

**Universität
Rostock**



Traditio et Innovatio

Das liturgische Publikum.

Liturgie im postdramatischen Paradigma.

Eine Fortschreibung des theatral-liturgischen Diskurses

Dissertation

zur Erlangung des akademischen Grades

doctor theologiae (Dr. theol.)

Theologische Fakultät

Universität Rostock

vorgelegt von

Lisa Espelöer

Gutachter:

Erstgutachter: Prof. Dr. Thomas Klie, Theologische Fakultät Rostock;

Zweitgutachter: Prof. Dr. Tobias Braune-Krickau, Theologische Fakultät Greifswald

Jahr der Einreichung: 2022

Jahr der Verteidigung: 2023

Inhalt

0. Einleitung	1
I. Historische Rekonstruktion: Der theatral-liturgische Diskurs	7
1. Der Diskurs im Überblick.....	7
1.1. Explorationsphase.....	8
1.1.1. Grundsteinlegung (Mitte des 19. Jahrhunderts)	8
1.1.2. Prätheatrale Bezüge (1920er bis 1970er Jahre): Kunst, Spiel, Darstellung, Feier/ Fest	10
1.1.3. Anbahnung theatraler Bezüge (1970er Jahre)	15
1.1.4. Ästhetische Wende in der Praktischen Theologie (1980er Jahre)	18
1.1.5. Aufstieg der Theater-Metapher in der Liturgik (1990er Jahre).....	20
1.1.6. Bibliodrama, die erste theatral-liturgische Auskopplung.....	24
1.1.7. „Liturgische Präsenz“, die zweite theatral-liturgische Auskopplung.....	27
1.2. Produktionsphase: Die vier Grundlagenwerke theatraler Fundamentalliturgik.....	28
1.2.1. Michael Meyer-Blanck: Inszenierung des Evangeliums (1997)	32
1.2.2. Marcus A. Friedrich: Liturgische Körper. Der Beitrag von S chauspieltheorien und -techniken für die Pastoralästhetik (2001).....	38
1.2.3. Ursula Roth: Die Theatralität des Gottesdienstes (2006).....	45
1.2.4. David Plüss: Gottesdienst als Textinszenierung (2007).....	53
1.2.5. Fazit: Produktionen des theatral-liturgischen Diskurses	59
1.3. Affirmationsphase: Karriere der Theateranalogie	62
1.3.1. Gottesdiensttheoretische Gesamtschauen.....	62
1.3.2. Liturgische Einzelrubriken	68
1.3.3. Theatrale Auskopplungen: Authentizität und Embodiment	73
1.3.4. Exkurs: Hannes Benedetto Pircher: Das Theater des Ritus. De arte liturgica (2010).....	75
1.4. Fazit: Fortschreibung des theatral-liturgischen Diskurses	77
2. Pluralisierte Gottesdienstlandschaft: Agenda Plus	78
2.1. Die nicht erkannte offene Form: Das erste Programm	82
2.2. Verschiebung der Gottesdienstlandschaft: Das „zweite“ Programm	88
2.3. Neubestimmung des Verhältnisses von Institution und Tradition	92
2.4. Verortung mit Hilfe eines pluralismustheoretischen Ansatzes	96

2.4.1. Exkurs: Gemeindebegriffe.....	100
2.4.2. Exkurs: Selbstverständnis „alternativer Gottesdienste"	103
2.5. Merkmale der Pluralisierung gottesdienstlicher Formen.....	105
2.5.1. Andere Zielgruppen.....	106
2.5.2. Musikalische Gestaltung und Liedkultur.....	108
2.5.3. Orte und Zeiten.....	112
2.5.3.1. Andere Orte	112
2.5.3.2. Andere Zeiten	114
2.5.4. Thematische Ausrichtung.....	117
2.5.5. Authentizität	120
2.5.5.1. Kleidung	122
2.5.5.2. Sprache	125
2.5.6. Neue Rolle: Moderation	128
2.5.7. Gesamtsetting, Atmosphäre, Charakter	129
2.5.8. Körper und Leib	131
2.5.9. Liturgie: Variabilität und Ritual	133
2.6. Partizipation und Gottesdienstteilnahme.....	137
2.6.1. Systematisch-theologische Grundlegung: Beteiligung und <i>participatio actuosa</i>	138
2.6.2. Empirische Erkenntnisse: Wahrnehmung der eigenen Rolle	141
2.6.2.1. Eberhard Hauschildt: „Die vier Typen liturgischer Erfahrung“ (1996) ...	142
2.6.2.2. Benjamin Roßner: „Das Verhältnis junger Erwachsener zum Gottesdienst“ (2005).....	143
2.6.2.3. Jeannett Martin: „Mensch – Alltag – Gottesdienst“ (2007)	144
2.6.2.4. Hanns Kerner: Wahrnehmungen zum Gottesdienst (2007).....	145
2.6.2.5. Katharina Stork-Denker: „Beteiligung“ (2008) – systematisch und empirisch	146
2.6.2.6. Fazit: Empirisch sichtbare Pluralisierung von Partizipationsformen	147
2.6.3. Teilnehmerrollen.....	147
2.6.3.1. Kollektiv Handeln	148
2.6.3.2. Zuschauen.....	149
2.6.3.3. Interaktiv-gemeinschaftlich Handeln	151
2.6.3.4. Team	152
2.7. Fazit: Agende Plus.....	154

3.	Methoden und Begriffe.....	158
3.1.	Struktur der Arbeit und methodisches Vorgehen	158
3.2.	Analogie als Methode.....	160
3.3.	Travelling concepts	165
3.4.	Begriffliche Ein- und Abgrenzung des theatral-liturgischen Diskurses.....	166
3.4.1.	„Theater“	167
3.4.2.	„Inszenierung“	168
3.4.3.	„Drama“ / „Dramaturgie“	169
3.4.4.	„Performance“	171
3.4.5.	„Performanz“ / „performativ“	172

II. Der theaterwissenschaftliche Diskurs Anfang des 3. Jahrtausends (2000er bis 2020er Jahre)..... 175

1.	Historische Entwicklung: von dramatischen zu postdramatischen Theorien	175
1.1.	Konstantin Stanislawski	177
1.2.	Bertolt Brecht	180
1.3.	Jerzy Grotowski, Antonin Artaud, Peter Brook	181
1.4.	Dramentheoretische Rezeption im theatral-liturgischen Diskurs.....	183
2.	Postdramatik	184
2.1.	Begriffliche Einordnung.....	184
2.2.	Hans-Thies Lehmann: Postdramatisches Theater (1999).....	187
2.2.1.	Merkmale.....	188
2.3.	Wirkungsgeschichte postdramatischer Theorie – „Postdramatisches Theater weltweit“	191
2.4.	Postdramatische Theaterpraxis	201
2.5.	Grenzen der Postdramatik	202
3.	Das Publikum als Gegenüber zur Bühne.....	204
3.1.	Publikum: Gegenwärtige theatrale Konzepte	204
3.2.	Klaus Lazarowicz: Triadische Kollusion (1970er Jahre)	206
3.3.	Erika Fischer-Lichte: Die Entdeckung des Zuschauers (1997).....	209
3.4.	Lisa Iffert: Das aktive Publikum (2014).....	213
3.5.	Maria Kuberg: Chor und Theorie (2021)	214

3.6. Eine philosophische Ergänzung: Jacques Rancière: Emanzipation des Zuschauers (2015)	216
3.7. Zwischenfazit: Rezeptionsperspektive in der Theatertheorie fest verankert..	218
4. Rezeptionsästhetische Parameter: Authentizität, Raum	220
4.1. Konfrontiert mit Authentizität	223
4.2. Raum geben	229
5. Fazit: Das Publikum als Akteur	232
III. Das liturgische Publikum: Gottesdienstreflexion im Paradigma des postdramatischen Theaters.....	235
1. Vielfalt gottesdienstlicher Partizipationsformen	238
1.1. Alternative Gottesdienstformen.....	239
1.2. Agendarische Gottesdienstformen.....	242
1.3. Ritualisierte Formen	244
2. Authentische Rolle und gespielte Authentizität	245
2.1. Alternative Gottesdienstformate.....	246
2.2. Agendarische Gottesdienstformate.....	249
3. Der Raum als Wahrnehmungsbereich	252
3.1. Alternative Gottesdienstformate.....	252
3.2. Agendarische Gottesdienstformate.....	255
3.3. Ritualisierte Formen	259
4. Grenzen.....	260
5. Ausblick.....	261
Literaturverzeichnis	267

0. Einleitung

Vorhang auf! – Welcher Vorhang?

Der Theatervorhang ist bekannt als Grenze, als „vierte Wand“ zwischen Aufführ-Ort und Zuschau-Ort. Der Vorhang markiert räumlich eine Trennung zwischen Darstellenden und Publikum, zeitlich den Beginn der Vorstellung und ihren Schluss.¹ Ist er geöffnet, gibt er den Blick auf das Geschehen frei; ab dann sitzt das Publikum im Dunkeln, Spotlights richten sich auf das Bühnengeschehen. Schließt sich der Vorhang, ist die Vorstellung vorbei, das Saallicht wird angeschaltet, die Menge des Publikums zerstreut sich wieder in einzelne Personen. So weit, so dramatisch. Der Theatervorhang kann jedoch auch wegfallen, ersetzt werden durch eine wehende Folie, einen permanent geschlossenen Vorhang, er kann angestrahlt werden. Der Vorhang ist kein Garant mehr für erwartbare Begrenzungen und geltende Verhaltensregeln, denn Theater findet längst nicht mehr nur zwischen geöffneten roten Stoffbahnen statt als ein Spiel tragischer Figuren. Zuschauen ist längst nicht mehr nur ein anonymes Sitzen im abgedunkelten Raum. So weit, so postdramatisch.

Die Erwartungen und – zugespitzt ausgedrückt – die erlebte Realität klaffen an vielen Orten auseinander. Diese Gegenüberstellung von traditionellen Bildern und vorfindlicher Pluralität der Formen ließe sich ebenso für Gottesdienste durchdeklinieren. Gottesdienste finden nicht nur im Altarraum, auf liturgischen Bühnen, statt und auch nicht ausschließlich in Kirchenräumen. Sie folgen zunehmend auch anderen als agendarisch gefestigten Logiken, sie finden zu verschiedenen Tag- und Nachtzeiten statt, sollen „anders“ sein und über eine neue Öffentlichkeit tendenziell alle Zielgruppen erreichen. Die Suche nach neuen Formen von Gottesdienst findet Niederschlag in einer sich ausdifferenzierenden Gottesdienstlandschaft in Deutschland – es passiert viel an ihren Rändern.

In Gottesdiensten findet Kommunikation statt – mit Gott (vgl. „Torgauer Formel“, I.1.1.4) und zwischen Menschen. Das Gelingen von gottesdienstlicher Kommunikation setzt eine gewisse Regelkenntnis voraus, eine gemeinsame Verhaltensbasis. Diese kommunikative Grundannahme führt zu der Frage, wie Kommunikation, Partizipation und Interaktion im Gottesdienst funktionieren. Wie kann *Partizipation* im Gottesdienst

¹ In der vorliegenden Arbeit werden, wenn möglich, geschlechtsneutrale Formulierungen gewählt, um alle Geschlechter gleichermaßen abzubilden. Wenn keine grammatikalisch und ästhetisch vertretbaren Begriffe gefunden werden konnten, wurde auf das generische Femininum zurückgegriffen.

paradigmatisch beschrieben werden, *wie* findet Beteiligung statt und was geschieht jenseits der Bühne, im *liturgischen Publikum*?

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, das Paradigma der Postdramatik zu nutzen, um den liturgischen Blick von der Produktionsseite stärker auf die Rezeptionsseite auszurichten. Vor allem das liturgische Publikum, gemeint sind die Gottesdienstbesuchenden, wird ins Zentrum gestellt, um den Blick von traditionellen Bildern und traditionellen (häufig pastoraltheologisch zentrierten) Lesarten der Liturgie als Gesamtgeschehen zu weiten.

Dafür wird eine Fortschreibung des theatral-liturgischen Diskurses angestrebt, indem das dramentheoretische Bezugsparadigma durch postdramatische Theorie ergänzt und für die Liturgik nutzbar gemacht wird. Das Paradigma der *Postdramatik* kann einen Perspektivwechsel anstoßen, um den Fokus auf die Publikumsbeziehungen, plurale Partizipationsmöglichkeiten sowie die De- und Rekonstruktion von liturgischen Konventionen zu lenken und einen vornehmlich auf die Bühne verengten, produktionsorientierten Blick auszuweiten. Das Publikum ist konstitutiv dafür, dass die Abläufe zur Aufführung und zum Ereignis werden, und führt damit als Dreh- und Angelpunkt beide Theorieebenen zusammen: Gottesdienst und Theater.

