zum anderen aber auch aus lokalen, vorchristlichen Volkstraditionen. Gerade in den Osterspielen wurden heidnische Mythen mit biblischen Geschichten kunstvoll verwoben. Weil auch magische Handlungen dargestellt wurden, war es nicht gestattet, diese Spiele in Kirchen aufzuführen. Sie wurden auf den Straßen und Marktplätzen der

Städte präsentiert. Unter den Zuschauern fanden sich alle Schichten der Stadt wieder, vom Bauern bis hin zum kirchlichen Stand. Das weist darauf hin, dass die kirchliche Obrigkeit diese Spiele zwar nicht unterstützte, jedoch tolerierte.

Auf dem Höhepunkt der Bewegung wurde ihnen von der Kirche sogar ein sakramentaler Charakter zugestanden. Die Teilnahme wurde, zumindest an einigen Orten, als ein ‚gutes Werk‘ gewertet, das heißt, ihm wurde eine innere Gnadenwirksamkeit verliehen.

Mit der Reformation kehrte sich diese Liberalität jedoch um. Für die Protestanten zählte nur ‚das Wort‘, alles Beiwerk war ohne Bedeutung. Im Zuge der Gegenreformation, in der die katholische Kirche die Kontrolle über alle Bereiche des gesellschaftlichen Lebens wiederzuerlangen suchte, wurden ihrerseits die Spiele gleichfalls zurückgedrängt und verboten. Sie böten Raum für unehrenhaftes und unsittliches Handeln, war es doch auch möglich gewesen in den Gewaltszenen der Passionsspiele Gefühle zum Ausdruck zu bringen, die sonst im Alltagsleben verboten waren. Fasst überflüssig zu erwähnen, waren es natürlich die Erinnerungen an heidnische Fruchtbarkeitsmythen in den Osterspielen, an denen man plötzlich Anstoß nahm.

Neben diesen geistlichen Spielen wurden auch zur Zeit des Karnevals sogenannte Fastnachtsspiele in den Städten aufgeführt. Sie gestalteten sich dem Thema entsprechend vielfach wüst und anarchisch, indem sie die Lebensfreude priesen, die Vergänglichkeit des Fleisches darstellten und zu guter Letzt auch Raum für ätzenden Spott an ungeliebten Personen boten. In diesen Fastnachtsspielen zeigte sich die andere, ungebremste Seite des Theaters, der Freiraum des wilden, unkontrollierten Lebens. Auch die Fastnachtsspiele verschwanden mit Reformation und Gegenreformation aus der offiziellen Öffentlichkeit.

In dieser Epoche zeigt sich das zwiespältige Verhältnis zwischen Kirche und Theater. Auf der einen Seite wird die Praxis der Spiele dankbar angenommen, um religiöse, biblische Inhalte unter der weitgehend des Lesens unkundigen Bevölkerung weiterzuerbreiten. Auf der anderen Seite herrscht Angst vor den freigesetzten Energien, die im Theater enthalten sind, gerade durch die tiefe Verwurzelung vorchristlicher Rituale im menschlichen Wesen und der damit verbundenen Magie. Theater wurde oft verbunden mit einem freizügigen Umgang mit Körperlichkeit und Sexualität. Auch verkörperten Theaterleute eine autonome Bewegung von unten, die keinen Respekt vor sogenannten geistlichen oder weltlichen Herren kannte.

Theater als moralische Anstalt

Zur Zeit der Reformation entwickelte sich aus den Fastnachtsspielen eine zweite, recht konträre Richtung. In Nürnberg gestaltete der Schustermeister Hans Sachs (1494–1576) mit einer Gruppe von Handwerkern kurze Spielstücke, in denen er, wenn auch nicht unheiter, an die Moral des individuellen Gewissens appellierte. Gespielt wurden die Stücke als Gegenprogramm zum Karnevalstreiben. Sie erzählten zum Beispiel nicht den Schwank einer Ehefrau, die genüsslich ihrem alten, eifersüchtigen Gatten Hörner aufsetzte. Sie zeigen stattdessen eine züchtige Gattin, die ihren Mann durch ihr tugendhaftes Verhalten von seiner Eifersucht abbrachte. Diese Volksstücke wurden mit Vorliebe in Wirtshäusern und Bürgerstuben aufgeführt und erfüllten eine erzieherische Funktion.

Diese Tradition wurde im protestantischen Schulwesen fortgesetzt. Hier entstand eine Form des Schultheaters, die durchaus von den Reformatoren gefördert wurde, um kleinere biblische Parabeln mit deutlichen, didaktische-moralischen Hinweisen zu gestalten, wie z.B. das Gleichnis vom verlorenen Sohn.

Auf der katholischen Seite setzten jesuitische Lateinlehrer, allerdings erst in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts, die Form des Theaters ein, um es als Propagandamittel gegen die reformatorischen Lehren zu nutzen.

In beiden Fällen wird die Kraft des Theaters genutzt, um erzieherisch oder eher manipulativ auf Menschen einzuwirken. Der Verkörperung in einem Spielraum traut man zu, die Zuschauer im Sinne der Macher, das heißt der Jesuiten beziehungsweise der Reformatoren, zu beeinflussen, ihnen eine klar formulierte Lehre zu vermitteln. Das Theater als Propagandainstrument ist also ganz anders gewichtet als das athenische Drama, das die Zuschauer einlädt zum Diskurs. Diese Form des Lehrtheaters wird keinen Raum für künstlerische Weiterentwicklung bieten.

Theater als pädagogische Maßnahme

Nur Berthold Brecht (1898–1956) wird diese Theaterform im 20. Jahrhundert wieder in seinen Lehrstücken aufgreifen – jedoch mit dem Unterschied, dass die Adressaten der Lehrstücke die Spieler selbst sind. Brechts Lehrstücke sind von der Idee her sekundär zur Aufführung, primär jedoch zum Spielen entworfen, das heißt eigentlich ein pädagogisches Programm.

Theater als pädagogische Maßnahme für die Spielenden – so hat sich diese Idee des Theaters als ‚moralischer Anstalt‘ in das 20. Jahrhundert gerettet. In ganz besonderer Weise findet sie sich wieder im *Theater der Unterdrückten* des brasilianischen Theatermakers Augusto Boal (1931–2009). Augusto Boal war eng befreundet mit dem Pädagogen Paulo Freire (1921–1997), dem Vater der Pädagogik der Unterdrückten. Paulo Freire stammte aus dem armen Nordosten des Landes und lernte die Situation der extremen Armut verbunden mit mangelnder Bildung direkt kennen. Er entwickelte ein Alphabetisierungsprogramm, das es ermöglichte – orientiert an den Bedürfnissen der Schüler – in kürzester Zeit Lesen und Schreiben zu erlernen. Kurz vor der Militärdiktatur wurde sein Modell auch von der Regierung Brasiliens in ein Förderprogramm umgewandelt. Alles jedoch fand ein jähes Ende mit dem Putsch der Generäle. Freire kam ins Gefängnis und ging daran anschließend ins Exil nach Chile.

Sein Freund Augusto Boal übersetzte seine Methode auf die Ebene des Theaters und entwickelte dort das ‚Theater der Unterdrückten‘. Die Schauspieler sollen nicht dem Volk Theater zeigen, sondern mit dem Volk Theater spielen und die emanzipatorische Kraft des theatralen Spiels zu nutzen. Er wurde 1971 verhaftet und nach Argentinien ausgewiesen.

Eine der Spielformen seiner Theaterarbeit ist das sogenannte ‚Forum-Theater‘. Die Teilnehmenden erzählen einen Konflikt aus ihrem Alltag. Dieser Konflikt wird mit den anderen Spielern in eine Szene übersetzt. Am Punkt der sogenannten ‚Krise‘, wo z.B. der Konflikt in eine höhere Eskalationsstufe eintritt, brechen sie ab. Die Zuschauer werden aufgefordert, eine Lösung für den Konflikt zu finden – nicht durch Diskussion, sondern indem sie in das Geschehen spielerisch eingreifen.

Nach der Wiedereinführung der Demokratie wurde Boal in den neunziger Jahren als Vertreter der ‚*partido do trabalhadores*‘ (PT; Arbeiterpartei) Stadtrat in einem Stadtteil von Rio de Janeiro. Hier entwickelte

er diese Form des Theater weiter zum sogenannten ‚Legislativen Theater‘ als einer Form der direkten Demokratie.

Am Ende seines Lebenswerkes steht ‚Der Regenbogen der Wünsche‘. Hier geht es um persönliche, biographische Konflikte der Teilnehmenden. Sie forschen mit den anderen Spielern zusammen über die gemeinsame Körperarbeit nach ihren verborgenen Wünschen und Sehnsüchten. Diese Form der Arbeit ist an den inneren Bildern des Einzelnen, an seinem Zweifel und seinen Träumen orientiert. Sie entstand in der Tradition des Psychodramas nach Moreno, einem handlungsorientierten Gegenentwurf zur Psychoanalyse Sigmund Freuds.

Das epische Theater und der Gottesdienst

Zurück in die europäische Geschichte. Theater und Kirche bewegten sich ab dem Ende des 16. Jahrhunderts immer weiter auseinander. Diese Entwicklung ist nicht zu trennen von den gesellschaftlichen Orten beider. Während die Kirche und christliche Gemeinde, ob katholisch oder protestantisch in jedweder Couleur, den Anspruch hatten, stets in der Mitte der Gesellschaft angesiedelt zu sein, ja als Garant der gesellschaftlichen Stabilität und Sittlichkeit angesehen zu werden, fand sich das Theater immer im schmutzigen Randbereich wieder. Natürlich waren Wandertheatergruppen von höfischen Festen nicht wegzudenken. Sie reisten durch ganz Europa von Hof zu Hof, waren also auch die ersten Wanderer zwischen den Kulturen.

Wer Theater spielte, brachte Gefühle zum Ausdruck, verkörperte die triebgesteuerte Seite unseres Wesens, kurz gesagt, Theater verkörperte Unmoral, machte Angst. Der Körper wurde in der Westkirche nach dem Schisma von 1054 mehr und mehr tabuisiert. Unterstützt durch ein einseitiges Verständnis der paulinischen Schriften, das Heil sei in der Überwindung des Fleischlichen zu suchen, unterstützt durch die Leibfeindlichkeit der im Westen dominierenden platonischen Philosophie, galt die ‚reine Lehre‘ oder ‚das Wort‘ alles.

Im 20. Jahrhundert gab es eine Anverwandlung theatralischer Mittel durch die Kirche, die überrascht: Der überzeugte Atheist Berthold Brecht entwickelte die Form des epischen Theaters – und diese Form floss fast unbeobachtet mit ein in die Beratungen der katholischen Kirche zur der Reform der Liturgie.

Aber einen Schritt zurück: Was ist das epische Theater?

Das Theater hatte in seinem Weg durch die Gesellschaften und Revolutionen des 18., 19. und zu Anfang des 20. Jahrhunderts vieles aufgenommen und eingebaut. Nicht nur gesellschaftliche Entwicklungen spiegelte es wieder, auch technische Entwicklungen wurden für das ästhetische Geschehen auf der Bühne verwendet. Revolutionierend waren dabei die Scheinwerfer. Sie warfen konzentriertes Licht auf die Bühne. Licht konnte Szenen dramatisieren, es konnte andere Räume ohne Veränderung der Architektur erschaffen und Atmosphären technisch erzeugen.