Seit den 1960er Jahren wurde Theater vermehrt auf das Publikum ausgerichtet. Experimentelle Formen der Partizipation und Interaktion wiesen das Publikum in eine neue Rolle und intendierten eine Neubestimmung der traditionellen Verhältnisse von Darstellen und Zuschauen. Neben dem Dramentheater sind seit den 1990er Jahren verschiedene Formen von Theater entstanden, die theaterwissenschaftlich als „postdramatisch“ bezeichnet werden.

Lange konnten dramentheoretische Ansätze der Liturgik gute Dienste leisten. Theatrale Begriffe halfen, die Praxis über sich selbst aufzuklären. Inszenierung, Aufführung, Dramaturgie liehen Begriffe für die Gestaltung von Gottesdiensten; Rolle und Präsenz gaben Impulse für den bewusst geschulten pastoralen Auftritt mit ästhetischem Anspruch. Jedoch stagnierte damit der generierte Erkenntnisgewinn.

Vieles von dem, was *vor* (und nicht *auf*) der liturgischen Bühne geschieht, fehlt bislang in der theoretischen Reflexion. Die empirische Gottesdienstrezeptionsforschung² befindet sich in den Anfängen. Hier soll der Frage nachgegangen werden, was sich verändert, wenn man innerhalb des Theaterparadigmas den bislang eher negativ behafteten Publikumsbegriff reflektiert und die Rolle der Gottesdienstbesuchenden

² Vgl. u.a. Benjamin Roßner (2005), Hanns Kerner (2007), Katharina Stork-Denker (2008), Uta Pohl-Patalong (2011), vgl. I. 2.6.2.

konstruktiv bestimmt. Diese Sichtweise verschiebt den Fokus von einem in erster Linie pastoraltheologischen Zugang hin zu einem Zusammenspiel von liturgischer Darstellung und liturgischer Partizipation. Bislang war der Diskurs durch die Produktionsbedingungen von Gottesdiensten bestimmt, vorwiegend orientiert am dramentheoretischen Paradigma. Dieser Theoriezuschnitt lässt zwangsläufig das Publikum in der theoretischen Betrachtung unterbestimmt, so die hier vertretene These. Um den theatral-liturgischen Diskurs fortzuschreiben, bedarf es also einer Aktualisierung des theatertheoretischen Theoriebezugs. Denn nicht nur die Liturgik hat neue Impulse aufgenommen, auch die Theatertheorie, auf die man sich nach wie vor beruft, hat sich weiterentwickelt.³

Heinrich Alt hat bereits im 19. Jh. das Theater als tief mit dem Gottesdienst verbundene Darstellungsform erkannt und die wechselseitigen Bezüge breit dargestellt⁴. Diese Theorietradition aufnehmend erkennt Thomas Klie eine Entwicklung innerhalb des Paradigmas von der „Vermittlungsfunktion“⁵ der Liturgie (bei Alt) hin zur „Wahrnehmungstheorie“⁶ in den 1980er Jahren (z.B. bei Grözinger), die eine Öffnung für performative Sichtweisen auch im Feld der Gottesdiensttheorie ermöglichte. Klie schlägt vor, „die bleibende heuristische Valenz theaterästhetischer Theoriezugriffe vorausgesetzt“⁷, die neu entstandene und praktisch-theologisch unbeachtete Praxistheorie der Postdramatik (vornehmlich in Bezug auf Hans-Thies Lehmann) auf mögliche „heuristische Schneisen“ hin zu prüfen.⁸ In der historisch-kritischen Wiederaufnahme des theatral-liturgischen Diskurses (vgl. I.) wird deutlich, dass jetzt eine Schärfung der Begriffe vorgenommen werden muss, sodass das Theater als Bezugsparadigma für die Liturgik weiterhin nutzbar bleibt. Mit der Operationalisierung des Inszenierungsbegriffs durch Michael Meyer-Blanck wurden das Rollenportfolio der liturgisch Handelnden und

³ Beispielsweise zieht Bertram Schirr für die Analyse des Erlebens von Fürbitten im Gottesdienst performancetheoretische Ansätze hinzu, vgl. SCHIRR, BERTRAM J.: Fürbitten als religiöse Performance. Eine ethnographisch-theologische Untersuchung in drei kontrastierenden Berliner Gottesdienstkulturen, Leipzig 2018.

⁴ Vgl. ALT, HEINRICH: Theater und Kirche in ihrem gegenseitigen Verhältnis historisch dargestellt, Berlin 1846.

⁵ KLIE, THOMAS, Postdramatisch. Zur Rezeption des Theaterparadigmas in der Praktischen Theologie, in: Thomas Klie / Katharina Gladisch (Hrsg.): Geschlossene Gesellschaft. Gespielt — gedacht — gepredigt. Identitätsdramen zwischen Text und Performanz, Münster 2016, 180; sowie in der überarbeiteten und erweiterten Fassung: KLIE, THOMAS, Postdramatisches Theater und Praktische Theologie, in: KLIE, THOMAS / KÜHN, JAKOB (Hrsg.): Das Jenseits der Darstellung. Postdramatische Performanzen in Kirche und Theater, Bielefeld 2020, 50.

⁶ KLIE, Postdramatisches Theater und Praktische Theologie, 51.

⁷ KLIE, Postdramatisches Theater und Praktische Theologie, 58. Klies Ziel ist demnach die „Stärkung dieser überaus fruchtbaren Sinnsicht“, vgl. ebd. 68.

⁸ KLIE, Postdramatisches Theater und Praktische Theologie, 62.

dessen religionsästhetischen Implikationen auf eine neue Weise beschreibbar, vor allem jedoch auf die handelnden Personen bezogen: „Bei Meyer-Blanck hat sich der Inszenierungsbegriff von einem Impulsgeber für den liturgiewissenschaftlichen Diskurs zu einem mittlerweile unhintergehbaren Teilaspekt des dramaturgischen Grundverständnisses weiterentwickelt.“⁹ Jedoch zeigte sich in der Diskursanalyse, dass hierbei die Rezeptionsperspektive (theatertheoretisch: das Publikum) weitgehend unberücksichtigt blieb. Das Paradigma der Postdramatik bot sich also geradezu an, diese neue Sichtweise in den Diskurs einzutragen, ihn fortzuführen und zu modifizieren. Die Postdramatik lebt von der Prämisse, das Publikum als Akteur bzw. Co-Akteur des dramatischen Handlungsvollzugs zu begreifen. Dadurch, dass die Wahrnehmung und die Rezeptionssituation des Publikums zum Kern dieser Theorie gehören, ergeben sich vielversprechende neue Wege für einen erweiterten theatertheoretisch ausgelegten Blick auf das gottesdienstliche Geschehen.

Der Begriff Postdramatik macht ein weiteres Hauptkriterium sichtbar: die Ablösung vom dramatischen Text als Grundlage für das Stück. Der Text soll nicht mehr „Herrscher“¹⁰ der Gestaltung sein. Er soll vielmehr gleichberechtigt neben die anderen Gestaltungselemente treten – neben das Schauspiel tritt auch das Musizieren, die Installation, die Lichtpoesie etc.¹¹

Um die durch die neuen Gestaltungselemente evozierte Rezeption durch das Publikum genauer bestimmen zu können, sollen hier drei zentrale Kategorien ins Zentrum gerückt werden, die – und dies ist eine der Thesen der vorliegenden Arbeit – allesamt auch liturgietheoretisch von Bedeutung sind: Partizipation (III.1.), Authentizität (III. 2.) und Raum (III. 3.). Diese Kategorien werden hier jedoch nicht liturgietheoretisch abgeleitet, sondern aus der Analyse der postdramatischen Theorie (II. 2.). Das besondere Augenmerk liegt dabei auf der terminologischen Abgrenzung (II. 2.1.), der Wirkungsgeschichte (II. 2.3) und v.a. den Praxisbeispielen (vgl. II. 2.4.).

Um die Postdramatik heuristisch zu nutzen, werden die theatralen Kategorien neu bewertet¹², indem der Akzent auf das liturgische Publikum und seine Beteiligungsmöglichkeiten im Gottesdienst gelegt wird. Anhand von Beispielen

⁹ ESPELÖER, LISA: Theatrale Kategorien in der Praktischen Theologie, in: KLIE, THOMAS / KÜHN, JAKOB (Hrsg.): Das Jenseits der Darstellung. Postdramatische Performanzen in Kirche und Theater, Bielefeld 2020, 193-210, 197.

¹⁰ LEHMANN, Postdramatisches Theater, 13.

¹¹ Vgl. LEHMANN, Postdramatisches Theater, 201f.

¹² Vorarbeiten sind diesbezüglich nachzulesen in: ESPELÖER, LISA: Theatrale Kategorien in der Praktischen Theologie, in: KLIE, THOMAS / KÜHN, JAKOB (Hrsg.): Das Jenseits der Darstellung. Postdramatische Performanzen in Kirche und Theater, Bielefeld 2020, 193-210.

theaterdidaktischer Provenienz (vgl. Lisa Iffert) wird dann das Phänomen der Authentizität auf der Bühne (vgl. Annemarie Matzke) rekonstruiert.

Desiderate wurden dabei zu Suchlinien: Die Rezeptionsorientierung blieb bisher unterbestimmt, deshalb legt diese Arbeit den Fokus auf das liturgische Publikum. Die Pluralisierung der Gottesdienstlandschaft (v.a. der entsprechenden Partizipationsformen) legt eine metaempirische Bestandsaufnahme nahe, um das gottesdienstliche Spektrum nachzuzeichnen: von traditionell bis populär.

So wird vor allem die Beteiligung am Gottesdienst in seiner Vielschichtigkeit (III. 2. und 3.) sowie die rezeptionsästhetischen Parameter Authentizität und Raum (II. 4.) für das liturgische Geschehen genauer beschrieben. Dabei kommen in der Bewertung auch die Ambivalenzen der postdramatischen Bezugstheorie zum Ausdruck. Vor allem aber soll ihr Potential für die Fortschreibung des theatertheoretischen Paradigmas aufgezeigt werden.

Die Theorieimpulse von Klie¹³ werden insofern aufgegriffen, als sie im Diskurs verortet, neu perspektiviert und anhand anderer Theoriezugriffe (v.a. Iffert, Matzke, Enghart, Ranciere) präzisiert werden.¹⁴ Es wird ausgehend von der Diskursanalyse eine Zuspitzung der „Theater-Metapher“¹⁵ vorgenommen (I.3.4.) sowie Charakteristika der Postdramatik herausgearbeitet, die in die liturgietheoretische Analyse eingetragen (III.) und im theatral-liturgischen Diskurs verortet werden (vgl. I.1.4.).

Damit ist der Weg der vorliegenden Arbeit vorgezeichnet, die sich in drei Hauptteile gliedert (I. Historische Rekonstruktion: Der theatral-liturgische Diskurs, II. Der theaterwissenschaftliche Diskurs Anfang des 3. Jahrtausends (2000 bis 2020), III. Das liturgische Publikum: Gottesdienstreflexion im postdramatischen Paradigma). In der ausführlichen Rekonstruktion des theatral-liturgischen Diskurses (vgl. I.) werden seine drei Entwicklungsphasen nachgezeichnet (Exploration, Produktion, Affirmation, vgl. I.1.). Die Phasen werden zeitlich zugeordnet und anhand von leitenden Begriffen systematisiert. Auf der Basis des theatral-liturgischen Diskurses wird ein besonderes Augenmerk auf die pluralisierte liturgische Landschaft gelegt (vgl. I.2) und die Veränderungen gottesdienstlicher Merkmale werden analysiert (vgl. I.2.5). Partizipation im Gottesdienst erlangt einen zentralen Stellenwert, die systematisch-theologische sowie empirische Analyse werden zur Diskussionsgrundlage (vgl. I.2.6).

¹³ Vgl. Fußnote 5.

¹⁴ KLIE, Postdramatisches Theater und Praktische Theologie, 60.

¹⁵ Klie stärkt vor allem den spieltheoretischen Bezug und wirft seinen Blick auf „Spielzüge“ der Postdramatik, vgl. KLIE, Postdramatisches Theater und Praktische Theologie, 62.

Methodisch wird eine Analogiebildung genutzt, um Gemeinsamkeiten und Unterschiede von Theater und Gottesdienst hervorzuheben (vgl. I.3.2). Ein transparenter Gebrauch der Begriffe, der die Sachverschiedenheit bei Wortgleichheit sowie die Berücksichtigung der fachspezifischen Voraussetzungen (vgl. I.3.3) präsent hält, ermöglicht eine fundierte Theoriebildung innerhalb der Liturgik. Herangezogen werden nicht nur die etablierten Begriffe (Theater, Inszenierung, Drama/Dramaturgie, Performance, Performanz/performativ, vgl. I.3.4), die die Verbindung zwischen den beiden Theorieebenen bilden und die Kontexte zusammenfallen lassen, sondern für die Fortschreibung auch weiterführende Theater-Begriffe.

Der Ausgangspunkt, den theatral-liturgischen Diskurs durchweg positiv zu bewerten, legt aufgrund der parallelen Entwicklung seine Fortschreibung nahe. Die theatralen Hauptbezüge des praktisch-theologischen Diskurses werden demnach nachjustiert (vgl. II.1), das theaterwissenschaftliche Paradigma mithilfe der Postdramatik ausgeweitet (vgl. II.2). Der Begriff des Postdramatischen wird ausgehend von Hans-Thies Lehmann definiert und anhand von differenzierenden postdramatischen Konzepten in Bezug auf das Publikum (vgl. II.3) sowie weiteren rezeptionsästhetischen Parametern (Authentizität, Raum, vgl. II.4) entfaltet.

Postdramatik und Liturgik werden abschließend in einer Praxisreflexion, zugespitzt auf die Rezeptionsperspektive, zusammengeführt (vgl. III). Das *liturgische* Publikum wird auf die zuvor postdramatisch erarbeiteten Parameter hin (Partizipation, Authentizität, Raum, vgl. III.1.–3.) exemplarisch diskutiert, jeweils in Bezug auf alternative, agendarische sowie rituelle Gottesdienstformen.

Die vorliegende Arbeit verortet sich selbst in der Fortschreibung des theatral-liturgischen Diskurses (vgl. Affirmationsphase, I.1.3) und nutzt, unter Zuordnung zum performativen Paradigma, die Postdramatik als heuristischen Hauptbezug. Dies geschieht mit dem Ziel, die Wahrnehmung und Aufmerksamkeit dafür zu schärfen, *wie* ausgehend von neuen Gestaltungselementen *Partizipation* im Gottesdienst stattfindet.

I. Historische Rekonstruktion: Der theatral-liturgische Diskurs

1. Der Diskurs im Überblick

Der theatral-liturgische Diskurs hat sich mittlerweile fest in der liturgiewissenschaftlichen Landschaft etabliert. In diesem Kapitel soll dessen Genese nachgezeichnet und der aktuelle Erkenntnisstand dargestellt werden. Der gesamte Diskurs kann systematisierend anhand von drei Phasen beschrieben werden: die Explorationsphase (1846–1996), die Produktionsphase (1996–2010) und die Affirmationsphase (2010–2019). Auch wenn die Phasen fluide ineinander übergehen und sich vor allem die zweite und dritte Phase überlappen, sollen sie in dieser Darstellung aus heuristischen Gründen voneinander abgegrenzt werden. Die Entstehung des theatral-liturgischen Diskurses – die Nutzung des Heuristikums des Theaters in Analogie¹⁶ zum Gottesdienst zur Generierung liturgiewissenschaftlicher Erkenntnisse – wird im Folgenden anhand der begrifflichen Einhegung des Phänomenbereichs *Theater*¹⁷, aber auch der Abgrenzung von konkreten Theatervollzügen nachgezeichnet.

Hier zunächst ein Überblick: In der explorativen Phase bleibt das Verständnis von Theater eher erfahrungsbasiert und assoziativ. Darstellung und Drama, Unterhaltung und Inszenierung, Schauspiel und Provokation sind vorherrschende Assoziationen, die – vor allem im kirchlichen Kontext – eher zu einem negativen Theater-Begriff führen, von dem man sich abgrenzt. Im weiteren Verlauf begegnen Ansätze, bei denen zum Teil direkt auf Theaterkonzepte rekurriert wird, sodass eine produktive Rezeption theaterwissenschaftlicher Bezüge beginnt.

Die explizite Auseinandersetzung und fundierte Begründung bzw. die theoretische Bezugnahme auf Theaterkonzepte (teilweise mithilfe analoger Methodik) zeichnet dann jedoch erst die Produktionsphase aus, in der vier Monografien veröffentlicht wurden, die sich explizit auf theaterwissenschaftliche Konzepte beziehen und diese zur Grundlage ihres liturgiewissenschaftlichen Theoriemodells machen. Dies sind Michael Meyer-Blanck (1997), Marcus A. Friedrich (2001), Ursula Roth (2006) und David Plüss (2007).

¹⁶ Die Analogie wird in dieser Arbeit zur methodischen Grundlage des Theorietransfers zwischen Theaterwissenschaft und Liturgik, mithilfe dessen Ähnlichkeitsbeziehungen zwischen Theater und Gottesdienst beschrieben und reflektiert werden können. Vgl. I.3.

¹⁷ Der Theater-Begriff fasst das Umfeld folgender zugeordneter Begriffe ein: Aufführung, Inszenierung, Präsenz, Bühne, Publikum, Rolle, Schauspieler, Regisseur, Dramaturgie, Drama, Stück, Probe u. a. Vgl. I.3.3.

Eine Bilanz über diese fundamentalliturgische Entwicklung zieht Klaus Raschzok in dem Sammelband „Gottesdienst und Dramaturgie“ und bestätigt damit die Etablierung der Theateranalogie im liturgischen Diskurs. Damit kann die zweite Phase als abgeschlossen gelten.

Aus der einschlägigen Auseinandersetzung mit dem Theaterparadigma und der Einschreibung in die Liturgik sind zwei gewichtige fundamentalliturgische Affirmationen mit je unterschiedlicher Ausrichtung erwachsen: Michael Meyer-Blancks „Gottesdienstlehre“ und Alexander Deegs „Fundamentalliturgik“. Diese eröffnen die Affirmationsphase, da sie für ihre gottesdiensttheoretischen Gesamtschauen das performative Paradigma implizit bzw. explizit voraussetzen. Zudem werden dieser Phase Auseinandersetzungen liturgischer Einzelrubriken zugeordnet, die das performative Paradigma anhand verschiedener Praxisfelder erproben. Eine explizite Reflexion oder der Einbezug neuer theaterwissenschaftlicher Erkenntnisse sind danach kaum noch publiziert worden. Mit der systematisierten Darstellung des theatral-liturgischen Diskurses ergeben sich die zwei Grundthesen dieser Arbeit:

These 1: Im Diskurs werden die epistemischen Grenzen eines Bezugs auf das klassische Theaterparadigma deutlich.

Mithilfe der postdramatischen Theorie werden „heuristische Schneisen“¹⁸ geschlagen, um den theatral-liturgischen Diskurs fortzuschreiben. Die erwartbaren Erkenntnisgewinne werden dann der praktisch-theologischen Reflexion der gegenwärtigen pluralen Gottesdienstpraxis zugänglich gemacht.

These 2: Die Rezeptionsperspektive ist in der liturgischen Reflexion unterbestimmt.

Durch einen theaterwissenschaftlich gefassten Publikumsbegriff kann das bisher weitgehend ausgeklammerte Kriterium integriert werden.

1.1. Explorationsphase

1.1.1. Grundsteinlegung (Mitte des 19. Jahrhunderts)

Die Entstehung des theatral-liturgischen Diskurses fügt sich in die historische Entwicklung der Praktischen Theologie ein. Für die Entstehung der Praktischen Theologie als Fach steht Friedrich Daniel Ernst Schleiermacher.¹⁹ Sein Gottesdienst-,

¹⁸ Vgl. KLIE, Postdramatisches Theater und Praktische Theologie, 62.

¹⁹ SCHLEIERMACHER, FRIEDRICH, Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern (1799), in: MECKENSTOCK, GÜNTER (Hrsg.), Schriften aus der Berliner Zeit 1796–1799, KGA I/2,

Religions- und Glaubensverständnis übte in der Liturgiegeschichte einen großen Einfluss aus. Er versteht die Zusammenkunft und religiöse Gemeinschaftserfahrung im Gottesdienst vom Fest-Gedanken her. Für den Gottesdienst unterscheidet er *wirksames* von *darstellendem* Handeln, die er jedoch für den Zweck des Gottesdienstes wieder zusammenbringt. Der Zweck des Gottesdienstes entspringt der Wirksamkeit im darstellenden Handeln. Schleiermacher versteht den Gottesdienst als gemeinsam gefeiertes *Fest*, was dadurch bestimmt ist, dass es „ohne Nebenabsicht und ohne eine besondere Wirkung zu bezwecken [sic]“²⁰ stattfindet. Der Zweck liegt also im Fest selbst und wird nicht außerhalb festgelegt und an es herangetragen, wie beispielsweise bei religiöser Erziehung. Die aktive, gemeinschaftliche Zusammenkunft, die von der entstehenden Eigendynamik lebt, bei der Menschen in Beziehungen treten, lässt den Gottesdienst für die Teilnehmenden gelingen.

Schleiermachers zweite Bezugskategorie ist die *Kunst*, die den Gottesdienst als „in sich selbst ruhend“ als darstellende Handlung beschreibt – Darstellung als Kunst – in Abgrenzung zur wirksamen Handlung, die auf einen vorher bestimmten Zweck und eine Absicht zielt. Der Gottesdienst wird *wirksam*, da in seiner Form, die der Kunst und dem Fest ähnelt, religiöses Bewusstsein erlebt werden kann. „Alle Kunst hat in der Darstellung ihr Wesen, und alles was nichts anderes sein will als Darstellung ist Kunst.“²¹ Schleiermachers Sicht auf die Liturgie ebnet in der praktisch-theologischen Reflexion von Gottesdienst den Weg für eine ästhetische Rezeption und schafft damit auch die Grundlage für ein theatrales Paradigma. Den Gottesdienst als *Darstellung* im Sinne einer künstlerisch-ästhetischen Ausdruckshandlung zu bezeichnen, die ihren Zweck in der Selbstwirksamkeit hat, gab zudem Anstoß für eine performative Lesart des Gottesdienstes.

In diese erste Phase fällt der Beginn des liturgiewissenschaftlichen Diskurses in Auseinandersetzung bzw. dem Dialog mit dem Theater. Heinrich Alt²² betont 1846, erst 14 Jahre nach Schleiermachers Tod, erstmals explizit als Theologe in einer umfangreichen Monografie die ideengeschichtliche Einheit von Kirche und Theater. Er

Berlin/New York 1984, 185–325; vgl. SCHLEIERMACHER, FRIEDRICH, Kurze Darstellung des theologischen Studiums zum Behuf einleitender Vorlesungen (1830), in: SCHMID, DIRK (Hrsg.), KGA I/6, Berlin/New York 1998, 317–446; SCHLEIERMACHER, FRIEDRICH, Der christliche Glaube nach den Grundsätzen der evangelischen Kirche im Zusammenhange dargestellt (1821/22), in: PEITER, HERMANN (Hrsg.), KGA I/7, 1, Berlin/New York 21980.

²⁰ SCHLEIERMACHER, FRIEDRICH, Vom Wesen des öffentlichen Gottesdienstes, in: HERBST, WOLFGANG (Hrsg.), Evangelischer Gottesdienst. Quellen zu seiner Geschichte, Göttingen 1968, 187–197, 187.

²¹ A. a. O., 188.

²² ALT, HEINRICH, Theater und Kirche in ihrem gegenseitigen Verhältnis historisch dargestellt, Berlin 1846.

zeigt, dass „das christliche Drama gerade aus der Darstellung des Erlösungswerkes hervorgegangen ist“²³ und daraus eine wechselseitige historische Entwicklung entstand. Er beschreibt die historische Einheit von Theater und Kirche als symbiotisch und sich gegenseitig bedingend, was im bisherigen theatral-liturgischen Diskurs ein Alleinstellungsmerkmal bleibt. Jedoch bleibt er mit seiner These im praktisch-theologischen Kontext ungehört; seine durchaus bemerkenswerte und theaterkundige Darstellung wurde knapp 150 Jahre lang praktisch nicht rezipiert.

1.1.2. Prätheatrale Bezüge (1920er bis 1970er Jahre): Kunst, Spiel, Darstellung, Feier/Fest

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts nehmen erneut liturgische Bewegungen Einfluss sowohl auf das katholische als auch auf das evangelische Liturgieverständnis. Es werden neue Bezugskategorien herangezogen, die der Rezeption der Theater-Metapher vorausgehen. Bahnbrechend und wegweisend für die katholische liturgische Bewegung war Romano Guardini, dessen Œuvre auch eine große ökumenische Reichweite aufwies.²⁴ Sein Werk „Vom Geist der Liturgie“ erschien erstmals 1918 und war wegweisend für eine katholische liturgische Erneuerung.²⁵ Darin versteht er die heilige Liturgie als *Spiel*. In Analogie zum Spiel sei die Liturgie „[z]weckfrei, aber voll tiefen Sinnes“²⁶ – ihre Ausführung also ein Selbstzweck, aber nicht sinnfrei, sondern wie das Leben der Engel, „daß sie ohne Zweck, wie der Geist sie treibt, in geheimnisvollem Sinn vor Gott sich bewegen, ein Spiel vor ihm sind“²⁷. Mit der Spielmetapher hebt Guardini die „Freiheit

²³ A. a. O., 4. „Die Geschichte des Theaters liefert also den unwidersprechlichen Beweis, daß es auch als Kunstanstalt nur dann gedeihen kann, wenn es, eingedenk seines, aller wahren Kunst zum Grunde liegenden, religiösen Ursprungs, alle ihm zu Gebote stehenden Mittel anwendet, auf jene höhere geistige und sittliche Bildung hinzuwirken, welche sich in dem lebendigen und freudigen Bekenntnis zu Christo concentriert. Alles, was von diesem Ziele abführt oder seiner Erreichung entgegen wirkt, muß in sich selbst zerfallen, und gerade darin, daß das Theater seit geraumer Zeit diese seine höhere Aufgabe aus den Augen verloren zu haben scheint, mag der Grund der allgemeinen Klage über seinen Verfall gesucht werden.“ a. a. O., VI.