Die Zuschauer andererseits wurden immer anonym, die Schauspieler sahen sie nicht, sie sahen sich selbst nicht in den dunklen Sälen, die die Scheinwerfer benötigten, um ihre Wirkung zu entfalten. Die Zuschauer tauchten aus ihrer Alltagswelt in die Scheinwelt des Theaters ein, erlebten Theater als eine Art Gegen- oder Paralleluniversum. Das Theatererlebnis wurde so im wörtlichen Sinne immer ‚überwältigender‘.

Die Überwältigung des Zuschauers wurde durch die Illusion erreicht. Die Illusion wurde wiederum durch etwas erzeugt, das theatertheoretisch die ‚vierte‘ Wand genannt wird. Architektonisch hat die Bühne drei Wände und öffnet sich hin zum Zuschauerraum. Das Illusionstheater aber lässt auf der Bühne ein Geschehen ablaufen, das statt der Öffnung zu den Zuschauern hin eine Wand suggeriert. Die Zuschauer sitzen quasi vor einer gläsernen oder unsichtbaren Wand und dürfen einem Geschehen beiwohnen, das auch ohne sie genauso stattfinden würde.

Diese Wand versuchte Berthold Brecht zu durchbrechen: Die Bühne sollte als Bühne sichtbar sein, das heißt Lichtquellen als Scheinwerfer, Schauspieler als Schauspieler. Auf der Bühne hatte nur Platz, was zum Spiel benutzt wird, also bespielt wird, und dem dadurch in irgendeiner Weise eine Bedeutung verliehen wird. Räume, Landschaften und Orte wurden durch Zeichen auf der Bühne angedeutet, nicht aber durch Kulissen imaginiert. Die Schauspieler sprachen auch die Zuschauer an. Die Songs seiner Bühnenstücke²⁴ dienten nicht der Unterhaltung, sondern der Ansprache der Zuschauer.

Zum Rollenstudium gehörte, dass der Schauspieler nicht in die Rolle hinein ‚verschwand‘, sondern dass er eine eigene Haltung zu der Figur entwickelte, die er verkörperte. Eine der Übungen bestand in der Aufgabe, neben seine Figur zu treten und ihre Handlung zu kommentieren. Ziel war, dass wieder der Freiraum spürbar wurde, der die Zuschauenden zur Reflexion, zur Debatte und schließlich auch zur Handlung bewegte. Ein das Publikum schier überwältigendes Theater lässt der Reflexion keinen Raum, unterwirft das Publikum dem emotionalen Bad des Bühnengeschehens. Seine einzige Handlung besteht im Klatschen, sei als Beifall oder im Takt.

Dieser Impuls klang bis nach Rom in die Hallen des II. Vatikanischen Konzils. Dort verhandelten die Bischöfe neben anderem auch über eine Reform der Messliturgie. Hatten die Priester die Messe bisher als eine in sich abgeschlossene Zeremonie im abgeschlossenen Altarraum in lateinischer Sprache zelebriert, wurde jetzt die ‚vierte Wand‘ des Altarraumes geöffnet. Die Gemeinde wurde wahrgenommen. Sie wurden in Landessprache angesprochen, und die Liturgie wurde kommentiert. Die Betonung des liturgischen Geschehens wurde auf die Zeichenhaftigkeit konzentriert.

Rolle und Körper

Sergejewitsch Alexejew Stanislawski

Das 20. Jahrhundert bot in diesem Zusammenhang weitere Erneuerungen im Rahmen des Theaters auf. Der inhaltliche Antipode des epischen Theaters von Berthold Brecht war Konstantin Sergejewitsch Alexejew Stanislawski (1863–1938).

Während es Brecht auf die kritische Distanz des Schauspielers zu seiner Rolle ankommt, das heißt darauf, dass es immer deutlich ist, dass der Schauspieler spielt, ist es das Ziel Stanislawskis, die Wahrhaftigkeit der Verkörperung der Rolle durch den Schauspieler zu intensivieren. Er arbeitet mit der

²⁴ Von Brecht war es gewollt, dass die Schauspieler nicht perfekt sangen – ganz im Gegensatz, wie die Songs heute interpretiert werden.

Vorstellungskraft des Schauspielers, die aus dem emotionalen Gedächtnis²⁵ gespeist wird. Die Ausstattung der Bühne mit Requisiten und die Kostüme dienen letztendlich nicht der Dekoration, sondern der Stütze des emotionalen Gedächtnisses des Spielers. Die ‚vierte Wand‘ (s. o.) wird als ausgestattete Wand des Bühnenraums betrachtet, das heißt gerade im Gegensatz zu Brecht kommt ihr eine besondere Funktion zu. Stanislawskis Lehre wurde in zwei Richtungen fortgesetzt. Die eine war die Schule von Lee Strasberg (1901–1982) in New York, der die Stanislawski-Methode weiterführte zum Method-Acting, zur Ausbildung von Filmschauspielern. Zu seinen berühmtesten Schülern gehören James Dean, Dustin Hoffman, Harvey Keitel, Robert de Niro u. a..

Biomechanik

Die andere Richtung wurde durch Wsewolod Emiljewitsch Meyerhold (1874–1940) eingeleitet. Während Stanislawski seine Figuren aus dem emotionalen Gedächtnis heraus speiste, baute Meyerhold seine Charaktere aus körperlichen, plastischen Impulsen auf. Er forschte an den Zusammenhängen von innerer und äußerer Bewegung. Dabei ist der Ausdruck ‚innere Bewegung‘ wörtlich zu verstehen. Er erforschte mit den Schauspielern die komplexen Bewegungsvorgänge des Körpers und deren Wechselwirkung mit den emotionalen Prozessen. Durch diese Forschung erleichterte er es den Schauspielern, sich ein Gerüst körperlicher Attitüden zu schaffen, die eine Person, eine Szene charakterisierten. Der Spieler war nicht abhängig von der Unwägbarkeit seines Gefühlslebens, das nie mit Präzision die erforderliche Gefühlsregung reproduzieren konnte. Hier konnte der Spieler mit körperlichen Aktionen die für die Szene notwendige Emotion in Szene setzen. Dabei ging es nicht um klischeehafte Posen (wie z. B. der Griff ans Herz bei Herzschmerz), sondern um die inneren Bewegungen, die inneren Rhythmen bei den Emotionen. Es entstand so eine äußerst expressive, nicht naturalistische Bühnenaktion, bei der z. B. jeder Protagonist seinen eigenen Gang hatte.

In der heutigen Arbeit mit Laien ermöglicht es gerade diese Methode, einen Bühnencharakter aufzubauen, ohne die Spieler zu einer emotionalen Öffnung zu bringen, mit der sie u. U. nicht umgehen können. Besonders die Arbeit am Gang bietet viele Möglichkeiten. Die einzige Schauspielerin der Inszenierung ‚Verbrennungen‘ von Wajdi Moawad (s. u.) hatte zwei weibliche Rollen zu spielen, die Rolle einer Universitätsdozentin und die Rolle eines Mädchens auf dem Dorf: In der einen Rolle trug sie Pumps, in der anderen Badelatschen. Allein die unterschiedlichen Gangarten, zu denen sie das Schuhwerk ‚zwang‘, erleichterte ihr die Charakterisierung.

In der Theatergeschichte kann als Vorbild für diese Art Schauspielkunst die *Commedia dell'arte* betrachtet werden, die ab dem 16. Jahrhundert in Italien auf der Straße entstand und sich zur gängigen Praxis der Volkstheatergruppen etablierte. Die verschiedenen Typen²⁶ der *Commedia* wurden auch durch Kör-

25 Das emotionale Gedächtnis besteht aus den Erinnerungen an Gefühle. Wie ging es Ihnen, als Sie das erste Mal mit einem kleinen Täschchen in den Kindergarten gingen. Wenn Sie heute ein solches Täschchen in die Hand nehmen, wenn sie es riechen, dann werden die Gefühle wieder lebendig, die sie damals hatten. Diese Erinnerungen versuchte Stanislawski für die Bühnensituationen bei den Schauspielern zu hervorzurufen.

26 ‚Typen‘ sind im Gegensatz zu Bühnencharakteren oder gar Personen eindimensionale Bühnenfiguren, die sich weder entwickeln noch eine andere Seite haben.

perhaltungen dargestellt. Der ‚bauchgesteuerte‘ Pantalone beispielsweise ging immer den Nabel voranschiebend über die Spielfläche, der ‚Alte‘ immer krumm etc.

Meyerhold war bekennender Kommunist und konnte auch in der Zeit nach der Oktoberrevolution, gerade unter Herrschaft Lenins, seine Theaterarbeit fortsetzen. Erst unter Stalin geriet er in Misskredit. Er wurde Ende der 1930er Jahre verhaftet und nach heftigen Folterungen ermordet. Erst 1955 wurde er rehabilitiert.

Jerzy Grotowski

Meyerholds Theater wurde geschlossen, seine Schriften verschwanden in den Archiven. In den fünfziger Jahren machte sich ein polnischer Theaterstudent, Jerzy Grotowski (1933–1999), auf die Suche nach diesen Schriften. Meyerhold war für ihn ein geistiger Verwandter. Wie dieser forschte Grotowski nach den Zusammenhängen innerhalb des menschlichen Organismus. Dabei ging er über Meyerhold hinaus. Waren Meyerholds Studien eher plastischer Natur, so war der Ausgangspunkt Grotowskis ein spiritueller Grundgedanke. In jedem Körper des Menschen war, so glaubte er, die ganze Menschheitsgeschichte verborgen, waren noch die Impulse der ersten Menschen, ja vielleicht sogar der ersten Lebewesen verschüttet²⁷. Seine Aufgabe sah er darin, diese Quellen zu erforschen, den ‚leuchtenden Menschen‘ zu entdecken. So entwarf er eine Form des Trainings, in dem diese ursprünglichen Energien freigelegt werden konnten, die von der Maske unserer alltäglichen Bewegungsabläufe, unseren angeeigneten und vererbten Mustern verdeckt werden. Letztlich steckte hinter dieser Forschung der Gedanke des Yoga: Den Körper leuchten zu lassen, transparent werden zu lassen. Die Übungen hatten das Ziel, die Energieströme des Körpers ungehindert fließen, den Körper durchlässig werden zu lassen. Welche Muster hindern uns an der Durchlässigkeit? Es sind die Auswirkungen des Ich, das an den Mustern festhält. Was hindert mich am Weinen, was hindert mich am Lachen? Schauspielerischer Exhibitionismus war jedenfalls der größte Feind dieser Form des Theaters.

In seiner berühmten Schrift ‚Armes Theater‘ spricht er vom ‚heiligen Schauspieler‘, der seinen Körper von allem Widerstand gegen die hemmenden inneren Impulse befreit und so seinen Körper ‚opfert‘²⁸. Die Schauspieler erarbeiteten sich auf diese Weise eine Durchlässigkeit, in der sie sich mühelos im Raum orientieren und aufeinander wie blind reagieren.