²⁴ Zum 100. Jubiläum von Guardinis Werk plädiert Langenbahn für eine sorgfältige historisch-kritische Auflage, um die komplexen Entstehungszusammenhänge hinreichend zu beachten. Vgl. LANGENBAHN, STEFAN KARL, „... dass es auch heute solche gibt, die aus den Voraussetzungen heraus lesen, aus denen das Büchlein geschrieben ist“. Plädoyer für eine historisch-kritische Lektüre und Edition von Romano Guardinis „Vom Geist der Liturgie“, in: LJ 67 (2017), 91–104. Vgl. ebenfalls BISTUM REGENSBURG, „Vom Geist der Liturgie“. Zeitloses Meisterwerk von Romano Guardini. <https://bistum-regensburg.de/news/vom-geist-der-liturgie-zeitloses-meisterwerk-von-romano-guardini-6400/>, Stand: 19.08.2020; WIESEMANN, KARL-HEINZ/REIFENBERG, PETER (Hrsg.), „In allem tritt Gott uns entgegen“, Ostfildern 2018.

²⁵ Vgl. SCHILSON, ARNO, Perspektiven theologischer Erneuerung. Studien zum Werk Romano Guardinis, Düsseldorf 1986, 35.

²⁶ GUARDINI, ROMANO, Vom Geist der Liturgie, Mainz ²⁴2018, 63.

²⁷ Ebd.

und Schönheit und Heiterkeit“²⁸ der Liturgie hervor und verhilft dem Liturgieverständnis innerhalb seiner festgelegten Form zu mehr Weite.

Das katholische Verständnis der Heiligen Messe war eng mit ihrer Gestalt und ihrem Ablauf verbunden, das biblisch begründet und durch das priesterliche Amt gesichert wurde. Die seit 1570 gültige tridentinische Messe blieb bis zum Zweiten Vatikanischen Konzil (1962) offiziell gültig. Der Vollzug der Messe durch den Priester stand im Vordergrund. Eine aktive Beteiligung an der Messe wurde den Gottesdienstteilnehmenden erst mit dem Zweiten Vatikanischen Konzil zugestanden, auf das auch Guardini und die liturgische Bewegung hinwirkten.²⁹ In seinem liturgischen Hauptwerk zielt Guardini nicht auf eine Veränderung von Form oder Ablauf der heiligen Liturgie, sondern auf das Verständnis dieser und die Haltung, mit der sie gefeiert wird. Da „die Form nur das Innere kündigt“³⁰, kann eine Reform der inneren Einstellung zu einer Erneuerung der Liturgie führen. Er wendet sich damit gegen ein von außen bestimmtes, pädagogisiertes Liturgieverständnis, das das innere Erleben von Glaube und Gemeinschaft durch die Fixierung von Regeln und Abläufen hemmt – ein von außen bestimmtes Liturgieverständnis verfolgt einen externen Zweck und Liturgie bleibt nicht, wie das Spiel, Selbstzweck.³¹

Damit sein Verständnis der Liturgie als Spiel nicht als „falsche[r] Ästhetizismus“³² missverstanden werde, betont er in einem hinzugefügten Kapitel den „Ernst der Liturgie“, die Notwendigkeit des Sinns, ohne die alle Form und Schönheit nichtig ist.³³ Ein rein ästhetischer Ansatz ließe die inhärente Verbindung von Form und Inhalt, von Spiel und Sinn außer Acht. In der Verbindung von „tiefem Ernst und göttlicher Heiterkeit“³⁴ liegt das Wesen der Liturgie. Immer wieder beide Seiten zusammenzuhalten und beim Spiel den Ernst nicht zu verlieren und auch umgekehrt den Sinn der Liturgie im Spiel zu erfahren, ist Guardinis Anliegen: „Um Wahrheit geht es hier, um Seelenschicksal, um wirkliches, ja um das letztendings einzig wirkliche Leben.“³⁵

²⁸ A. a. O., 67.

²⁹ Vgl. KATHOLISCH.DE, Unser Gottesdienst. <https://www.katholisch.de/glaube/unser-gottesdienst>, Stand: 01.07.2020.

³⁰ GUARDINI, Vom Geist der Liturgie, 12.

³¹ Vgl. a. a. O., 64.

³² SCHILSON, Perspektiven, 37.

³³ Vgl. GUARDINI, Vom Geist der Liturgie, 68–78. Diese Kapitel war eine Ergänzung, die ab der 4. Auflage 1920 mitgedruckt wurde.

³⁴ A. a. O., 65.

³⁵ A. a. O., 77.

Guardinis Werk hat eine lange Wirkungsgeschichte vorzuweisen, es wurde vielfach neu aufgelegt und übersetzt. Zur Zeit der Erstveröffentlichung wirkte Guardinis Werk als wegbereitend für die liturgische Bewegung und war richtungsgebend für das Zweite Vatikanische Konzil (1962–1965).³⁶ Bis heute gehört Guardinis phänomenologisch-semiotisierender Ansatz auch in der evangelischen Rezeption zum prägenden Kernbestand liturgiehistorischer Darstellungen. In der Auseinandersetzung mit seinen Gedanken entwickelte sich ein neues Liturgieverständnis seit den Aufbrüchen zu Beginn des 20. Jahrhunderts.³⁷

Auf evangelischer Seite formierte sich in den 1920er Jahren die jüngere liturgische Bewegung infolge des Ersten Weltkriegs. Das u. a. von Wilhelm Thomas, Ludwig Heitmann, Karl Bernhard Ritter und Wilhelm Stählin verfasste „Berneuchener Buch“³⁸ (1926) formulierte den Reformwillen in die Nachkriegszeit des Ersten Weltkriegs hinein, aufgrund der zu bewältigenden Not- und Missstände, die auch das gottesdienstliche Leben betrafen. Fehlende seelsorgerliche und spirituelle Angebote sollten durch starke liturgische Formen aufgefangen werden. Die Berneuchener Bewegung sieht die Not in den Herausforderungen durch die Moderne begründet. Die „Kirche des Evangeliums“³⁹ sieht sich den Bedingungen der Gegenwart gegenübergestellt und muss – so die Berneuchener – ihren Weg finden, ihren Anspruch, der aus dem Evangelium selbst erwächst, zu erfüllen – die Wahrheit und Botschaft des Evangeliums zu verkünden.

Zu den Missständen und der Not der Kirche zählen innerkirchliche Auseinandersetzungen, die Uneinigkeit über Bekenntnisse und fehlende Gemeinschaft, eine Krise des Pfarrberufs und im liturgischen Bereich „die Unsicherheit ihrer gottesdienstlichen Formen und die Fragwürdigkeit der kirchlichen Amtshandlungen.“⁴⁰ Das Ringen um Formen, das Wort Gottes unter menschlichen Bedingungen zu kommunizieren, und das Ringen mit dem Scheitern an diesem Anspruch wird von den Verfassern des Berneuchener Buchs zum Anlass, um die Aufgaben der Kirche neu zu

³⁶ Vgl. BISTUM REGENSBURG, „Vom Geist der Liturgie“.

³⁷ Vgl. BIERITZ, KARL-HEINRICH, Spielraum Gottesdienst. Von der „Inszenierung des Evangeliums“ auf die liturgische Bühne, in: SCHILSON, ARNO/HAKE, JOACHIM (Hrsg.), Drama „Gottesdienst“. Zwischen Inszenierung und Kult, Stuttgart 1998, 69–101; MEYER-BLANCK, MICHAEL, Inszenierung des Evangeliums. Ein kurzer Gang durch den Sonntagsgottesdienst nach der Erneuernten Agende, Göttingen 1997; KLIE, THOMAS, Zeichen und Spiel. Semiotische und spieltheoretische Rekonstruktion der Pastoraltheologie, Gütersloh 2003.

³⁸ Das Berneuchener Buch. Vom Anspruch des Evangeliums auf die Kirchen der Reformation, Schwerin i.M. 1926. Neben den Verfassern wurde es von 66 weiteren Personen unterzeichnet.

³⁹ A. a. O., 16.

⁴⁰ A. a. O., 15.

formulieren. Vorbild ist die Reformationsbewegung und Luthers Verdienst, „die ewige Wahrheit“⁴¹ gegen widrige menschliche und kirchliche Bedingungen durchzusetzen.

Im Berneuchener Buch wird Liturgie mit den Kategorien *Spiel* und *Kunst* (vgl. Guardini) sowie als *Darstellung* (vgl. Schleiermacher) beschrieben. Der inhärente Zusammenhang von Inhalt und Form ist für die „Darstellung des Heiligen“ besonders zu beachten und die „Gesetze der Kunst“ sind zu wahren. Wird diese äußere Form nicht geachtet und gewahrt, kann die Wahrheit des Evangeliums nicht gewürdigt werden und zum Ausdruck kommen.⁴² Mithilfe ästhetischer Bezugskategorien wird der Blick auf die Gestaltung gelenkt und ein neues Bewusstsein für die Praxis und Wirkung der Liturgie geschaffen.

Die Suche nach neuen Formen des liturgischen und geistlichen Lebens der Berneuchener Bewegung zog die Gründung der Michaelsbruderschaft nach sich. Die restaurativen Bestrebungen, wie die Hinwendung zur Messform, wirkten außerdem auf Veränderungen im Gesangbuch und der Agende (nach 1945) ein. Prägend wird vor allem die „Gebetsprache“ Karl Bernhard Ritters. Zudem wird die Leiblichkeit in der liturgischen Praxis mit „Meditation und eine[r] verstärkte[n] Abendmahlsfrömmigkeit“⁴³ zunehmend betont. Nicht mehr nur das *Was*, sondern auch das *Wie* wird für die Gottesdienstgestaltung und die liturgischen Abläufe wichtig. Der Blick auf ästhetische Zusammenhänge und die Bewusstwerdung leiblicher Anwesenheit gewinnen an Bedeutung. Diese Entwicklungen erhalten Einzug in die Agenden, sodass deren weitreichende Erneuerung erwirkt wird.

Nach einem inhaltlichen Bruch durch den Zweiten Weltkrieg und der dann folgenden Dominanz der kerygmatischen bzw. dialektischen Theologie, die sich von praktischen Fragen der Gottesdienstgestaltung abwandte, nahm erst in den 1960er Jahren Ernst Lange den Faden zu ästhetischen Bezugskategorien wieder auf; damit wurde er zum ersten Wegbereiter der ästhetischen Wende in der Praktischen Theologie.⁴⁴ Lange betont die handlungsorientierte und empirische Gestalt der Praktischen Theologie. Er plädiert für ein Gottesdienstverständnis, das als *Spiel und Feier* neue Möglichkeiten eröffnet. Er verknüpft, angelehnt an Schleiermacher, die „Feier des Daseins und seiner Verheißung“ mit dem Spiel als Notwendigkeit der Zukunftsbewältigung: „Und die einzige Weise, wie

⁴¹ A. a. O., 22.

⁴² A. a. O., 112.

⁴³ MEYER-BLANCK, MICHAEL, Gottesdienstlehre, Tübingen 2011, 178.

⁴⁴ Mit Grözinger, der den Ästhetikbegriff prominent in die Praktische Theologie einführt, wird in den 1980er Jahren die ästhetische Wende in der Praktischen Theologie eingeleitet (vgl. I.1.1.4).

wir uns Zukünftiges vorstellen und in seinen Möglichkeiten klarmachen und erschließen können, *ist* das Spiel.“⁴⁵

Für die Liturgie betont Lange die notwendige sinnliche Erfahrung, die in Feier und Spiel erlebt werden kann. Kern dessen sei die Predigt, bei der der Lebensbezug der Hörenden zum Ausrichtungspunkt wird. Dieser Neuaufbruch fällt in eine Zeit, in der aufgrund der „zurückgehenden gesellschaftlichen Akzeptanz von Kirche – und damit zusammenhängend – der wachsenden Kluft zwischen Kirche und Alltag der (meisten) Menschen“⁴⁶ ein neues Verständnis kirchlicher Praxis und ihrer praktisch- und systematisch-theologischen Reflexion nötig wurde. Lange ebnet vor allem für homiletische Neuentwürfe den Weg, in denen sich die Ausrichtung an ästhetischen Kategorien *gegenwärtig* fest etabliert hat.⁴⁷

An einem kulturwissenschaftlich ausgelegten Fest-Begriff orientiert sich Harvey Cox für sein Liturgieverständnis. Der US-amerikanische Theologe verstand 1968 die Liturgie als Fest, das im Unterschied zu Schleiermacher weniger ein durch Kunstformen bestimmtes Interim beschreibt als vielmehr die ekstatischen Umgangsformen, die ein Fest empirisch markieren. Es geht Cox in der Liturgie um Festlichkeit und Phantasie, Ekstase und Loslassen. Er sieht „eine unnötige Kluft [...] zwischen den Weltveränderern und denen, die das Leben feiern“⁴⁸, und geht deshalb vom mittelalterlichen „Fest der Narren“ aus, bei dem, ähnlich dem heutigen Karneval, für eine kurze Zeit alle Regeln außer Kraft gesetzt wurden, „keine Sitte und kein Brauch vor Lächerlichkeit gefeit [war], und selbst die höchsten Persönlichkeiten der Umgegend [...] darauf gefaßt sein [mußten], verspottet zu werden.“⁴⁹ Das Fest als Ausbruch aus dem Normalen, auch die Betonung des Radikalen und Politischen und der Revolution fasst Cox in den Fest-Begriff ein. Das Schwinden von Fest und Phantasie liest Cox als Verlust.