Die Schauspieler des ‚Teatr Laboratorium 13‘ trainierten täglich und ausdauernd hart. Dann erarbeiteten sie ihre Rollen improvisatorisch, ließen sie aus ihrem Körper entstehen. Grotowski steuerte häufig nur einen Kommentar bei: „Das glaube ich Ihnen.“ – „Das glaube ich Ihnen nicht.“ Aus den Improvisationen montierte er Stücke, die in den seltensten Fällen Inszenierungen von festgesetzten dramatischen Texten darstellten, mit Ausnahme des *Faust* im Jahre 1959. Trotz der improvisatorischen Vorarbeit wurden die Stücke in einer fast unglaublichen Präzision erarbeitet. Die berühmtesten Stücke waren ‚Der standhafte

27 Dies ist keine esoterischen Phantasie, sondern naturwissenschaftliches Faktum: Die Zellmoleküle werden mit dem Zerfall der festen Körper wieder freigesetzt und finden sich in anderen Formen wieder zusammen. Und so finden sich in jedem von uns die Moleküle, aus denen sich vor Urzeiten die ersten Sterne gebildet haben. Und diese Moleküle transportieren auch die Erinnerung..

28 Vgl. Jerzy Grotowski, Für ein armes Theater, 1999², S. 35

Prinz' nach Calderón/Słowacki, ‚Akropolis‘ nach Stanisław Wyspiański und ‚Apokalypsis con figuris‘ nach Texten aus der Bibel, von Dostojewski, Słowacki, T.S. Eliot und S. Weil.²⁹

Grotowski lebte und arbeitete unter der kommunistischen Herrschaft Polens. Unter den Funktionären hatte er Gönner, die ihm seinen Freiraum ließen, ihn vor der Zensur schützten. Sein Theaterlaboratorium, anfangs in Opole, später in Wrocław wurde sogar organisiert als eine Form der Parteilinie. 1975 löste er das Teatr-Laboratorium auf. Es entstand die sogenannte para-theatralische Phase, das ‚Theatre of Sources‘, das sich mit den Wurzeln des Theaters in verschiedenen Kulturen beschäftigte.

Sein Verständnis von Theater weist den Weg zu einer eigenen Spiritualität. „Für mich, einen Theater-schaffenden, sind nicht die Wörter wichtig, sondern was wir mit diesen Wörtern tun, was den unbelebten Wörtern des Textes Leben einhaucht, was sie in ‚das Wort‘ verwandelt.“³⁰ Nicht zufällig klingt hier die Fleischwerdung des Wortes aus Joh 1,14a an. Und an anderer Stelle heißt es: „Wir reden von der Möglichkeit, ein säkulares ‚sacrum‘ (Heiliges) auf der Bühne zu schaffen.“³¹

Theater in dieser Konzentration hat die Kraft, die Menschen zurückzuführen auf das, was sie verbindet, sowohl Schauspieler als auch die Zuschauer, die er Zeugen nennt. Schauspielern, Regisseuren und Autoren kommt eine dienende Funktion zu, in der sie dieses gemeinsam Verbindende auf der Bühne offenbaren.

Grotowskis Stücke sind keine Stücke, die sich erklären oder interpretieren lassen – es sind Stücke die sich erschließen durch die innere Beteiligung. Als Zuschauer kann ich ihnen nur glauben, kann mich ihren Energien aussetzen, die sich hinter den Worten und Gesten öffnen.

Sein Schüler Eugenio Barba (*1936) bringt es auf den Punkt: „Letztendlich geht es darum, Zuschauern neue Impulse zu vermitteln, die ich Energie nenne, und die jenen Dialog in Gang setzt, den sie mit sich selber führen.“³²

Das Odin-Teatret in Holstebro, Dänemark

Eugenio Barba ist neben dem Regisseur Peter Brook (*1925) einer der prominentesten Schüler Grotowskis. Eugenio Barba, geboren in Italien, stieß 1961 zu Grotowski, ging anschließend nach Indien, um sich dort mit dem Tempeltanz Kathakali zu beschäftigen. 1964 wanderte er weiter nach Norwegen und gründete mit einigen anderen jungen Leuten, die bei der Aufnahmeprüfung für die staatliche Schauspielschule gescheitert waren, das ‚Odin-Teatret‘. Diese Gruppe fand Heimat im dänischen Holstebro.

Von hier aus zog die Gruppe durch viele Regionen Asiens, Lateinamerikas etc. In den Dörfern und Städten tauschten sie mit dem Menschen Theater- und Tanztechniken aus, sangen gemeinsam mitgebrachte

29 Es gibt folgende Legende: Heimlich wurde eine Aufführung von „Der standhafte Prinz“ mitgefilmt, jedoch ohne Ton. Als Grotowski von dieser Aufnahme erfuhr, bestand er darauf, dass sie nur mit einer Tonspur versehen, aufbewahrt werden dürfe. Zwei Jahre später wurde eine Tonspur erstellt. Auf Bruchteile von Sekunden präzise passte diese Tonspur unter den zwei Jahre vorher aufgenommenen Stummfilm.

30 Jerzy Grotowski, Für ein armes Theater, 1999², S. 62

31 s.o. S. 53

32 Der Preis der Erfahrung. Das Teatre du soleil und das das Odin Teatret diskutieren ihre Erfahrungen in: Lettre international, 114/2016, S. 60

und dort entstandene Lieder, lernten die verschiedenen Arten und Weisen der Körpersprache und des Körperbewusstseins kennen. Lebendig war der spirituelle Grundgedanke des Theaters. Denn die meisten Theater- und Tanztechniken der Völker stammten aus rituellen religiösen Zusammenhängen, waren Beschwörungen, Tänze zu religiösen Feiern oder an den Wendepunkten des Lebens wie Tod, Geburt etc. Aus dieser Praxis des Reisens ist eine Form entstanden, die die Gruppe ‚Barter‘ (englisch: Tausch) genannt hat. Bei einem Barter führen die Gäste und die Gastgeber jeweils Beispiele ihrer Tradition vor, das heißt alles, was einen performativen Charakter hat. Auf heute übertragen kann man es sich folgendermaßen vorstellen: Eine fremde Theatergruppe kommt in die Stadt Sie lädt zu einer Veranstaltungsreihe ein, an der alle teilnehmen, die zur Kultur des Ortes gehören. So treten neben Rappern die Spielmannszüge auf, neben dem Kirchenchor die Punkband und neben dem Männergesangsverein die Tai-Chi-Gruppe des Kampfsportclubs und letztlich die Gruppe der Gäste selber. Hier entsteht ein Marktplatz kultureller Techniken mit Theater als sozialer Technik.

Zurück zur Theaterarbeit des Odin-Theaters: Im Mittelpunkt steht hier die Körper- und Stimmarbeit. Die Techniken der anderen Völker wurden nicht als folkloristische Elemente genutzt, sondern ihre Art der Körperwahrnehmung, ihre Form, körperliche Energien freizusetzen, ihre Art den Boden zu berühren, floss in die persönliche Arbeit jedes Schauspielers mit ein. Die Voraussetzung jedes Stückes ist die Arbeit des Schauspielers an sich selbst und mit sich selbst. Der Regisseur hat nur die Aufgabe, ein besonderer Zuschauer zu sein, der die Spieler provoziert, befragt, hinterfragt und mit ihnen geht.

Einen hohen Wert hat die Arbeit im sogenannten prä-expressiven³³ Bereich. Damit ist, wie bei Grotowski, das Training gemeint, das den Körper des Schauspielers öffnet. Er kommt durch die physische Erschöpfung in eine ‚Krise‘, wo er vergisst, was die Bewegungen bedeuten. Dort bringt er überraschendes vor, ja er wird sich selbst überraschen. Denn der bewertende Kopf steuert nicht mehr.

Der Zuschauer auf der Gegenseite hat die Aufgabe, das Sehen zu lernen. Er wird motiviert, die dauernde Kategorisierung, Einordnung, Bewertung von Handlungen zu unterlassen und nur zu sehen, was er wirklich sieht. Der gesprochene Text wird durch die Handlungen des Spielers nicht kommentiert, sondern der Text wird begleitet, aufgerissen, in Frage gestellt. Er ist nur Material, um der Stimme einen Rahmen zu geben. Das gleiche gilt für die Lieder auf der Bühne.

Im Theater sieht Barba „ein leeres und unwirksames Ritual, das wir mit unserem ‚Warum‘ füllen, mit unserer persönlichen Notwendigkeit.“³⁴ Er erklärt diese Einsicht an anderer Stelle so: „Dein Stück wird nichts an der Ungerechtigkeit und den Gräueln ändern, es bleibt nur eines zu tun – den Zuschauern

etwas zu zeigen, in dem sich keine Gleichgültigkeit ausdrückt. Es gibt nur zwei Gegner, gegen welche die Dramaturgie des Schauspielers ankämpfen sollte: Die Frivolität und die Gleichgültigkeit.“³⁵

1979 gründete Barba die Internationale Schule für Theateranthropologie (ISTA), in der Schauspieler und

33 Mit dem ‚prä-expressiven‘ Bereich ist der Bereich des körperlichen Trainings gemeint, der einen täglich sehr großen Raum einnimmt, um den Körper aus dem Korsett der alltäglichen Bewegungen zu befreien, ihn zu öffnen.

34 s.o., S. 112

35 Der Preis der Erfahrung, a.a.O., S. 61

Tänzer sich weltweit miteinander vernetzen und an den gemeinsamen Wurzeln des Tanzes und des Schauspiels arbeiten. In dieser Ökumene der Körpersprache wird nicht abgegrenzt, wird nicht abgewertet, sondern es wird gemeinsam das Staunen praktiziert, gemeinsam gelernt, wie man lernt. Alle fangen gemeinsam immer wieder neu an.³⁶

Eine Aufgabe dieses Netzwerkes ist die Suche nach verschütteten lokalen Liedtraditionen. Diese gibt es auch in Europa. Im gesamten Mittelmeerraum und dem Raum des Schwarzen Meeres finden sich polyphone Liedtraditionen, die mündlich weitergegeben wurden, am bekanntesten in Korsika oder Bulgarien. Sie sind nicht unserem Tonsystem angepasst. Sie sind auch nicht zu verwechseln mit der kommerzialisierten Unterhaltungsmusik. Es sind Lieder, die im Volk entstanden sind, die bei der Arbeit oder sogar in den Gottesdiensten gesungen wurden. Die Italienerin Giovanna Marini (*1937) entwarf eine eigene Notenschrift, um diese Lieder aufzuzeichnen – drohen sie doch heute vergessen zu werden. Der Korse Michel Giacometti wanderte durch Portugal (1929–1990) und zeichnete die Lieder mit Tonband auf.

Das postdramatische Theater der Gegenwart

Die Impulse von Grotowski können als die Grundlage des sogenannten ‚postdramatischen Theaters‘ der Gegenwart betrachtet werden.³⁷

Was aber macht die Gegenwart aus? Vereinten die athenischen Zuschauer noch die Kenntnis und die Relevanz der Mythen, die auf der Bühne im Hintergrund standen oder gar gespielt wurden, war ihnen die Götterwelt gemein. Heute joch vereint die Zuschauer keine gemeinsame Religion, kein gemeinsamer Götterhimmel. Den gemeinsamen Boden, die gemeinsame Geschichte gibt es nicht mehr.