„Die These meines Buches [...] lautet, daß alle uns gebliebenen Formen der Festlichkeit und der Phantasie verkümmert und vereinzelt sind. Unser Feiern verbindet uns nicht mehr wie früher mit der großartigen Entfaltung der kosmischen Geschichte oder mit den großen Geschichten vom geistigen Ringen der Menschheit. Unsere Phantasie wird allzu vorsichtig, allzu verstiegen, allzu zurückhaltend.“⁵⁰

⁴⁵ LANGE, ERNST: Was nützt uns der Gottesdienst?, in: Lange, Ernst, Predigen als Beruf. Aufsätze, hg. von Schloz, Rüdiger, Stuttgart 1976, 83–95, 95.

⁴⁶ GRETHLEIN, CHRISTIAN/MEYER-BLANCK, MICHAEL (Hrsg.), Geschichte der praktischen Theologie, Leipzig 2000, 47.

⁴⁷ Vgl. NICOL, MARTIN, Einander ins Bild setzen. Dramaturgische Homiletik, Göttingen 2002; ENGEMANN, WILFRIED, Einführung in die Homiletik, Stuttgart 2011.

⁴⁸ COX, HARVEY GALLAGHER, Das Fest der Narren. Das Gelächter ist der Hoffnung letzte Waffe, Stuttgart/Berlin 1970, 8.

⁴⁹ A. a. O., 10.

⁵⁰ A. a. O., 12.

Wie Guardini betont Cox den Selbstzweck der festlichen bzw. spielerischen Form und lässt beide Termini zu Synonymen werden: „Festlichkeit ist wie das Spiel, die Meditation und die Liebe ein Selbstzweck. Sie hat mit Nützlichkeit nichts zu tun.“⁵¹ Da Festlichkeit eine menschliche Eigenschaft sei, ist diese in Form des Spiels – also auch des liturgischen Spiels – anthropologisch, kulturell, psychologisch und religiös essentiell. Methodisch⁵² wurde die Theatertheorie liturgiewissenschaftlich zunächst für den Vergleich struktureller Abläufe genutzt, während mit dem Fest-Begriff, metaphorisch genutzt, vielmehr die Kraft der Veränderung durch Unterbrechung, die innere Haltung und der Spielcharakter betont wurden.⁵³ Der Blick in die US-amerikanischen Gottesdienstkonzepte sowie die Rezeption und Einflussnahme soziologischer Bezüge wurden für die dann anbrechenden 1970er Jahre prägend.⁵⁴

1.1.3. Anbahnung theatraler Bezüge (1970er Jahre)

Die 1970er Jahre waren geprägt von Aufbruch und Veränderungen, was sich auch in den praktisch-theologischen Entwürfen widerspiegelt. Interdisziplinäre Referenztheorien werden herangezogen und lassen neue Denkmodelle zu, wie bereits vorbereitet von Lange mit dem Bezug auf Kommunikationswissenschaften und Cox mit der Rezeption kulturanthropologischer Konzepte. Der Fokus der Rezeptionen liegt im paradigmatischen Zugewinn, die Auffächerung praktisch-theologischer Entwürfe, die vor allem die Möglichkeiten liturgischer Ausdrucksformen erweiterten und damit eine Grundlage für neue theologische Reflexionen schaffen. Die kritische Theoriereflexion wird dabei jedoch vernachlässigt.

In dieser Zeit wird auch das *Theater* wieder vermehrt als metaphorische Theoriereferenz für die Gestaltung und Ausführung von Gottesdiensten herangezogen.⁵⁵ Vereinzelt Beiträge und Aufsätze bahnen ein theatral-liturgisches Paradigma an. So nutzt Rainer Volp die Referenz des Theaters, um das Verhältnis von Spontaneität und Ritual zu reflektieren und von den Abläufen des Theaters eine Regeneration von Riten für den

⁵¹ A. a. O., 13.

⁵² Vgl. I.3.2.

⁵³ Die Liturgie als Feier definiert auch in den 1990ern noch Dietrich Stollberg, der ihre Darstellung jedoch nicht vom Theater als Schauspiel, sondern vom *Tanz* und der Choreographie her denkt. „Der Ablauf des christlichen Kultdramas, seine Rollen und Funktionen sind festgehalten in der *Agende*. Sie ist als Choreographie zu lesen. Denn Liturgie will getanzt werden [...] so, daß der Tanz die Grundkategorie der Wahrnehmungseinstellung und Ausdruckshaltung ist, aus der heraus geschwiegen und gehört, gesungen und gebetet, gelesen und gepredigt, gegessen und getrunken, gehandelt und gewandelt wird.“ STOLLBERG, DIETRICH, *Liturgische Praxis. Kleines evangelisches Zeremoniale*, Göttingen 1993, 21.

⁵⁴ Vgl. GRETHLEIN/MEYER-BLANCK, *Geschichte der praktischen Theologie*, 54.

⁵⁵ Vgl. I.3.4.1.

evangelischen Gottesdienst zu lernen.⁵⁶ Die rituellen Wiederholungen, die sowohl im „Theater als lebendes Kunstwerk“⁵⁷ als auch im Gottesdienst konstitutiv sind, können durch Unabgeschlossenheit und Spontaneität unterbrochen werden, wodurch erst ethisches Handeln ermöglicht werde. Dieses bewertet er für beide, Kirche und Theater als „moralische Anstalt“, als essenziell. Gottesdienst kann vom Theater also vor allem die Unterbrechung durch den kritischen Blick lernen, der das Gewohnte unterbricht und den Blick auf das Aktuelle freigibt.

Für den Gottesdienst als Ritus sieht Volp die Möglichkeit religiöser Dimensionen nur durch eine gleichzeitige „Bestreitung und Infragestellung aller Ritualisierung“ gegeben, wie das Theater es mit seiner „kritische[n] Phantasie“⁵⁸ vormacht. Er nutzt das theatrale Paradigma, um die rituelle Liturgie als religiöse Ausdrucksform durch das Moment der Kreativität und Spontaneität zu schärfen und die „religiösen Zeichen“, die „inkonsequent zur üblichen Erfahrung“⁵⁹ sind, in den Ritus zu integrieren. In seiner zweibändigen Liturgik (1992/1994) stützt er sich auf den Oberbegriff der *Kunst*, der das Erleben betont, sodass er den Gottesdienst nicht als reine „Formsache“ versteht. Daraufhin stellt Volp die „Gestaltungskompetenz“ in den Vordergrund, um „sinnkonstituierende Ereignisse“ entstehen zu lassen.⁶⁰

In diese Zeit fällt auch Rudolf Bohrens ästhetische Referenz, in der er für eine praktisch-theologische Neuorientierung plädiert. Seine Programmformel, mit einer theologisch noch unbekanntem, fast unübersetzbaren Variablen, lautet: „Praktische Theologie ist von der Pneumatologie her als theologische Ästhetik zu entwerfen.“⁶¹ Er nutzt einen ästhetisch-pneumatologischen Ansatz, um Praktische Theologie neu zu denken. Dafür ringt er vor allem um eine angemessene Sprache: „... daß Gott schön werde“ – noch bin ich dabei, diesen Satz zu buchstabieren. Um ihn auszuformulieren, dazu fehlt mir vor allem – Sprache. Wo Sprache fehlt, gilt es, Sprache zu gewinnen.“⁶² Die

⁵⁶ Vgl. VOLP, RAINER, Riten und Spontaneität in Theater und Gottesdienst, in: KuKi 37 (1974), 6–9. Ein weiterer Aufsatz mit ersten Theoriebezügen zum Theater stammt von KRAMMER, UTA, Bibel und modernes Theater. Eine Anfrage an die Dramatiker, in: BiLi 52 (1979), 63–65.

⁵⁷ VOLP, Riten und Spontaneität, 9. Volp nutzt den Kunst-Begriff zur Betonung der Zweckfreiheit (vgl. Guardini).

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Ebd.

⁶⁰ Vgl. VOLP, RAINER, Liturgik. Die Kunst, Gott zu feiern. Einführung und Geschichte, Gütersloh 1992, 9–11. (Herv. i. O.)

⁶¹ Vgl. BOHREN, RUDOLF, Daß Gott schön werde. Praktische Theologie als theologische Ästhetik, München 1975, 15.

⁶² A. a. O., 5.

„Zweisprachigkeit“⁶³ von Praxis und Deutung, von ästhetischen Erlebnissen und der Möglichkeit, darüber zu sprechen, verankert Bohren programmatisch in seinem Konzept. Erst gute zehn Jahre nach Bohrens Schrift führt Albrecht Grözinger den Ästhetik-Begriff prominent in die Praktische Theologie ein und leitet damit die ästhetische Wende ein. Auch Manfred Josuttis ließ sich von seinem Lehrer Bohren inspirieren und entwickelte seine phänomenologische, spirituelle Pastoraltheologie auf dem Boden des ästhetischen Paradigmas. Bohrens „Zwischenruf“ kann demnach als „unzeitgemäßer Einsatz“ verstanden werden.⁶⁴

Zur gleichen Zeit stärkt der katholische Liturgiewissenschaftler Herrmann Reifenberg den theatralen Zugang zur Liturgie in seiner phänomenologischen Arbeit. Er sieht in der existenziellen Ausrichtung beider Formate den theatralen Zugang zur Liturgie im Kontext der katholischen Messe begründet. Die negativ besetzte, mit Illusion und Schein assoziierte Theater-Metapher verstelle die Verbindung zur Liturgie, weshalb Reifenberg diese mithilfe einer anthropologischen Schwerpunktsetzung umkodiert. Dadurch kann er das Anliegen von Theater und Kirche als „gemeinsamen Boden“ definieren.⁶⁵ Die Deutung der Wirklichkeit und existenzieller Fragen der Menschen ist beiden gemeinsam. Dabei sind beide Institutionen weiterhin rückgebunden an ihre jeweiligen (traditionellen) Formen: „Sie sind einerseits Ausdruck des Lebens, andererseits dessen Diener.“⁶⁶ Reifenberg zielt auf eine Öffnung des Liturgieverständnisses, um Beweglichkeit, Veränderung und Inspiration – als anthropologische Komponenten – zu ermöglichen, ohne die Bindung an die traditionellen Formen aufzugeben.

Indem Reifenberg die Theater-Metapher und die Liturgie auf einen gemeinsamen Nenner bringt und vom Vorurteil der Illusion befreit, kann er sie für ein sich öffnendes Liturgieverständnis nutzen. Durch den Kunst-Begriff (ähnlich wie Guardini) schreibt er das Moment der „Bewegung“ als „Kennzeichen des Lebendigen“⁶⁷ in die Liturgie ein.

⁶³ KLIE, THOMAS, „Daß Religion schön werde“. Die performative Wende in der Religionspädagogik, in: SCHLAG, THOMAS/KLIE, THOMAS/KUNZ, RALPH (Hrsg.), Ästhetik und Ethik. Die öffentliche Bedeutung der Praktischen Theologie, Zürich 2007, 49–64, 50.

⁶⁴ Vgl. a. a. O., 49.

⁶⁵ REIFENBERG, HERMANN, Liturgie der Gegenwart und modernes Theater als Antiillusion, in: BiLi 45 (1972), 76–93, 80.

⁶⁶ A. a. O., 93.

⁶⁷ Ebd.

Die liturgischen Vorstöße im katholischen Bereich wurden in der evangelischen Liturgik erst Ende der 1980er Jahre beachtet und rezipiert.⁶⁸

1.1.4. Ästhetische Wende in der Praktischen Theologie (1980er Jahre)

Mit der ästhetischen Wende der 1980er Jahre wurde infolge der ebennenden Referenzgrößen Kunst, Spiel und Fest die *Ästhetik* als Paradigma für die praktisch-theologische Sichtweise relevant. Eingeleitet wurde diese von Albrecht Grözinger, dessen Werk „Praktische Theologie und Ästhetik“ (1987) den Ästhetik-Begriff prominent in die Praktische Theologie einführte. Dadurch wurde der Weg für die Rezeption von Theater als ästhetische Ausdrucksform und heuristisches Werkzeug der Liturgik eingeschlagen, da besonders das Erleben der Sinne, Körperlichkeit und auch Gesamtzusammenhänge und Abläufe in den Vordergrund traten.⁶⁹

Mit Grözinger wurden neben der Ästhetik auch die Semiotik und Phänomenologie zu wichtigen Bezugswissenschaften.⁷⁰ Grözinger fragt nach dem „*unterscheidend Ästhetische[n]*“: „*in ästhetischer Erfahrung ist die Inhaltsfrage als Formfrage präsent; darin besteht das Unterscheidende ästhetischer Erfahrung gegenüber den anderen Formen menschlicher Erfahrung.*“⁷¹ Diese ästhetische Sichtweise macht Grözinger für die Praktische Theologie fruchtbar, die „hermeneutischen Charakter [hat], indem sie neue Horizonte eröffnet und verloren gegangene Erfahrungen in Erinnerung ruft.“⁷² Daraus folgend werden die Predigt⁷³ bzw. der ganze Gottesdienst (vgl. Karl-Heinrich Bieritz)⁷⁴ zum *Kunstwerk* erhoben und dadurch ein neues Verhältnis von Darstellung und Interpretation entwickelt.

⁶⁸ Vgl. BERGER, TERESA, Prolegomena für eine ökumenische Liturgiewissenschaft, in: ALW 29 (1987), 1–18. Die Dominanz historischer und pastoraltheologischer Prägung, die dann ein trennendes Amtsverständnis in den Vordergrund treten lässt, verhindert eine ökumenische liturgische im Prinzip Arbeit bis heute.

⁶⁹ Vgl. GRÖZINGER, ALBRECHT, Praktische Theologie und Ästhetik. Ein Beitrag zur Grundlegung der praktischen Theologie, München 1987.

⁷⁰ Erst mit Grözingers Werk gelang der Durchbruch des ästhetischen Paradigmas in der Praktischen Theologie. Vgl. ein Jahrzehnt zuvor BOHREN, Daß Gott schön werde (vgl. I.1.1.3). Eine semiotische Liturgik entwickelt Neijenhuis. Vgl. NEIJENHUIS, JÖRG, Gottesdienst als Text. Eine Untersuchung in semiotischer Perspektive zum Glauben als Gegenstand der Liturgiewissenschaft, Leipzig 2007.

⁷¹ GRÖZINGER, Praktische Theologie und Ästhetik, 123–124. (Herv. i. O.)

⁷² A. a. O., 134.

⁷³ Vgl. ebenfalls den Vor- und Nachläufer dieses Beitrags: MARTIN, GERHARD MARCEL, Predigt als „offenes Kunstwerk“? Zum Dialog zwischen Homiletik und Rezeptionsästhetik, in: EvTh 44 (1984), 46–58; GRÖZINGER, ALBRECHT, Der Gottesdienst als Kunstwerk, in: PTh 81 (1992), 443–453.

⁷⁴ Vgl. BIERITZ, KARL-HEINRICH, Gottesdienst als ‚offenes Kunstwerk‘? Zur Dramaturgie des Gottesdienstes, in: PTh 75 (1986), 358–373. „Als erster hat Karl-Heinrich Bieritz 1986 den Gottesdienst im Überschneidungsbereich von Theatertheorie und Zeichentheorie beschrieben und damit einer bis heute fruchtbaren Betrachtungsweise den Boden bereitet [...]“ MEYER-BLANCK, Gottesdienstlehre, 380.

Mit dem theatralen Dramaturgie-Begriff weist Bieritz auf dem Gesamtzusammenhang durch das wechselseitige Verhältnis zwischen Darstellenden und Publikum hin. Als „offen“ versteht Bieritz dieses entstehende Werk – das Kunstwerk – im Hinblick auf die durch die Inszenierung ermöglichte „Sinnerweiterung“⁷⁵. Luthers dialogisches Gottesdienstverständnis („Torgauer Formel“)⁷⁶ bringt ihn in Verbindung mit der semiotischen Perspektive (U. Eco) zu der Annahme, der Gottesdienst sei ein „offenes, dialogisches und damit auch prozessuales Geschehen“ und in diesem Sinn „nicht festlegbar auf bestimmte, situations- und gesprächsabhängige, zeitlos gültige Bedeutungen“⁷⁷. Die Rezeptionsperspektive und der Einbezug von Wahrnehmung und Erleben der Gottesdienstteilnehmenden bezieht Bieritz mit ein, führt aber mit dem Kunst-Begriff zunächst eine ästhetische (metaphorische)⁷⁸ Lesart des Gesamtgeschehens vor und vollzieht damit die ästhetische Wende in der Praktischen Theologie mit.

Die „Torgauer Formel“ entstammt einer programmatischen Predigt Martin Luthers, die er zur Kirchweihung der Kapelle in Schloss Hartenfels in Torgau (Sachsen) am 5. Oktober 1544 zu der Perikope Lukas 14, 1–6 gehalten hat. Diese Predigt ist auch deshalb besonders, weil es sich um die erste Kirche handelt, die als evangelischer Gottesdienstraum erbaut wurde.⁷⁹ Das Zitat folgt direkt im ersten Satz nach der Begrüßung:

„Meine lieben Freunde, wir wollen jetzt dies neue Haus einsegnen und unserem Herrn Jesus Christus weihen. Das gebührt nicht mir allein, sondern ihr sollt auch zugleich mit angreifen, auf daß dieses neue Haus dahin gerichtet werde, daß nichts anderes darin geschehe, als daß unser lieber Herr selbst mit uns rede durch sein heiliges Wort und wir umgekehrt mit ihm reden durch unser Gebet und Lobgesang. Damit es recht und christlich eingeweiht und gesegnet werde nach Gottes Befehl und Willen, wollen wir deshalb anfragen, Gottes Wort zu hören.“⁸⁰

Luther begründet das rechtmäßige Verhalten des mündigen Christen mit der Deutung Jesu Christi des Sabbats und bewertet das gemeinsame Gebet im Gottesdienst, wie es auch am Kirchweihtag stattfindet, sehr hoch. Das Lob Gottes durch jeden Einzelnen in Wort und Gesang ist die gottesdienstliche Antwort auf Gottes Werke. Luther versteht

⁷⁵ BIERITZ, Gottesdienst als ‚offenes Kunstwerk‘?, 365.

⁷⁶ „[...] daß unser lieber Herr selbst mit uns rede durch sein heiliges Wort, und wir wiederum mit ihm reden durch Gebet und Lobgesang“. LUTHER, MARTIN: Kirchweihtag (1544), WA 49, 588.

⁷⁷ A. a. O., 369.

⁷⁸ Vgl. I.3.3.

⁷⁹ Vgl. KAMPF, ANNE, „Dass unser lieber Herr selbst mit uns rede...“. Warum die Schlosskirche in Torgau typisch evangelisch ist. <https://www.evangelisch.de/inhalte/121392/15-05-2015/die-schlosskirche-torgau-und-luthers-predigt>, Stand: 03.03.2021.

⁸⁰ LUTHER, MARTIN, Von der Freiheit eines Christenmenschen (1529), WA 7, 21.

dahingehend den Gottesdienst als Dialog, der in erster Linie als vertikaler Austausch angelegt ist, in dem der katabatische den anabatischen Aspekt ermöglicht.

Einen neuen Akzent gab Werner Jetter in den Diskurs ein, indem er den Ritual-Begriff praktisch-theologisch ins Bewusstsein hob und zum Ausgangspunkt seines Gottesdienstverständnisses machte.⁸¹ Vor allem im Strukturvergleich von Theater und Gottesdienst drängt sich die Frage nach dem Stellenwert von Ritus bzw. Ritual auf. Gottesdienstliche Abläufe und das Verhältnis von Ordinarius- und Propriumsteilen werden in eine funktionale ritualtheoretische Perspektive eingerückt. In diese Entwicklung hinein wird auch der Theater-Begriff eingeschrieben, der hauptsächlich für den Vergleich der rituellen, den Gesamttablauf betreffenden Struktur der Aufführung mit dem Gottesdienst diente. Im Vergleich zeigt sich, dass die bekannten Abläufe Orientierung geben, aber die rituelle Wiederholung nicht Starrheit bedeutet, sondern innerhalb des erwartbaren Rahmens neues Erleben und Sinnstiftung ermöglicht.⁸²

1.1.5. Aufstieg der Theater-Metapher in der Liturgik (1990er Jahre)

Bis in die von einem gesteigerten liturgischen Interesse geprägten 1990er Jahre hinein⁸³ bleibt der Theater-Begriff in seiner Übertragung auf den Gottesdienst meist auf sehr allgemeine Vorstellungen von Theater bezogen und folgt einer metaphorischen Lesart. Es werden keine theaterwissenschaftlichen Definitionen oder Konzepte herangezogen, vielmehr wird „Theater“ für einen metaphorischen Vergleich genutzt.⁸⁴

Zu diesen wegberaubenden, aber vortheoretischen Ansätzen zählen u. a. die der katholischen Theologen Kurt Koch und Arno Schilson. Koch geht davon aus, dass die Liturgie von „dem Theater“ her zu betrachten sei⁸⁵ und eine „Dramatik“ wiederentdeckt werden könne, die sich auf das gesamte „christliche Leben als ein öffentliches Schauspiel“ bezieht, und dass christliche Existenz auf der „Bühne der Welt“ stattfindet.⁸⁶ Theatrale Kategorien nutzt er metaphorisch in Übertragung auf die Liturgie. Schilson

⁸¹ Vgl. JETTER, WERNER, *Symbol und Ritual. Anthropologische Elemente im Gottesdienst*, Göttingen 21986.

⁸² Vgl. MATIASEK, HELLMUTH, *Liturgie und Theaterspiel*, in: SCHILSON, ARNO/HAKE, JOACHIM (Hrsg.), *Drama „Gottesdienst“*. Zwischen Inszenierung und Kult, Stuttgart 1998, 103–113, 110.

⁸³ „In den neunziger Jahren bekam die Praktische Theologie [...] besonders durch Arbeiten zur Liturgik neue Impulse, nicht zuletzt durch neue Studien- und Lehrbücher.“ GRETHLEIN/MEYER-BLANCK, *Geschichte der praktischen Theologie*, 54–55.

⁸⁴ LEPPIN, VOLKER, *Das Theater als Kanzel. Beobachtungen zu einer absichtsvollen Bemerkung Lessings*, in: *ZThK* 96 (1999), 77–93.

³⁸ KOCH, KURT, *Liturgie und Theater. Theologische Fragmente zu einem vernachlässigten Thema*, in: *StZ* 120 (1995), 3–16, 4.

⁸⁶ A. a. O., 13.

nutzt den Inszenierungsbegriff, um die „Verkultung“⁸⁷ des alltäglichen und christlichen Bereichs aufeinander zu beziehen. Darin sieht er ein Phänomen der Zeit, das hinführt zu einer Verortung des Gottesdienstes „zwischen Inszenierung und Kult“⁸⁸. Das Bedürfnis nach kultischer und ritueller Bewältigung hebt er für die Gestaltung von Gottesdiensten hervor.

Der (katholische) Regisseur und Intendant Hellmuth Matiasek weist auf die negativen Assoziationen des umgangssprachlichen Theater-Begriffs hin („Mach kein Theater!“). Damit wird das Theater im Vergleich zur katholischen Messe als das „Übertriebene, Überzeichnete, Provokante und Wirkungssüchtige“ zur Kontrastfolie zu den „würdigen, geheimnisvollen und immer etwas zurückhaltenden Umgangsformen“ der Liturgie.⁸⁹ Dagegen hält Matiasek die Gemeinsamkeit, dass beide Institutionen durch die Konkurrenz zu anderen Medien in Gefahr geraten, ihr Notwendigstes zu sichern, „und das heißt ‚Glaubwürdigkeit‘“⁹⁰. Aus der theaterwissenschaftlichen Perspektive heraus versteht er, trotz der gegebenen Unterschiede, die Liturgie als theatrales Geschehen. Die Paradigmen Authentizität und Echtheit sind auch und gerade im Medienzeitalter von Bedeutung – mit der Frage: Wie echt sind die Darstellungsakte in Kirche und Theater?⁹¹ Der evangelische praktische Theologe Dietrich Stollberg (1993) nutzt dem Theater und Tanz entlehnte Begriffe⁹² und versteht die Liturgie als „Kultdrama“, dessen „Choreographie“ in der Agende festgeschrieben ist.⁹³ Zudem bringt er die „Darstellung des Glaubens“ (Schleiermacher) als „Feier und zweckfreies Spiel“ ins Gespräch (wie schon R. Guardini und G. M. Martin).⁹⁴ Diese implizite und fragmentarische Theaterrezeption wird im Verlauf der Zeit immer weiter konkretisiert und theoretisch unterlegt.