Aber heißt es nicht, in der Kirche befinden wir uns auf dem Boden des gemeinsamen Bekenntnisses? Doch, aber auch wenn dasselbe Glaubensbekenntnis gesprochen wird, ist das Verhältnis dazu so unterschiedlich, wie es unterschiedlicher bei einem gesprochenen Text kaum sein kann. Dahinter stehen verschiedene Biographien, Schicksale, die Weite der interkulturellen und interreligiösen Begegnung. Das athenische Drama fußt auf Selbstverständlichkeiten im Umgang miteinander, die Gegenwart nicht mehr – außer sie werden künstlich erzeugt.

Was bedeutet also postdramatisches Theater konkret? Bisher hat sich der dramatische Aufbau von Stücken nach einem fast gleichmäßigen Rhythmus vollzogen: Exposition – Steigerung – Höhepunkt – retardierendes Moment – Katastrophe/Krise³⁸. Dieser Aufbau wird im postdramatischen Theater durchbrochen, die Zeichen werden vieldeutig. Als Zuschauer werde ich auf meine eigene Erfahrung zurückgeworfen. Jeder sieht sein eigenes Stück, liest eine eigene Geschichte aus der Vielzahl der Andeutungen und Assoziationen.

³⁶ s. o. S. 58

³⁷ Bewusst habe ich das Theater des Absurden (Beckett etc.) nicht mit in diesen Querschnitt miteinbezogen. Denn diese Form des Theaters ist eine Arbeit am Text, während die beschriebenen Formen eine Arbeit mit den Schauspielern beschreiben.

³⁸ Auf den zweiten Blick halten sich sogar die Stücke des absurden Theaters an diesen Aufbau. Auch Boals Forum-Theater funktioniert genau nach diesem Aufbau. Anstelle der Katastrophe im 5. Akt erscheint die Krise, die die Zuschauer verändern können. Die Athener haben noch diskutiert, bei Boal spielen die Zuschauer.

In einem postdramatischen Stück kann somit vieles untergebracht werden, die Stücke können sich sehr an den individuellen Möglichkeiten der beteiligten Spieler orientieren. Entscheidend ist, dass sie eine Bühnenpräsenz entfalten und dass zwischen den Spielern eine klare Beziehung spürbar ist. Die disziplinierte Arbeit im sogenannten prä-expressiven Bereich, im Bereich der Übungen zur Präsenz, der Arbeit an nicht-alltäglichen Bewegungen, der eigenen Wahrnehmung und der Wahrnehmung der Mitspieler, der Orientierung im Raum und der Rhythmik ist eine unverzichtbare Grundlage postdramatischer Arbeit. Dann jedoch öffnet sich ein Raum der Freiheit.

Improvisationstheater – Theatersport

Neben diesen Formen hat sich eine Form des Theaters etabliert, die in jede Vorbereitung gehört, weil sie eine ganz wichtige Eigenschaft beinhaltet: Sie befreit uns von festen Denkstrukturen. Denn der Spieler kann nur auf der Spielfläche ‚überleben‘, wenn er sich von allen, aber auch wirklich von allen Konditionierungen und geistigen Hindernissen befreit und nur reagiert. Der ärgste Feind guten Theaters sind gute Ideen.

Hier wird mit allem gearbeitet, was Theater zu biegen hat: Mit Übertreibung, Illusion, Vorstellungskraft, Komik, Schnelligkeit – und vor allem Ensemblearbeit. Nichts ist vorgegeben, alles wird improvisiert. Ein Spielleiter oder das Publikum gibt den Spielern Aufgaben, die diese in ‚Stresssituationen‘ bringen. Ein Beispiel: Eine Gruppe mit vier Spielern befindet sich auf einem Empfang. Jeder hält eine der anderen Personen für dumm, eine andere für attraktiv und befindet über die dritte, dass sie schlecht riecht. Sich selber schreibt er keine Eigenschaften zu. Diese Zuschreibungen darf man natürlich nicht zeigen, sondern man hält ganz normalen Small-Talk mit den anderen – andererseits muss natürlich den Zuschauern klar sein, wie die Zuschreibungen verteilt sind.

Oder eine 3er Gruppe befindet sich auf der Spielfläche: Einer steht/geht, einer sitzt/kniet, einer liegt. Sobald einer in eine andere Ebene geht, muss gewechselt werden. Das ist als Gymnastik noch recht einfach. Die Handlungen müssen jedoch in eine (gemeinsame) Geschichte eingebaut werden, d. h. wenn ich aufstehe, dann hat das einen Grund, wenn ich zu Boden gehe ebenso, wenn ich auf die Knie gehe, genauso. Aber die Gründe können/müssen natürlich aberwitzig sein, fernab jeder alltäglichen oder dem Anstand verpflichteten Logik.

Um eine Gruppe in Spielfreude zu bringen, ist so etwas ganz wichtig. Und: Die Spieler lernen hier die Grundregeln des Theaterspiels: Ich muss immer auf den anderen reagieren; ich muss Spielangebote des anderen annehmen; ich muss immer frei von allen Vorbehalten sein, bereit sein, völlig verrückt zu sein.

Improvisationstheater ist inzwischen professionalisiert worden. Improtheatergruppen sind feste Programmpunkte bei Firmenfesten etc. Und es gibt regelrechte Wettkämpfe, die nach der Art der Slam-Poetry-Sessions entschieden werden.

3. THEATER IN DER KIRCHE – KIRCHE IM THEATER THEATER UND KIRCHE – KIRCHE ALS THEATER – THEATER ALS KIRCHE

3.1 Was kann die Kirche dem Theater geben?

Die Kirche kann Räume anbieten. Kleine Theatergruppen sind im Rahmen der immer weiter um sich greifenden Kommerzialisierung der Kunst (Intendanten werden nicht wegen schlechter Inszenierungen, sondern wegen mangelnder Erfüllung der Sparauflagen entlassen) immer schlechter gestellt und suchen Räume. Probenräume kosten bei öffentlichen und privaten Trägern z.T. hohe Mieten. Eine Kirchengemeinde kann jedoch freien, experimentellen Theatergruppen, die auf der Suche nach einer neuen Sprache sind, eine Zuflucht bieten, kann Flüchtlings- und Obdachlosentheatern Raum für Proben und Auführungen anbieten. Entgelt kann eine künstlerische Zusammenarbeit sein, die beiden Seiten etwas bringt.

Eine Kirchengemeinde setzt sich idealerweise aus Menschen zusammen, die an einer Gemeinwesenarbeit, an einer Mitverantwortung interessiert sind. In diesem Gemeinwesen findet sich idealerweise Platz für Gruppen, die künstlerisch experimentieren, die zwischen Tradition und Öffnung einen Dialog herstellen.

Studio 7 Köln unter dem Leiter Christoph Falke bereitete mit der evangelischen Kirchengemeinde Kalk Gottesdienste vor. Sie übten mit dem Chor Weihnachtslieder ein, die sie von ihren Reisen mitgebracht hatten. Zu den Motiven aus den Liedern schrieben die Gemeindeglieder kleine assoziative Texte oder Dialoge, die sie zusammen mit den Spielern von Studio 7 einstudierten und zwischen den Gesängen platzierten.

Kirche kann dem Theater ein großes Buch mit Geschichten und Motiven schenken. Die Bibel ist reich an Erzählungen und Episoden, die Raum geben für die theatrale Gestaltung. Grotowskis zweites Stück widmete sich beispielsweise dem Thema ‚Kain und Abel‘, sein letztes Stück ‚Apokalypsis con figuris‘ griff biblische Stellen auf, u. a. den Besuch der beiden Marias am Grab.

3.2 Wenn die Kirche als Veranstalterin auftritt, hat sie folgende Möglichkeiten:

1. Gastspiel einer Theatergruppe

Achten Sie darauf, dass die Gruppe den Kirchoraum in seiner architektonischen Besonderheit respektiert, das heißt, dass die Gruppe mit dem Raum arbeitet und nicht ihren eignen Raum durch das Aufstellen von Kulissenwänden herstellt. Ein Kirchenraum gibt in seiner architektonischen Besonderheit auch Impulse für inszenatorische Neuerungen. So kann ich es aus eigener Erfahrung beschreiben, als ich Karfreitag 2018 mit der Inszenierung des Stückes ‚Judas‘ von Lot Vekemans in der Klosterkirche Bestwig zu Gast war. (s. Bericht im Praxisbeispiel, 4.2).

Natürlich gibt es Stücke, bei denen Sie sicher sind, dass sich die Zahl der interessierten Zuschauer im großen Raum der Kirche verlieren. Hier ist es wichtig, nur einen deutlich abgegrenzten Teil der Kirche zu nutzen.

Es gibt natürlich auch Stücke, die den Kirchoraum als solchen benötigen, wie z.B. „Oskar Romero – Leben und Sterben des Erzbischofs von San Salvador“, einem Stück der Berliner Compagnie aus dem Jahr 1986. Oder „Der Fall Judas“ von Walter Jens.

Es tut einem (guten) Theaterstück gut, wenn ihm nur eine kleine Einführung mit Seh- bzw. Verhaltenshilfen vorausgeschickt wird. Ich nenne es gerne „*Gebrauchsanweisung*“. Jede Deutung, jede Vorinterpretation verfälschen das unbefangene Sehen. Wie oben erwähnt, es kommt nicht darauf an, zu verstehen, sondern den Spielern zu glauben, was sie überbringen.

Eine direkte **Nachbereitung** als ein offener Raum des Diskurses, als ein Austausch von Gefühlen, Erlebnissen tut ihm jedoch gut. Hier ist eine Sprachregelung angebracht, in der es keine richtige und keine falsche Interpretation gibt, in der jede Äußerung ihren Platz hat – in der aber auch die rhetorischen Platzhirsche, die jede Gruppe bevölkern, in ihren Grenzen gehalten werden.

Eine Nachbereitung, die nicht im Anschluss an die Vorstellung, d.h. nicht im Bereich direkten Nachbeben des Stückes stattfindet, kann ihr durchaus dienlich sein. „Ein gutes Theaterstück wirkt wie ein Parasit: Man merkt es erst ein halbes Jahr später.“ (Eugenio Barba in einem Vortrag in Dortmund 1998.) In der Nachbereitung sollten Sie versuchen, wenn es nicht die Spielleiterin selbst sein kann, einen theateraffinen Gesprächsleiter hinzuzuziehen, der auch Techniken, Übungen mit den interessierten Zuschauern wiederholen kann.

Achten Sie darauf, gerade wenn sie in einem Gottesdienst darauf eingehen, ein Theaterstück nicht auf eine Aussage, eine Botschaft zu reduzieren. Denn es ist ein Theaterstück, kein Thesenpapier und auch keine Parole. Ich selber, als Theatermacher und als Theologe, würde mich vehement dagegen wehren, eine von mir verantwortete Inszenierung zerpredigen zu lassen. Theaterstücke öffnen Frageräume, die nicht durch Antworten wieder zugekittet werden dürfen.

Es bleibt die Frage der **Finanzierung**:

- » Es ist unbedingt darauf zu achten, dass die Künstler angemessen bezahlt werden. Gerade uns fest angestellten Mitarbeitern entgeht oft, dass Künstler, in diesem Fall Theatermacher, mit ihrem Auftritt auch ihre Rente mitfinanzieren müssen – und zwar von der Regie über Licht bis zum Spiel. Rechnen Sie pro Mitglied einer Gruppe mindesten 500–1000 € für einen Abend.
- » So ist es in den seltensten Fällen möglich, eine Gruppe auf Eintritt spielen zu lassen.
- » In vielen Kommunen sind die Spielstätten privatisiert oder in der Hand von Stiftungen. Doch auch in letzterem Fall kommt es vor, dass für Aufführungen unangemessen hohe Saalmieten gezahlt werden müssen. So kann eine Stadt dankbar sein, wenn die Kirchengemeinde ihr einen Raum für eine Kulturveranstaltung bietet.
- » Ein mögliches Finanzierungsmodell verbindet sich mit einer guten Öffentlichkeitsarbeit: Motivieren Sie viele Organisationen und Initiativen zu dieser Theateraufführung. Die beteiligten Gruppen brauchen noch nicht einmal die Aufführung direkt zu unterstützen, sondern jeder Verein übernimmt die Patenschaft für ein Kontingent an Eintrittskarten. Somit ist nicht nur das Risiko verteilt, sondern jede Gruppe wird sich bemühen, ihre Tickets an Mitglieder abzugeben. So kann das Theater dazu führen, dass innerhalb der örtlichen Initiativen eine ganz neue Verbindung entsteht.

3.3 Eigenproduktion – Inszenierung durch einen Theaterpädagogen oder einen Regisseur

Hier sind mehrere Fragen vorher zu klären:

- » Wie sollen die Teilnehmer zusammengestellt werden? Welche besondere Gruppe soll angesprochen werden? Oder soll das Angebot offen sein?
- » Wie sollen aus dem Kreis der Interessierten die Teilnehmenden ausgewählt werden? Soll es ein Casting geben? Oder gibt es ein Schnupperwochenende/ Schnupperprobe, an dem der Theatermacher mit den Interessenten auf seine Art arbeitet. Meistens erledigt sich danach die Auswahl von selbst.

Besprechen Sie vorher genau das Konzept: Umso offener das Konzept, umso besser. Ein Theaterpädagoge, der mit einem Stück kommt – ‚habe ich vor Jahren schon in N. N. mit Erfolg gemacht‘ – sollte mit ärgstem Misstrauen betrachtet werden.

- » Die Gruppe ist noch nicht da – und so ist unklar, welche ‚Typen‘ mitspielen werden. Denn ein nicht-professioneller Spieler wird erst einmal nur einen ‚Typen‘ spielen können, den er dann zu einer Figur ausbauen kann – aber nicht muss.
- » Gibt es genügend Raum für ‚prä-expressive‘ Arbeit?
- » Ein lebendiges Theaterstück entwickelt sich aus der Spielfreude bei der anfänglichen Improvisation. Wieviel Improvisation ist geplant?
- » Welche Stimmung vor Ort nimmt das Konzept auf?
- » Welche Rolle spielt der Text? Welche Rolle spielen die Körper?

Die folgenden Hinweise sind nicht gedacht als Bauplan, für eine eigene Inszenierung, sondern um Ihnen eine kritische Begleitung eines Theaterprojektes zu ermöglichen.

Text:

- » **Selbst geschriebene Theaterstücke:** In der Regel leiden selbstgeschriebene Theaterstücke daran, dass sie hölzern klingen, im dramaturgischen Aufbau konstruiert wirken und die Botschaft unüberhörbar ist. Es gehört auch zu der pastoralen Fürsorgepflicht, einen von sich selbst überzeugten Stückeschreiber in der Gemeinde vor einer möglichen Blamage zu schützen.
- » **Selbst entwickelte Stücke:** Diese Stücke, entstanden aus der Improvisation, können einen großen Reiz haben. Voraussetzung ist hierbei ein intensives Training, bei dem die Spieler auch hier die Alltagslogik vergessen, den kontrollierenden Geist ausschalten. Es sollte nach den Proben auf keinen Fall über das Stück reflektiert werden, sondern die Spieler müssen sich der ‚Eigengesetzlichkeit des Materials‘³⁹ anvertrauen dürfen. Es bietet sich an, ein Stück zuerst an der Körperarbeit zu entwickeln und Sprache, wenn notwendig, später darüber zu legen. Es ist ein Riesenspaß, wenn der darübergelegte Text später unabhängig von der Szene entwickelt wird.

Besonders bieten sich solche Stücke an, wenn sie mit Maskenbau verbunden werden. Denn die Wirkung von Ganzmasken, also Masken, die das ganze Gesicht bedecken, sind nicht kalkulierbar. Das zweite: Der Charakter einer Maske, d. h. eines Spielers, der eine Maske zum Leben erweckt, entsteht nur im Dialog von Zuschauenden und Spieler unter der Maske. Nur die Mitspielenden wissen, welche Kleidung, welche Schuhe, welcher Hut am besten zu Maske passt. Der Spieler

³⁹ Dieser Begriff stammt aus der Musik. Der Komponist Helmut Lachenmann (*1935) wendet ihn an, um so den Aufbau seiner an Instrumentengeräusche orientierten Musik zu erläutern

- unter der Maske macht nur Angebote, die anderen stimmen zu oder lehnen ab.
- » **Fremdtexte:** Über zwei Portale ist es möglich, Einsicht in die Texte möglicher Theaterstücke zu bekommen.: Aber keine Angst: Theaterstücke müssen nicht so inszeniert werden, wie sie in den Büchern abgedruckt sind.⁴⁰ In allen Texten liegen positive Gestaltungsmöglichkeiten.
 - » **Komödie oder Tragödie?** Komik ist schwieriger zu spielen als Dramatik. Bei einer Komödie verliert die Gruppe mit der Zeit die Kontrolle: Eine Szene, die beim ersten Spiel lustig wirkt, wirkt in der hundertsten Probe öde. Nichts ist auf der anderen Seite peinlicher, wenn die einzigen, die über eine Szene lachen, sich auf der Bühne befinden. Dagegen lässt sich eine Tragödie immer wunderbar durch absurde Einlagen brechen. Hier aber liegt die Entscheidung bei der Gruppe, zu wieviel Komik sie sich fähig fühlt.
 - » Unter den Spielern werden sich einige finden, die den Text brauchen, andere werden lieber improvisieren. Wichtig ist nur, dass sie miteinander arbeiten können – dass die, die den Text gelernt haben, ihr Stichwort bekommen. Viele Theaterstücke sind selber erst nach den Improvisationen auf der Bühne niedergeschrieben worden.
 - » Die **Aufführungsrechte** liegen bei den jeweiligen Verlagen. Das gilt gerade für zeitgenössische Stücke. Sie müssen informiert werden. Dann wird zwischen Veranstalter und Verlag ein Vertrag geschlossen. Versuchen Sie auch, Kontakt zum Autor herzustellen. Viele sind dankbar dafür, einmal ihr Stück in einem anderen als dem Paralleluniversum ‚Theaterwelt‘ zu erleben.
 - » Die **Kosten** für die Aufführungsrechte sind unterschiedlich: Es sind aber immer Kulanzregelungen möglich. Es besteht außerdem die Möglichkeit, ein Stück zu spielen ‚nach...!‘. So spielten wir als Stück 9 ‚Hamlet reloaded‘ oder als Stück 7 ‚Woyzeck – Eine Recherche‘. Aber merke: Wenn ich bei Shakespeare nicht zur Schlegel/Tieck-Übersetzung greife, sondern die Übersetzung von Frank Günther bei dtv nutze, ist es eine zeitgenössische Schriftstellerleistung, die honoriert werden muss.

Ausstattung: Theater geschieht grundsätzlich in einem leeren Raum. Jede Ausstattung, sei es Bühnenbild, Requisite oder Kostüm, aber auch Licht und Ton sind Gehhilfen. Doch um frei zu gehen, bedarf es nur so vieler Krücken, wie unbedingt notwendig – nicht mehr.

⁴⁰ Natürlich muss immer der Verlag über Arrangements informiert werden. Bis 70 Jahre nach dem Tod des Autors gibt es besondere Rechte für die Nachkommen. Die Erben Berthold Brechts handhaben das noch sehr streng. So musste die Münchner Inszenierung von ‚Baal‘ durch Frank Castorf abgesagt werden, weil die Brecht-Erben darin eine Verfälschung des Werkes sahen.

- » **Requisiten:** Auf der Bühne hat nur zu suchen, was bespielt wird. Achten sie mit darauf, dass die Spielfläche möglichst leer bleibt.
- » **Stühle und andere Sitzinstrumente:** Ein absolutes No-Go sind Dialoge oder Gespräche im Sitzen. Nicht umsonst war das Off im Mittelalterlichen Theater durch Bänke bezeichnet, auf denen die Schauspieler niedersaßen, wenn sie abgetreten waren.⁴¹ Wenn ich Sitzgelegenheiten benutze, dann verlange ich von den Spielern, das Gleichgewicht zu halten, das heißt entweder einen dreibeinigen Stuhl oder einen einbeinigen Hocker. Jedes bequeme Sitzen auf der Bühne lässt nicht-professionelle Schauspieler sofort aus der Präsenz verschwinden, da sie in der Bequemlichkeit die Spannung verlieren.
- » **Kostüme:** Wichtig ist zu bedenken, dass Kostüme die Bewegung beeinflussen – und auf der anderen Seite auch Möglichkeiten des Spiels bieten – (das Auf- und Zuknöpfen einer Jacke kann zu einer Handlung werden, ein Schleier kann zum Regenschutz, Schal etc. werden) Deshalb sollte möglichst früh mit Kostümen gearbeitet werden. Das Gehen mit besonderen Schuhen kann den Schritt und damit den Charakter verändern (s.o.). Die Spieler können auf vieles, völlig Abwegiges kommen, wenn der Theaterpädagoge sie einfach mit den Kostümen und Requisiten ziellos spielen lässt. Außerdem macht das einen Riesenspaß. Kostüme erzählen selber auch sehr viel. Ist das gewollt? Was erzählt eine biblische Geschichte, wenn sie in zeitgenössischen Kostümen gespielt wird, Jesus also in Jeans auftaucht, Pilatus mit Blazer und Krawatte? Ist es also sinnvoll, die **Kleidung zu historisieren** und alle Protagonisten in Bettlaken zu hüllen? Eine Möglichkeit ist, die jeweilige Person nur mit einem Kleidungsstück (Jacke/Kittel) auszustatten, damit das Kostüm schnell ausgezogen werden kann. Darunter sollte eine für alle **einheitliche Kleidung** getragen werden: Also, schwarze Hose, schwarzes T-Shirt und darüber eine Militärjacke: fertig ist der Soldat. So kann man auf der Bühne deutlich machen, das ist ein Spieler, er ist kein Soldat. In einigen Stücken des Theaterlabors stand die Garderobe auf der Spielfläche. Die Spieler kamen neutral hinein, zogen sich dann um, und im Finale gaben sie ihre Rollen wieder ab. Es kann auch bewusst auf Kostümierung verzichtet werden: In ‚Judas‘ von Lot Vekemans (2017) erschien uns kein Kostüm glaubwürdig. Die Spieler traten bewusst in Privatkleidung auf die Bühne. Das alles zu wissen ist wichtig, wenn Sie im Hintergrund die Organisation übernehmen. Unter Umständen leihen **Stadttheater** über ihren Fundus Kostüme aus (Tendenz leider abnehmend), sind allerdings in der Ausleihdauer recht knauserig. Da ist es wichtig argumentieren zu können, um eine spätere Rückgabefrist zu ermöglichen.