⁸⁷ SCHILSON, ARNO, Die Inszenierung des Alltäglichen und ein neues Gespür für den (christlichen) Kult? Das Verhältnis von Liturgie und Kult heute, 80 Jahre nach Romano Guardinis „Vom Geist der Liturgie“ (1918) und 75 Jahre nach „Liturgische Bildung“ (1923), in: SCHILSON, ARNO/HAKE, JOACHIM (Hrsg.), Drama „Gottesdienst“. Zwischen Inszenierung und Kult, Stuttgart 1998, 13–67, 38.

⁸⁸ „Zwischen Inszenierung und Kult“ lautet der Untertitel des von ihm herausgegebenen Sammelwerks. Vgl. SCHILSON, ARNO/HAKE, JOACHIM (Hrsg.), Drama „Gottesdienst“, Stuttgart 1998.

⁸⁹ MATIASEK, Liturgie und Theaterspiel, 107–108.

⁹⁰ A. a. O., 109.

⁹¹ Vgl. KUMLEHN, MARTIN, Gott zur Sprache bringen. Studien zum Predigtverständnis Johann Gottfried Herders im Kontext seiner philosophischen Anthropologie, Tübingen 2009 (s. u.).

⁹² In der hier als affirmativ bezeichneten Phase (vgl. I.1.6.) werden ebenfalls interdisziplinäre Verbindungen genutzt. Zudem kann von einer fluiden Verwendung von Begriffen ausgegangen werden, vgl. *travelling concepts*, I.3.3.

⁹³ STOLLBERG, Liturgische Praxis, 21.

⁹⁴ A. a. O., 22.

Einen neuen Weg beschreitet Ulrike Suhr mit der Rezeption eines in der Liturgik bis dahin unbekanntes Theateransatzes. Sie zieht Peter Brooks minimalistisches Theaterverständnis hinzu, um für die sorgfältige Vorbereitung der Liturgie eine Grundhaltung zu entwickeln, die ihr Erleben verdichtet. Solche „Momente verdichteten Lebens“ können im gezielten Einsatz von Langsamkeit erlebt werden und Menschen „das Unsichtbare schauen lassen“⁹⁵. Suhr überträgt nicht nur theatrale Kategorien auf die Liturgie, sondern versucht das Grundverständnis des Theaterkonzepts liturgisch zu erschließen. Ihr Entwurf bleibt jedoch skizzenhaft.

Die im weiteren Verlauf des Diskurses vermehrt rezipierten Theaterkonzepte, die sich zum Hauptbezug der Theatertheorie entwickelt haben, stammen von Bertolt Brecht, Konstantin Stanislawski, Lee Strasberg, Jerzy Grotowski, Peter Brook und, etwas weniger prominent, Antonin Artaud. Daneben wird in enger Verbindung zur Soziologie der Rollen- und Ritualtheoretiker Erving Goffman hinzugezogen.⁹⁶ Theaterwissenschaftlicher Hauptbezug ist die Theatersemiotik Erika Fischer-Lichtes.⁹⁷

Michael Meyer-Blanck ist der Erste, der die theaterwissenschaftliche Kategorie der *Inszenierung* in semiotischer Perspektive für seine liturgische Darstellung zugrunde legt.⁹⁸ Meyer-Blancks Vorstoß kann in dieser Rekonstruktion des Diskurses mit gutem Recht als Wendepunkt benannt werden. Mit ihm endet die Phase der Exploration – und die produktive Hauptphase, in der theatral-liturgische Entwürfe entstehen, beginnt. Der Produktionsphase werden vier Werke zugeordnet (vgl. I.1.11.2), deren Auftakt Michael Meyer-Blanck markiert.

Nicht unerwähnt bleiben sollen allerdings auch die kritischen Stimmen, die während des Aufkommens des interdisziplinären Bezugs zur Theatertheorie in der Liturgik formuliert wurden. Aus reformierter Sicht wandte sich vor allem Okko Herlyn in reformierter

⁹⁵ SUHR, ULRIKE, Das Handwerk des Theaters und die Kunst der Liturgie. Ein theologischer Versuch über den Regisseur Peter Brook, in: STOLT, PETER/GRÜNBERG, WOLFGANG/SUHR, ULRIKE (Hrsg.), Kulte, Kulturen, Gottesdienste. Öffentliche Inszenierung des Lebens, Göttingen 1996, 49.

⁹⁶ Vgl. MEYER-BLANCK, Gottesdienstlehre, 377. Meyer-Blanck rezipiert Goffman, Erving: Wir alle spielen Theater. Die Selbstdarstellung im Alltag, München 1969 (aus dem amerikanischen, 1959). DINKEL, CHRISTOPH, Was nützt der Gottesdienst? Eine funktionale Theorie des evangelischen Gottesdienstes, Gütersloh 2002.

⁹⁷ Durch den Bezug auf theaterwissenschaftliche Definitionen wurde die Methodik transparenter und hat sich von metaphorischer, alltagssprachlicher Begriffsübertragung hin zu einer Analogiebildung entwickelt, vgl. I.3. Raschzok bezeichnet Fischer-Lichte als „Kronzeugin“. RASCHZOK, KLAUS, Gottesdienst und Dramaturgie. Eine Einführung, in: MILDENBERGER, IRENE/RASCHZOK, KLAUS/RATZMANN, WOLFGANG (Hrsg.), Gottesdienst und Dramaturgie. Liturgiewissenschaft und Theaterwissenschaft im Gespräch, Leipzig 2010, 15–45, 36. Jedoch bleibt Raschzok bei seiner „Kronzeugin“ stehen und aktualisiert den theatralen Theoriebezug nicht (beispielsweise hin zu postdramatischen Theateransätzen).

⁹⁸ MEYER-BLANCK, Inszenierung des Evangeliums Meyer-Blanck rekurriert nicht primär auf Fischer-Lichte, wohl aber auf die Semiotik.

Perspektive gegen das theatral-liturgische Paradigma. Er stellt die unverfügbare Begegnung zwischen Gott und Mensch im Gottesdienst über die Möglichkeiten menschlicher Gestaltung. Dieses biblisch-reformatorische Gottesdienstverständnis, das auch festgelegten, agendarischen Abläufen zuwiderläuft, widerspreche einem Gottesdienstverständnis, das strukturell in die Nähe zu Theater, Darstellung und Fiktion gerückt wird. Vor allem die Intention des Kultdramas, „nämlich gerade nicht das bloße Spielen oder Darstellen der Wirklichkeit, sondern deren Realisierung“⁹⁹ unterscheidet sich auf trennende Weise von der des Theaters.

Die Auseinandersetzung um das Gottesdienstverständnis im Verhältnis zu Fiktion und Darstellung wird von Beginn an verhandelt.¹⁰⁰ Bereits Heinrich Alt beschreibt in der Mitte des 19. Jahrhunderts die allgemeine Stimmung dazu folgendermaßen: „Theater und Kirche? Klingt es nicht den meisten, wie Belial und Christus?“¹⁰¹

Auch gegenwärtig bleiben die Fragen des realen Vollzugs von Gottesdienst: Martin Kümlehn wendet sich mit Herders subjektorientiertem Predigtverständnis gegen ein theatrales Gottesdienstverständnis: „Der Gottesdienst ist kein Theaterstück, der Prediger kein Schauspieler und die Kanzelrede kein Gedicht, sondern – auch als liturgische bzw. homiletische Inszenierung – durchaus Teil des realen Lebensvollzuges, in dem sich der Wille und das Vermögen christlicher Existenz, die Wirklichkeit zu gestalten, manifestieren.“¹⁰²

Durch die Inflation des Inszenierungsbegriffs wird der Ruf nach Eingrenzung wieder lauter. Wenn alles inszeniert ist, Künstlichkeit, Inszenierungsdruck und Selbstinszenierung durch die Nutzung sozialer Medien noch potenziert werden und Inszenierung auch auf den Alltag übergreift, muss das Spezifische von Liturgie und Gottesdienst nicht nur gegen andere Kultur- und Freizeitaktivitäten abgegrenzt werden, sondern auch das Verhältnis zu Realität und Echtheit, Handlung und Wirkung neu bestimmt werden. Diese Forderung deutet auf eine Unschärfe der Begrifflichkeiten hin, die mit der Entstehung des Theaterbezugs in den liturgischen Diskurs eingeschrieben

⁹⁹ HERLYN, OKKO, *Theologie der Gottesdienstgestaltung*, Neukirchen-Vluyn 1988, 90.

¹⁰⁰ Analog dazu ist die Frage nach Wahrheit auch im Theater präsent, z. B. im Reenactment (vgl. II.2.3) wird Erlebtes in der Darstellung nachgestellt, um Erinnerungskultur und die aktuelle Auseinandersetzung mit Erlebtem zu inszenieren. Ein anderes Beispiel zeigt die Selbstdarstellung auf der Bühne (vgl. Matzke), wobei die Grenzen von Person und Rolle als Frage von Authentizität verhandelt werden.

¹⁰¹ ALT, *Theater und Kirche*, 1.

¹⁰² Vgl. KÜMLEHN, *Gott zur Sprache bringen*, 246. Kümlehn verweist darauf, dass auch Thomas Kabel auf die notwendige Unterscheidung von Authentizität in der Rolle und Schauspiel hinweise.

wurde.¹⁰³ Die assoziative Verbindung von Inszenierung und Künstlichkeit, von Theater und Fake hat sich zum Teil gehalten. Kritische Stimmen weisen immer wieder auf die vorausgesetzte Notwendigkeit klarer Definitionen hin, die Uneindeutigkeiten verhindern und an die stetige Überprüfung methodisch hinreichender Arbeit im interdisziplinären Bezug erinnern.

1.1.6. Bibliodrama, die erste theatral-liturgische Auskopplung

Das Bibliodrama ist eine praktische Umsetzung *von Teilen* des Diskurses: Biblische Rollen werden in einer szenischen Inszenierung zu erfahren gegeben, vor Publikum insoweit, als sich die Spielenden selbst beim Spielen zusehen. Das Erleben der Rolle und der Austausch der Erfahrungen stehen im Vordergrund, das *Drama* wird entlang eines Skripts, im Spiel erlebt.

Bibliodrama ist damit wohl die erste praxisrelevante Auskopplung des theatral-liturgischen Diskurses (gefolgt von den Übungen zur „Liturgischen Präsenz“ mit dem Schauspieler und Regisseur Thomas Kabel)¹⁰⁴. Das Konzept wurde hauptsächlich religionspädagogisch für den Einsatz in der Gemeindepraxis rezipiert, beispielsweise für Konfirmandenunterricht und Erwachsenenbildung. Im weiteren Verlauf wurde es auch im schulischen Kontext sowie in der gemeindlichen in der pastoralen Fortbildung eingesetzt. Das Bibliodrama nimmt in der liturgischen Landschaft einen Sonderstatus ein, weil diese Praxistheorie zwar auf theatralem Handeln beruht, aber diese Dynamiken weniger in die Liturgik als in die Religionspädagogik einfließen.

Der Fokus von Kabels schauspielästhetischem Konzept und seiner experimentellen Arbeitsweise liegt auf der praktischen Anwendung und Einübung. Dadurch tritt die liturgiewissenschaftliche Theoriereflexion eher in den Hintergrund, ähnlich wie beim Bibliodrama. Zwar kommt Kabel damit dem – mit Zeitmangel begründeten – liturgischen blinden Fleck der *Übung* entgegen,¹⁰⁵ aber schreibt den theatral-liturgischen Diskurs nicht mit bzw. weiter.

Gerhard Marcel Martin beschreibt Bibliodrama als „Interaktionsprozess[] zwischen biblischer Überlieferung und zwölf bis maximal achtzehn Gruppenmitgliedern“, die unter

¹⁰³ Unschärfe der Begrifflichkeiten gehört andererseits der Methode der Analogie an, da Begriffe nie trennscharf und eindeutig zugeordnet und definiert werden können. Transparenz der Definitionen kann jedoch helfen, Methoden und Kontexte zu unterscheiden. Vgl. I.3.

¹⁰⁴ Vgl. KABEL, THOMAS, Zur praktischen Inszenierung des Gottesdienstes, Gütersloh 2002; KABEL, THOMAS, Zur praktischen Inszenierung der Kasualien, Gütersloh 2007; KABEL, THOMAS, Übungsbuch liturgische Präsenz, Gütersloh 2011.

¹⁰⁵ Vgl. FRIEDRICH, MARCUS A., Im Paradies der Zeichen. Kreative Liturgie als postdramatische Stückentwicklung, in: KLIE, THOMAS/KÜHN, JAKOB (Hrsg.), Das Jenseits der Darstellung. Postdramatische Performanzen in Kirche und Theater, Bielefeld 2020, 147–157, 155–156.