⁴¹ Erika Fischer-Lichte, Kurze Geschichte des deutschen Theaters, 1999², S.24

Bieten Sie an, Termine von Flohmärkten zu recherchieren, damit die Gruppe dorthin einen Ausflug macht. Denn Schuhe können über einen Fundus nicht ausgeliehen werden, die müssen Sie über Flohmärkte, Haushaltsauflösungen etc. suchen. Und bei diesen Expeditionen fällt einem so manches andere in die Hände.

- » **Schminke:** Seit langem spielen wir im Theaterlabor ohne Schminke. Ich habe die Erfahrung gemacht, dass es wirklich schlimmer aussieht, wenn Unerfahrene sich schminken, als ganz darauf zu verzichten. Außerdem müssen alle mitmachen. Sobald einer der Spieler, aus welchen Gründen auch immer (z. B. Allergien), sich nicht schminken lässt, erzählt es eine ungewollte Geschichte, wenn alle geschminkt sind und einer nicht.

Wenn Sie Schminke benutzen lassen, benötigen Sie auch eine gute Abschminkmöglichkeit für hinterher.

- » **Licht:** Die Beleuchtung ist so früh wie möglich im Probenprozess einzusetzen, da die Spielfläche sich durch den Einsatz der Beleuchtung verändert. Die Spieler/-innen müssen immer dort spielen, wo das Licht ist – und eine noch so schöne Szene kann verloren gehen, wenn sie neben dem Lichtkegel abläuft. Sie, als Veranstalter, sollten die Termine mit der Verleihfirma vereinbaren.

Es gibt zwei Arten von Bühnenlicht: Die heutigen LED-Scheinwerfer ermöglichen es, auch ohne Starkstromkabel eine Szene auszuleuchten. Es ist jedoch ein kaltes Licht. Dagegen bieten die alten Beleuchtungssysteme ein wärmeres Licht. Dazu benötigen Sie einen Starkstromanschluss.

Achten Sie darauf, dass die Beleuchtung angemessen eingesetzt wird und nicht das Spiel auf der Spielfläche überdeckt.

Für den Blick auf die Szene, für das Verständnis der Inszenierung ist es wichtig, wenn die Techniker möglichst früh bei den Proben mitwirken. Sonst entsteht leicht eine Hierarchie, und die Techniker sind die coolen Handwerker, die alles in der Hand haben, und die Spielerinnen sind die Kinder.

Fragen Sie nach, wenn der Ruf nach technischen Effekten wie z. B. einer Nebelmaschine kommt? Ist es notwendig – oder nur ein Effekt um des Effektes willen?

- » **Schwarzlichttheater** ist eine eigene Form des Theaters. Es benötigt eine eigene Dramaturgie.
- » **Ton/Stimme:** Versuchen Sie immer Alternativen für Mikroports⁴² zu finden. Wer durch ein Mikroport spricht, ist nicht mehr vom Ort des Sprechens, sondern aus der Lautsprecherbox zu hören. Und das verzerrt die Bühnensituation. Grundlage der Arbeit ist immer ein intensives Stimmtraining – und dann sind Mikros überflüssig.

Eugenio Barba (s. o.) bezeichnet die Stimme als das längste der Gliedmaßen, der

„*arti*“ (ital. *Gliedmaßen*). Ihr Ansatz liegt im Bauch, so tief wie kein Arm oder kein Bein verwurzelt ist. Die Stimme kann auf der anderen Seite das Trommelfell weit entfernter Menschen in Schwingung versetzen, berühren. Diese direkte Beziehung wird durch Mikrofone unterbrochen. Wer durch ein Mikrofon spricht oder singt, beschallt den Zuhörer nur noch. Achten Sie auf Szenen im Theater, in denen aus dramaturgischen Gründen Mikrofone eingesetzt werden. Welche Wirkung löst das bei Ihnen aus?

Sollte ein Spieler unter keinen Umständen laut sprechen können, gibt es genügend dramaturgische Möglichkeiten, genau dieses in die Dialoge zu integrieren. Passen Sie den Raum der Stimmkraft der Spieler an. Das heißt, sollten Sie nur eine große Hallenkirche zur Verfügung haben, können Sie überlegen, ob Sie nicht die Vorstellung auf den Chorraum begrenzen, somit auch nur einen kleineren Kreis von Zuschauern haben.

- » **Musik:** Musikeinspielungen sind sehr sensibel zu handhaben. Welche Assoziationen bringt ein Stück mit sich? Dominiert am Ende die Musik über die Szene? Was will die Musik? Einfach untermalen, was schon da ist? Dramatisieren? Oder vielleicht die Spielerin in ihrem Sprechen unterstützen, ihr eine Kraft geben, weil sie die Stimme auf die Musik legen kann?

Warnung: Bekannte Musikstücke transportieren eine Menge unerwünschter Assoziationen in das Stück.

Das gleiche gilt, wenn das Stück live begleitet wird. Ist es ein Konzert der Musikgruppe mit Live Schauspiel oder ist es ein Theaterstück mit musikalischer Live-Begleitung?

Weitere Fragen?

- » **Dauer:** Ein geplantes Theaterstück, das 70 Minuten überschreitet, geht über die Kräfte eines nicht-professionellen Ensembles hinaus. Ideal sind 55 Spielminuten.
- » **Grenzen der Darstellung:** Alles ist für jeden nicht darstellbar. Die Mordszene bei **Woyzeck** (2010) versuchten wir zunächst naturalistisch darzustellen – es funktionierte nicht, wirkte nur lächerlich. Dann entwickelten wir eine Lösung: Woyzeck und Marie gingen in den Wald, den die Zuschauer darstellten. Sie blieben an der Hinterwand stehen. Die anderen Protagonisten blieben vor dem Wald und schauten die beiden – und die Zuschauer – an. Dann sprachen Woyzeck und Marie ruhig ihren Text, nebeneinanderstehend. Mit der Erwähnung des Messers verstummen die beiden – kein Schrei! –, die anderen Spieler zogen ihre Kostümjacken aus – und ließen sie gemeinsam fallen. Ende.
In **Philoktet** (2018) muss der Darsteller des Philoktet an einer Stelle vor Schmerz lange und fürchterlich schreien. Ihm gelänge das nur um den Preis seiner Stim-

42 tragbare Funkmikrophone



Theaterlabor Schwerte, Stück 13, „Verbrennungen“ von Wajidi Mouawad: Naval und ihr Jugendfreund Wahab © Harms

me. Unsere Lösung: Er bricht nur zusammen, ein Bote⁴³, der durch das Stück führt, legt eine Schallplatte mit einer Opernarie auf und sagt: „An dieser Stelle schreit Philoktet. Doch das möchten wir Ihnen ersparen und haben das Geschrei etwas verhübscht...“

Dasselbe gilt natürlich auch für erotische Szenen. Wie intensiv lässt sich Erotik darstellen, ohne auch nur eine Berührung!

Hier sollten Sie als Organisator und pastorale Begleitung ihr Hirtenamt ernstnehmen. Denn manchmal gehen einem als Theatermacher ‚die Gäule durch‘.

- » **Aufführungsort:** Der Spielort, die Kirche, sollte den Spielern und Spielerinnen einen großen Raum geben. Sie müssen sich frei bewegen können. Denn sie können umso mehr Präsenz entfalten, je mehr leeren Bühnenraum sie füllen müssen. Nach eigener Erfahrung sollte die Spielfläche ca. 2/3 des Raumes einnehmen, der ‚Zuschauerraum‘ ca. 1/3. Wichtig ist auch, dass der Raum gut zu verdunkeln ist. Achten Sie außerdem darauf, dass die Proben früh genug am Aufführungsort stattfinden können – um auch den Ort einzuladen, mitzuspielen.
- » **Mit oder ohne Pause?:** Eine eingeplante Pause wirkt kontraproduktiv: Für die Kräfte der Beteiligten ist es, als müssten sie an diesem Abend ein zweites Stück spielen. Die in der Pause heruntergefahrte Konzentration muss wieder neu auf-

43 Im antiken griechischen Theater werden Boten eingesetzt, um Gewaltszenen zu schildern – damit sie nicht dargestellt werden müssen und Schrecken im Publikum verbreiten.

gebaut werden. Im schlimmsten Fall üben Spieler in der Pause ganz impulsiv Kritik aneinander – „die Szene war ja wohl voll daneben“. Gehen Sie nach solchen Sprüchen noch einmal auf die Bühne!

- » **Theater oder Musical?:** Musicals sind seit dem Aufkommen der großen Blockbuster-Musicals an extra dafür gebauten Bühnen auch im nicht-professionellen Bereich sehr in Mode. Abgesehen davon, was es inhaltlich mit einem Stoff macht, wenn er ‚musicalisiert‘ wird, stellt es auf der anderen Seite für die Spielerinnen eine enorme Doppelbelastung dar.

Sie müssen nicht nur spielen, sondern auch singen. Dieser Gesang kann sich gegen Orchester oder Band nur mit Hilfe von Mikroports durchsetzen (s.o.)

Der musikalische Rahmen wirkt wie ein Korsett, an das das freie Spiel angepasst werden muss. Selbst bei einer präzisen Einstudierung atmet bei Nicht-Profis das Stück bei jeder Vorstellung anders.

Musiker im Orchester oder in der Band ‚ticken‘ anders als Spieler auf der Bühne. Selbst bei den letzten Inszenierungen im Theaterlabor unter Mitwirkung der Band gab es durch die unterschiedlichen Arten zu arbeiten immer wieder Spannungen zwischen Spielern auf der Bühne und den Musikern.

Die Gruppen in der Folge Grotowskis haben selber a capella auf der Bühne gesungen. Das ist natürlich für Jugendliche und Kinder schwer möglich, aber nicht unmöglich. Wie oben erwähnt wollte z.B. Brecht gerade keinen perfekten Gesang auf der Bühne. Es ist auch möglich, mit den Requisiten Musik zu machen, zum Beispiel eine Rhythmusgruppe aus Besen und Schrubbern. Diese Improvisationen steigern die Spielfreude und Experimentierlust ungemein.⁴⁴

Musicals sind, wie oben erwähnt, an den großen Blockbustern orientiert – und somit erscheinen die Laien-Protagonisten häufig wie Abziehbildchen derselben auf der Bühne.

- » **Kleines Ensemble oder großes Ensemble?:** In einem kleinen Ensemble kann konzentrierter und improvisatorischer gearbeitet werden. Die Einzelnen können leichter begleitet werden.
- » **Schutz:** Sorgen Sie dafür, dass die Proben unter allen Umständen geschützt sind. Zwar ist Theater ohne Zuschauer kein Theater, jedoch benötigt es umso mehr in der Vorbereitung einen Schutzraum, in dem sich die Spielenden zeigen können. Bei den Anfangsproben, dem ersten Zaudern und Suchen, darf niemand zuschauen – seien es besorgte Küster, bemühte Pfarrerinnen oder wohlmeinende Eltern, die ihre Kinder ‚nur‘ abholen wollen.

Mit etwas Erfahrung spüre ich, ab wann ein Stück Zuschauer braucht. Das kann auch schon vor der Generalprobe sein, muss aber nicht. Ich lade ein. Ich muss

44 Es gibt auch die Möglichkeit, die Bühnenmusiker in die Choreographie bzw. Bühnenhandlung einzubinden.

auch gefragt werden, wer kommen darf – vielleicht gerade im Vorfeld noch nicht die Eltern oder Freunde.

- » **Werbung:** Die beste Werbung ist gute Qualität, die zweitbeste Mund-zu-Mund-Propaganda. Die Möglichkeiten für Werbung sind heute vielfältig – und die möglichen Interessenten der Aufführungen werden überhäuft mit Veranstaltungsmitteilungen. Achten Sie hierbei auf die neue Datenschutzverordnung der EU.
- » **Pressearbeit:** Übertragen Sie die Koordination der Pressearbeit einem Experten in der Gemeinde oder im Kirchenkreis. Pressepräsenz bei der Probe muss immer mit der Gruppe abgesprochen werden, denn in der Regel muss dafür die Probe unterbrochen werden. Sinnvoll ist es, wenn Pressevertreter einen gesamten Durchlauf anschauen und nicht währenddessen wieder rumpelnd den Spielort verlassen. Am Tag der Premiere gibt es **vor der Vorstellung keinen Pressekontakt** – ohne wenn und aber!!
- » **Vor der Premiere:** Mit der gleichen Rigorosität achte ich darauf, dass es vor der Vorstellung keinen Kontakt zu Freunden, Verwandten oder anderen Besuchern gibt. Das nimmt die Konzentration. Die Spielerinnen haben in diesem Moment nur die Mitspieler als Familie, Freunde etc. Von ihnen werden sie gehalten, sie halten sich gegenseitig.
In gleicher Weise ist zu vermeiden, dass die Spielerinnen sich vorher den Magen vollschlagen. Hunger steigert die Spiellaune.
- » **Premiere:** Eine Premiere ist ein hochsensibles Ereignis, gerade bei nicht-professionellen Spielern. Das erste Mal erfahren sie, ob das Stück wirklich ‚funktioniert‘, das heißt, ob es ihnen geglaubt wird, ob es die Spannung durchhält, ob sie selbst auf der Bühne durchhalten etc. Sorgen Sie dafür, dass die Spielerinnen an diesem Tag Schutz haben und eine angemessene Resonanz bekommen. Kümmern Sie sich um die ‚Premierenrosen‘ – jeder Spieler bekommt nach der Vorstellung eine Rose.
Fragen Sie, welche Rituale für die Gruppe vor der Vorstellung wichtig sind⁴⁵.
Nach der Vorstellung ist es wichtig, dass die Spieler noch einmal eine – zumindest kurze – Zeit für sich haben – und etwas Besonderes zu essen bekommen.
- » **Wann dürfen die Zuschauer in den Raum?** Der Raum gehört den Spieler-/innen, die Zuschauer sind Gäste. Wenn beispielsweise Zuschauer schon eine halbe Stunde vorher sich im Raum befinden und ihn mit Tratsch und Klatsch füllen, braucht es eine große Kraft, diese Energien wieder zu neutralisieren zugunsten

45 Jeder Spieler erhält von mir einen Riegel Schokolade zusammen mit einer Karte, auf die ich einen ihn betreffenden Satz zur Vorstellung geschrieben habe, z.B.: „Danke, dass wir an Deiner Traurigkeit teilhaben dürfen.“ Viele Spieler haben diese Grußkarten jahrelang aufgehoben. Sie waren ihnen wichtiger als die Schokolade.

der Bühnenspannung. Im Theaterlabor werden die Gäste erst zu Beginn der Vorstellung in den Raum eingelassen, manchmal schon sogar in eine Bühnensituation hinein, die sie ‚fesselt‘.

- » **Zahl der Vorstellungen:** Es sind nicht-professionelle Spielende. Deshalb besprechen Sie vorher, wie viele Vorstellungen möglich sind. Spielerisch ist keine unendliche Zahl an Vorstellungen drin. Wir im Theaterlabor spielen sieben Vorstellungen – und die Erfahrung zeigt, dass es mehr nicht sein dürfen. Dann kommt die Routine, dann gibt es keine Überraschungen mehr.

Und dann?

- » **Dann** gibt es einen neuen Anfang, ein immer neues Beginnen in einem leeren Raum.

4. PRAXISBEISPIELE

4.1 Theater mitten im Gottesdienst – Theater als Verkündigungsdienst

Eberhard Schulz, Theaterpädagoge BuT
Initiator und Leiter des Amublanten Kirchen-Theaters in Halle (Saale)

Das Ambulante Kirchen-Theater (AKT), wie ich meine theaterpädagogische Arbeit nenne, lebt unabhängig von kirchlichen Strukturen und Fördermitteln, hat sich aber dennoch an manchen kirchlichen Orten in Mitteldeutschland inzwischen einen Namen gemacht. Ein besonderes Arbeitsfeld ist die Theatralisierung von biblischen Texten für die Aufführung im Gottesdienst.

Zweimal habe ich mit verschiedenen Jungen Gemeinden in diesem Sinne für Heiligabend 16.00 Uhr weihnachtliches Bibeltheater erarbeitet (den Begriff „Krippenspiel“ vermeide ich); beide Male war der Einstieg derselbe, aber weil die mitwirkenden jungen Leute und ihre Interessen unterschiedliche waren, kamen sehr verschiedene Aufführungen dabei heraus.

Wir begannen jeweils mit Begriffen, die uns zur Weihnachtsgeschichte einfielen: Stern, Krippe, Stall, Engel, Schaf, Maria und Josef usw. Dann begann das Nachforschen: Wo kommen diese eigentlich in der Bibel vor? Bei Lukas? Bei Matthäus? Bei beiden? Bei keinem von beiden? – Im nächsten Schritt befassten wir uns mit der Frage: Was spielt noch zu Weihnachten eine Rolle? Adam und Eva haben am 24. Dezember Namenstag – was haben die mit Maria und Josef zu tun? Was haben die Evangelisten Markus und Johannes zu Weihnachten zu sagen? Was ist eigentlich der verordnete Predigttext für diesen Gottesdienst? Was interessiert uns besonders? Und was erscheint uns für eine Aufführung geeignet?

Von diesem Punkt an gingen beide Ensembles unterschiedliche Wege. Dem einen erschien etwa Johannes 1 nicht sehr attraktiv. Die Spielerinnen wollten lieber näher an den bekannten Geschichten von Lukas und Matthäus bleiben. – So reflektierten wir, was es für Maria bedeutet haben muss, schwanger von Josef alleingelassen zu werden. Die Stimmen aus ihrer Umwelt, die sie fürchten musste, ließen wir in der Kirche aus verschiedenen Richtungen laut werden. In gleicher Weise kam Josefs Gewissen zu

Wort. Wir setzten ins Bild, wie beide wieder zueinander fanden. – Wir fragten uns, auf welche Weise der Engel zu den Hirten gesprochen haben könnte: Laut wie ein Fanfarenstoß oder zurückhaltend und rücksichtsvoll? Lukas schreibt nur „Er trat zu ihnen“... – Wir zeigten drei verschiedene Hirten, die der Engelsbotschaft sehr unterschiedlich folgten: schnell begeistert, vorsichtig suchend oder in größter Skepsis. – Wir zitierten andere Texte, die die Weihnachtsbotschaft reflektierten, und ließen die Gemeinde zwischendurch „Stille Nacht“ singen – alle sechs Strophen, auch und gerade die drei, die kaum jemand kennt, die mit dem stärkeren theologischen Gehalt. – „Stille Nacht“ hieß denn auch die ganze Präsentation.

Anders die zweite Gruppe: Hier stieß der Johannes-Text „Im Anfang war das Wort“ auf großes Interesse. Wir suchten andere „Anfangs“-Texte aus der Bibel heraus, verbanden und verwoben sie: „Am Anfang schuf Gott Himmel und Erde“, „Die Furcht des HERRN ist der Weisheit Anfang“, „Es bleibt alles, wie es von Anfang her gewesen ist“ und weitere. Unser Stück hieß denn auch schließlich: „Alles auf Anfang“. Dies war Titel und Schlusssatz. Alles andere, was gesprochen oder gelesen wurde, war tatsächlich ausschließlich Bibeltext in der Luther-Übersetzung. Der Predigttext (1. Timotheus 3,16) gab dem Ablauf den Rahmen, indem wir die darin enthaltenen Verben in kleine theatrale Sequenzen umsetzten, die von Stillstand und langsamer Bewegung lebten: „Groß ist, wie jedermann bekennen muss, das Geheimnis des Glaubens: Er ist *offenbart* im Fleisch, *gerechtfertigt* im Geist, *erschienen* den Engeln, *gepredigt* den Heiden, *geglaubt* in der Welt, *aufgenommen* in die Herrlichkeit“). Verben benennen, was geschehen ist, und dieses Geschehen ins Bild zu setzen, ist, was Theater leisten kann und soll. Unsere bewegten Bilder hießen also „Die Offenbarung“, „Die Rechtfertigung“, „Die Erscheinung“, „Die Predigt“, „Der Glaube“ und „Die Aufnahme“. Sie legten den Predigttext aus, indem sie ihn zugleich brachen und umdeuteten, denn bei der *Offenbarung* kam nun die Verkündigung der Geburt Jesu an Maria in den Blick (anrührend: die zarte Berührung des Engels, mit dem dieser den Schreck und die Angst Marias überwindet); bei der *Rechtfertigung* ging es um die des Menschen durch Gott (hier wurden Adam und Eva in ihrer Trennung vom Paradies sichtbar und verschwammen doch mit dem Bild von Maria und Josef, die sich wieder fanden, wobei aus dem Cherub mit dem Flammenschwert der Schutzengel der Heiligen Familie wurde). Bei der *Erscheinung* („den Engeln“?) wurden uns die Hirten zu Engeln, denn sie hatten ja als Boten (Angeli) „das Wort ausgebreitet“; die ihnen geschehene Erscheinung war in unserem Bild also der Verkündigungselengel auf dem Feld von Bethlehem. Die *Predigt* war demzufolge im nächsten (Hör-)Bild die Predigt der Hirten, wie sie (in großer Aufregung) „das Wort ausbreiteten“; wozu wir 1. Johannes 1, 1–3 zitierten und aus verschiedenen Positionen atemlos in die Kirche riefen: „Was von Anfang an war, – was wir gehört haben, – was wir gesehen haben mit unsern Augen, – was wir betrachtet haben – und unsere Hände

betastet haben, – vom Wort des Lebens – und das Leben ist erschienen, – und wir haben gesehen und bezeugen und verkündigen euch das Leben, das ewig ist, – das beim Vater war und uns erschienen ist –, was wir gesehen und gehört haben, – das verkündigen wir auch euch, – damit auch ihr mit uns Gemeinschaft habt; – und unsere Gemeinschaft ist mit dem Vater – und mit Seinem Sohn Jesus Christus“. Der *Glaube* war der der Weisen, die dem Stern folgen und einem Traum gehorchen; die *Aufnahme* schließlich zeigte den greisen Simeon, der „Ihn auf seine Arme *nahm* und sprach: HERR, nun lässtest Du Deinen Diener in Frieden fahren, denn meine Augen haben Deinen Heiland gesehen“. Mit solchem Erleben stand „Alles auf Anfang“, was der Gottesdienstgemeinde als Botschaft zugerufen wurde.

Es sei davor gewarnt, solche Beschreibung nun eins zu eins zur Nachahmung zu übernehmen. Gefüllt werden muss sie durch eigenes Entdecken und Ausprobieren, sonst wirkt sie womöglich spröde. So ging es auch der Pfarrerin, als sie nur das Konzept erfuhr. Als sie aber die Generalprobe gesehen hatte, beschränkte sie ihre Predigt nach unserer halbstündigen Aufführung auf 3 Minuten. Der Gottesdienst dauerte weniger als eine Stunde. Die große Weihnachtsgemeinde in ihrer so unterschiedlichen Zusammensetzung war nicht unruhig geworden. Kinder nannten den Gottesdienst cool. Alte waren beeindruckt. Eine evangelikale Frau nannte ihn den gehaltvollsten Gottesdienst, den sie seit langem erlebt habe. Nur aus der mittleren Generation fanden einige ihn „anstrengend“. Das allerdings ist das Vorrecht des Theaters: Anstrengend zu sein, was Predigt sich oft nicht mehr traut. Aber die Zuschauer als die Gläubigen oder die Suchenden zu erreichen, das muss der Anspruch des Theaters an sich selbst sein. Darum ist Kirchen-Theater mehr und anderes als nur Spiel. Es ist theatrale Arbeit im Verkündigungsdienst.

4.2 Praxisbeispiel: Das Theaterlabor Schwerte im Bergkloster Bestwig

An Karfreitag 2018 war ich eingeladen, mit dem ‚Theaterlabor Schwerte‘ in der Dreifaltigkeitskirche des Bergklosters Bestwig ein Stück aufzuführen. Ich hatte mich entschieden, den zu einem mehrstimmigen Stück umgearbeiteten Monolog ‚Judas‘ des niederländischen Autorin Lot Vekemans dort zu inszenieren. Dieses Stück hatte ich im November 2017 mit einem neunköpfigen Ensemble in der JVA inszeniert.

Ich konnte nur zwei Schauspieler aus dem alten Ensemble übernehmen. Zwei Spieler aus früheren Projekten, die fast bis ganz in Freiheit lebten, übernahmen weitere Parts.

Entscheidend war die veränderte Bühnensituation. Ich hatte keine Betriebshalle, sondern den Altarraum einer Kirche als Spielort. Hier stand ein Altar, ein leergeräumtes



Theaterlabor Schwerte, Stück 13, „Verbrennungen“ von Wajidi Mouawad: Navals Kinder, Jeanne und Simons © Harms

Tabernakel, ein Leseputz. Es fehlte die Saz, die wir für die Musik eingesetzt hatten. Dafür aber spielte einer der ‚Ehemaligen‘ Akkordeon.

In der ursprünglichen Inszenierung stand am Beginn der Bühnenhandlung eine Nachstellung des berühmten Abendmahlsbildes von Leonardo da Vinci. Das hatte hier keinen Platz. So nutzten wir das Leseputz und den Altar im vorderen Altarraum, das geöffnete Tabernakel im hinteren Altarraum und letztlich die Empore der Kirche. Im Laufe des Stückes stellten die Spieler Spiegel im vorderen Altarraum auf, die sie an die dortigen Gegenstände lehnten. Plötzlich waren die Zuschauer als Spiegelbilder selbst auf der Spielfläche präsent.

An einer signifikanten Stelle heißt es im Text: „Er konnte hinter die Dinge schauen. Wirklich, er konnte wirklich hinter die Dinge schauen. Einmal, ein einziges Mal ist mir das auch gelungen. Es war in der Woche vor Ostern, wir waren im Osten von Judäa.“ In der Vorstellung in der JVA waren die Spieler vor die Zuschauer getreten und waren mit dem Augen dem Strahl eines Scheinwerfers gefolgt. In Bestwig gingen zwei Spieler zu dem leergeräumten Tabernakel und schauten hinein. So sprachen sie den Text. So entstand eine Korrespondenz zwischen dem leergeräumten Tabernakel und dem gesprochenen Wort.

Die Vorstellung fand nach dem Kreuzweg am Nachmittag statt. Danach fanden wir auf dem Altar ein Kruzifix mit zwei Kerzen, die dort aufgestellt waren. Uns wurde bedeutet,

beides dürfe nicht entfernt werden. Gegen Ende des Stückes sprach einer der Spieler folgenden Text: „Ich wäre gerne mit ihm durch die Wüste geritten, immer weiter und weiter. Ich wäre gerne mit ihm über die Meere gefahren oder über Berge gezogen auf dem Weg in Länder, deren Namen ich noch nicht einmal kannte. Ich hätte gerne in einer kalten Nacht mit ihm am Feuer gelegen und in die Sterne geschaut und auf die Sternbilder gezeigt, die über unseren Köpfen erschienen. Ich hätte gerne in einer kalten Nacht mit ihm am Feuer gelegen und in die Sterne geschaut und auf die Sternbilder gezeigt, die über unseren Köpfen erschienen... die Tierkreiszeichen gelesen... geschwiegen, weil es manchmal nichts zu sagen gibt... oder weil er eingeschlafen ist... Dann hätte ich ihn mit einer Wolldecke zugedeckt und das Feuer noch einmal geschürt und wäre einfach bei ihm sitzen geblieben wachend...“

Im ursprünglichen Plan kniete der Spieler am Boden vor den Zuschauern, sprach also den Text vom Boden aus. Doch plötzlich stand da das Kreuzifix – und er stellte sich neben den Altar und sprach seinen Text dem Gekreuzigten quasi ins Ohr. Der Text gewann dadurch eine neue Tiefe. Der Spieler selber sagte, er hätte schlucken müssen, weil ihn die Szene selber so sehr berührt hätte.

So kann eine Kirche als Spielraum die Bedeutsamkeit eines Stückes noch vertiefen.

5.1 Zur Geschichte:

Erika Fischer-Lichte, Kurze Geschichte des deutschen Theaters, 1999²: Ein Kompendium der Geschichte, in dem es sich auch gut nachschlagen lässt. Es werden auch die Hintergründe ausgeleuchtet. Die Geschichte endet in den 1990er Jahren, in dem der Einsatz neuer Medien erprobt wurde.

5.2 Geschichte und Praxis:

Dario Fo, Kleines Handbuch des Schauspielers, 2007: Ein wunderbar zu lesendes Buch über die Praxis des Schauspielers auf dem Hintergrund der Geschichte des Theaters zwischen Priestern, Engeln und Teufeln auf den Straßen Italiens.

Augusto Boal, Der Regenbogen der Wünsche, 1999: Hier setzt Boal seinen politischen Ansatz auf das Gebiet der Therapie, des Psychodramas um – nicht ohne einen klugen und einfach erzählten Blick auf die Theatergeschichte.

Keith Johnstone, Theaterspiele, 1996 Keith Johnstone ist der Vater des Improtheaters und beschreibt unterhaltsam Hintergründe, Voraussetzungen und Erfahrungen mit Improvisationstheater spielen

5.3 Grundlage und Philosophie des modernen Theaters:

Peter Brook, Der leere Raum, 2009 (10. Aufl.): Brook beschreibt auf dem Hintergrund seiner Erfahrungen bei J. Grotowski plastisch und praktisch, was von einem Theater, das wirken will, zu erwarten ist.

Jerzy Grotowski, Für ein armes Theater, 2000³: Grotowski entwirft hier in Interviews und Aufsätzen seine Vision des Theaters. Für den Genießer sind auch ein paar Übungen darin vorgestellt.

Eugenio Barba, Ein Kanu aus Papier, 1998 (nur noch antiquarisch): In seiner poetischen Sprache erzählt Barba von der Bewegung des Theaters, von den Wegen des Theaters im Raum zwischen den Menschen.

Ders., Jenseits der schwimmenden Inseln, 1990 (nur noch antiquarisch), s.o. beide Bücher sind gerade für Theologen sehr zu empfehlen.

Valère Novarina, Lichter des Körpers, 2011. Novarina ist ein Exzentriker, der über die Theaterbretter hinaus in den Himmel greift. Auf poetische Weise spricht er über das Theater, das Schauspieler und Zuschauer von Fuß bis Kopf belichtet. Gerade für Theologinnen und Theologen ein erhellendes Buch.

5.4 Methoden:

Augusto Boal, Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler, 2013¹: Verbunden mit der Methode und Geschichte des Theaters der Unterdrückten ein Compendium von praktischen Übungen

Radim Vleck, Workshop Improvisationstheater, 2011 (7. Aufl.): Eine gut sortierte Sammlung unzähliger Aufwärm-, Aufheiz- und Motivationsspiele für Theatergruppen oder die es werden wollen.

Dorothea Hilliger, Theaterpädagogische Inszenierung, 2006: Eine ausführliche und verständliche Beschreibung über die Möglichkeiten, theaterpädagogisch und künstlerisch anspruchsvoll gleichzeitig zu inszenieren. Es finden sich dort sehr anschauliche Schilderungen, in denen vieles auch deutlicher ausgeführt wird, was ich nur kurz anreißen konnte.

5.5 Und wenn es doch jemand nicht lassen kann, ein Stück selber zu schreiben:

Christopher Vogler, Die Odyssee des Drehbuchschreibers, 1999³. Das Buch schildert anschaulich, dass offensichtlich fast alle Geschichten, Dramen, Komödien zumindest auf europäischer Ebene einem ähnlichen inneren Fahrplan folgen, dem jeder Drehbuch- oder Stückeschreiber auch folgen sollte, will er auch ankommen.

5.6 Portale zur Stückrecherche:

www.henschel-schauspiel.de
www.theatertexte.de

Evangelische Kirche von Westfalen
Das Landeskirchenamt
Altstädter Kirchplatz 5
33602 Bielefeld

Kultur in der Evangelischen Kirche von Westfalen
Bd. 4: Theater in Kirchen

Herausgegeben von der Evangelischen Kirche von Westfalen

Ausgabe: Januar 2019

Autor: Dirk Harms

Autor Praxisbeispiel 4.1: Eberhard Schulz

Konzeption und Redaktion: Dr. Vicco von Bülow, Kerstin Gralher, Andreas Isenburg

Layout und Satz: Simon Willi Mediadesign, www.simonwilli.de

Druck: Druckerei Schmidt, Lünen

Bildnachweis: Titelbild: PROBilder, Adobe Stock

Dieses Heft kann auf der Internetseite heruntergeladen werden:

www.ekvw.de/kultur

www.evangelisch-in-westfalen.de in der Rubrik „Service“, „Downloads“

Bestellungen unter www.kirchenshop-westfalen.de

Telefon 0521/9440-130

Kontakt:

Institut für Kirche und Gesellschaft der Evangelischen Kirche von Westfalen

Frau Kerstin Gralher, Beauftragte für Kunst und Kultur der EKvW

Iserlohner Straße 25, 58239 Schwerte, Telefon 02304/755323, Fax 02304/755318

eMail: kerstin.gralher@kircheundgesellschaft.de

Institut für Gemeindeentwicklung und missionarische Dienste der Evangelischen Kirche von Westfalen

Pfr. Andreas Isenburg, Stadt- und Citykirchenarbeit in der EKvW

Olpe 35, 44135 Dortmund, Telefon 0231/540963, Fax 0231/540966

eMail: andreas.isenburg@amd-westfalen.de