Anleitung „Geschichten, Situationen, Personen, aber auch [...] Gebets-, Meditations- und Lehrtexte[] in der Bibel“ im Spiel erfahren. In diesem Kontakt kann der Text von den Teilnehmenden neu angeeignet und gedeutet werden und in eine „neue lebendige Bewegung“ kommen. Martin kennzeichnet das Verfahren als „erfahrungs- und textorientiert“¹⁰⁶ und sichert die Methode damit als theologisch haltbar und schützt sie vor Beliebigkeit und Psychologisierung.¹⁰⁷

Das Bibliodrama entstand in den 1960er und 1970er Jahren, in denen eine Öffnung gegenüber spielerischen Ansätzen in der Pädagogik sowie Selbsterfahrungsparadigmen in der kirchlichen Praxis erfolgte. In diesem Zusammenhang wurden die Begriffe „Spiel“ und „Fest“ legitimatorisch eingeführt (vgl. Lange, Cox), womit ein Bedeutungszuwachs von Körperlichkeit bzw. Leiblichkeit einherging.

Mit der Methode des Bibliodramas sieht G. M. Martin die Chance der Pluralisierung des Anwendungsfeldes, insofern darin auch „Debatten um Theologie der Revolution, politische Theologie, Befreiungstheologie, narrative Theologie, Schwarze Theologie und kontextuelle Theologie“¹⁰⁸ sichtbar werden können. In Ergänzung zu den der Psychologie (Gruppendynamik, Selbsterfahrung, Psychodrama¹⁰⁹) und der Pädagogik (spielendes Lernen, Kommunikation) entlehnten Theoremen kommt G. M. Martin erst mit dem theatralen Dramenbegriff zum Konzept des Bibliodramas.¹¹⁰

Das triadische Theaterverständnis (tödliches, heiliges, derbes Theater) von Peter Brook ordnet Martin verschiedenen theologischen und kirchlichen Bewegungen zu. Beispielsweise erkennt er im heiligen Theater Brooks, in der Suche nach Transzendenzerfahrungen, eine Parallele zum sogenannten politischen Nachtgebet, bei dem die enge Verbindung von Glauben und Politik liturgisch zur Darstellung gebracht wurde. Brook lässt sich dahingehend von Jerzy Grotowskis Theaterlaboratorium inspirieren, bei dem die Selbstdurchdringung der Rolle durch die Person zum Selbstzweck erhoben wurde, und von Antonin Artaud, der die Berührung mit dem

¹⁰⁶ MARTIN, GERHARD MARCEL, Sachbuch Bibliodrama. Praxis und Theorie, Stuttgart [u. a.] 2001, 9. (Herv. i. O.)

¹⁰⁷ Vgl. REUTER, ELEONORE, Art. Bibliodrama, in: Wissenschaftlich Religionspädagogisches Lexikon im Internet (www.wirelex.de), 2.

¹⁰⁸ Vgl. MARTIN, GERHARD MARCEL, Lebensräume – Gottesräume. Praktisch-theologische Themenfelder in enzyklopädischer Perspektive, Stuttgart 2017, 84.

¹⁰⁹ Rückgriff auf Jürgen Bobrowski, vgl. REUTER, Art. Bibliodrama, 3.

¹¹⁰ Martin nimmt eine begriffliche Abgrenzung vom „Psychodrama“ vor, benennt jedoch die Nähe in der Begriffsentstehung, die auch eine „therapeutische Dimension“ von Bibliodrama beinhaltet. Vgl. MARTIN, Lebensräume, 75.

Heiligen als faszinierend und erschütternd zugleich begriff und beides dem Publikum präsentieren wollte.¹¹¹

Vor allem unter dem aktiven Einbezug und Einsatz des Körpers mit den Methoden des Theaters (Improvisation, Inszenierung) entwickelte Martin ein religionspädagogisches Konzept, das Evangelium als Teil des eigenen Lebens zu begreifen und als „dargestelltes, verdichtetes, reflektiertes, symbolisch erweitertes Leben“ zu erfahren. Die immer wieder auf den Text rückbezogene Bewegung lässt „keine Gegenwelt“ entstehen: „Liturgie ist ein sehr besonderer, aber nie vom Leben abzusehnender Teil.“¹¹² Obwohl Martin für das Bibliodrama den Weg in eine erweiterte liturgische Praxis beabsichtigt, wenn auch als Sonderform,¹¹³ bleibt das zentrale Rezeptionsfeld der gemeindliche und schulische Kontext.

Die Erfahrbarkeit, die im Bibliodrama ermöglicht werden soll, ließe sich im weitesten Sinn auch über den Kunst-Begriff fassen, den G. M. Martin in Anschlag bringt.¹¹⁴ Ausgehend von der Etymologie des Ästhetik-Begriffs (αἰσθάνομαι = ich nehme wahr) begreift Martin Wahrnehmen als „die erste Kunst“¹¹⁵ und kommt zu einem Kunstverständnis, das sich „im Spannungsfeld zwischen Funktionswert *und* Eigenwert“ bewegt – darin sieht Martin eine Parallele zur Kirche.¹¹⁶ „Es geht um Grenzphänomene der Erfahrung, die in den ästhetischen Bereich gehören.“¹¹⁷ Wahrnehmung und Erlebnis sind die beiden Kategorien, die Martin im Kunst-Begriff vereint und in denen er eine Verbindung zur Religion bzw. zur Gotteserfahrung sieht: „Gott ist [...] nicht gänzlich unerfahrbar, nicht antikünstlerisch: denn Kunst, wenn sie überhaupt Kunst ist, ist erfahrbar, sinnlich, geschieht in der Unmittelbarkeit des Erlebnisses.“¹¹⁸

Einflussreich wurde in diesem Zusammenhang vor allem seine homiletische These, die „Predigt als offenes Kunstwerk“ zu konzipieren¹¹⁹, auf die eine ästhetische Ausweitung auf die gesamte Liturgie erfolgte. Damit wurde er zu einem der Protagonisten, die dem

¹¹¹ Vgl. MARTIN, Sachbuch Bibliodrama: Praxis und Theorie, 15–18.

¹¹² A. a. O., 135.

¹¹³ MARTIN, Lebensräume, 83.

¹¹⁴ MARTIN, GERHARD MARCEL, Kunst-Stücke. Zum Dialog zwischen Kunst und Glaube, München 1981. Auch Rainer Volp arbeitet in seiner Liturgik mit dem Kunst-Begriff (vgl. VOLP, Liturgik; VOLP, RAINER, Liturgik. Die Kunst, Gott zu feiern. Theorien und Gestaltung, Gütersloh 1994) und schlägt in seinem Aufsatz (VOLP, RAINER, Riten und Spontaneität in Theater und Gottesdienst, in: KuKi 37 (1974), 6–9) bereits eine Brücke zum Theater-Begriff.

¹¹⁵ MARTIN, Kunst-Stücke, 9.

¹¹⁶ Vgl. a. a. O., 22–23. (Herv. i. O.)

¹¹⁷ A. a. O., 27.

¹¹⁸ Ebd.

¹¹⁹ MARTIN, Predigt als „offenes Kunstwerk“?

ästhetischen Paradigma zum Durchbruch verhelfen und der Theateranalogie im liturgiewissenschaftlichen Diskurs den Weg ebneten.¹²⁰

Unter anderem mithilfe des Theaterparadigmas differenziert Holger Dörnemann die Kategorie „Raum“ für das Bibliodrama aus und wirkt damit dem von ihm diagnostizierten „Raumvergessen“ in der Bibliodrama-Theorie entgegen.¹²¹ Dazu kommt G. M. Martin Brooks Konzept des „leeren Raum[s]“ zum Tragen. Er stellt den „Raum‘ als Medium, Ort und Gegenstand des Bibliodramas“¹²² in den Fokus und nutzt als zusätzliche Referenzen Raumtheorien der Philosophie (Immanuel Kant: der Raum als Strukturbedingung des menschlichen Bewusstseins; Martin Heidegger: die Phänomenologie des Raumes) und Physik (Albert Einstein: die Relativität des Raumes). Der von Brook als „heiliges“ Theater bezeichnete Modus, durch den Unsichtbares auf der Bühne sichtbar gemacht,¹²³ dem „Heiligen“ Raum gegeben und Wahres verkörpert werden soll, wird durch eine leere Bühne forciert. Mithilfe des Theaterbezugs reflektiert Dörnemann die konstitutive Wirkung des Raumes auf den wechselseitigen Bibliodramaprozess aus Schauspielenden und Zuschauenden. Die experimentelle Ausrichtung¹²⁴ rückt dieses Format in die Nähe postdramatischen Theaters.

1.1.7. „Liturgische Präsenz“, die zweite theatral-liturgische Auskopplung

Der Schauspieler und Regisseur Thomas Kabel schlüsselt die Liturgie in schauspielästhetischer Weise für die pastoralen Handlungen auf und entwickelt das Konzept der „Liturgischen Präsenz“ für die pastorale Ausbildung. Sein Handbuch erschien aus einer 15-jährigen Kurspraxis heraus¹²⁵ und kann daher als erfahrungsbasierte „Pionierpraxis“ verstanden werden.¹²⁶ Beispielsweise durch seinen Schüler Thomas Hirsch-Hüffell wird sein Konzept in der Ausbildungspraxis weitergeführt.¹²⁷

Liturgiedidaktisch wurde das Modell der „Liturgischen Präsenz“ von Christian Stäblein liturgiedidaktisch aufgegriffen und für das Auftreten von Lehrpersonen nutzbar gemacht. Stäblein versteht in Kabels Sinn Präsenz als „Stimmigkeit im Ausdruck“, für die eine

¹²⁰ Vgl. BIERITZ, Gottesdienst als ‚offenes Kunstwerk‘?; GRÖZINGER, Der Gottesdienst als Kunstwerk.

¹²¹ Vgl. DÖRNEMANN, HOLGER, Der leere Raum im Bibliodrama. Religionspädagogik räumlich gelebter Religion, Berlin 2013, 26.

¹²² A. a. O., 16.

¹²³ A. a. O., 98. Bezug auf Brook, 53. Methodisch richtet Dörnemann sich an einer metaphorischen Lesart aus und zieht den leeren Raum des Theaters vergleichend hinzu.

¹²⁴ Vgl. a. a. O., 144.

¹²⁵ Vgl. KABEL, Zur praktischen Inszenierung des Gottesdienstes, 15 (persönliche Einführung).

¹²⁶ Vgl. VÖLKER, ALEXANDER, Liturgische Präsenz. Impressionen aus einem Seminargespräch mit Thomas Kabel, in: Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie 36 (1996), 51–57, 51.

¹²⁷ Vgl. HIRSCH-HÜFFELL, THOMAS, Gottesdienst verstehen und selbst gestalten, Göttingen 2002.

„Stimmigkeit zwischen Intention und Ausdruck“ notwendig ist.¹²⁸ Läuft die erzeugte Atmosphäre den verwendeten Gesten und der Aussageintention entgegen, kann der Verstehensprozess im Unterricht gehemmt werden oder durch Irritation eine Komponente der Lächerlichkeit mit hineinkommen. „Pädagogische Präsenz“ umfasst darauf aufbauend eine ästhetische und eine leibliche Bildung, „die es ermöglicht, körperlich präsent mit Ritualen umzugehen“¹²⁹. Den Einbezug von Ritualen in den Unterrichtsalltag leitet Stäblein von der liturgischen Praxis ab.

1.2. Produktionsphase: Die vier Grundlagenwerke theatraler Fundamentalliturgik

Nach der oben beschriebenen Explorationsphase, in der sich mit unterschiedlichen Ansätzen der theatral-liturgische Diskurs anbahnte und sich die Theatertheorie als gewinnbringendes Paradigma etablierte, erscheinen in der hier beschriebenen Produktionsphase (1996–2010) vier Monografien, die explizit theaterwissenschaftliche Erkenntnisse zum Hauptbezug ihrer liturgiewissenschaftlichen Theorie machen. Die Auswahl der vier theatral-liturgischen Monografien von Michael Meyer-Blanck, Marcus A. Friedrich, Ursula Roth und David Plüss ist anhand von drei Kriterien erfolgt: Es sind erstens Konzepte, die signifikant im liturgiewissenschaftlichen Diskurs rezipiert wurden bzw. ihn vorantrieben. Sie beziehen sich zweitens explizit auf klassische Theatertheorien,¹³⁰ und sie entfalten drittens diese Bezüge im Rahmen einer eigenständigen Theorie.¹³¹

Um diese Produktionsphase des Diskurses systematisieren zu können, die Entwürfe aufeinander abbildbar zu halten und Erträge wie Desiderate sichtbar zu machen, werden die Entwürfe im Folgenden anhand von fünf Fragerichtungen systematisiert.

1. Wie wird jeweils „Theater“ verstanden bzw. welche theaterwissenschaftlichen Konzepte werden rezipiert? – Mithilfe dieser Frage sollen die unterschiedlichen

¹²⁸ STÄBLEIN, CHRISTIAN, Pädagogische Präsenz?! Das Programm ‚Liturgische Präsenz‘ in Liturgiedidaktik und Religionspädagogik, in: KLIE, THOMAS/LEONHARD, SILKE (Hrsg.), Schauplatz Religion. Grundzüge einer Performativen Religionspädagogik, Leipzig 2003, 209–227, 212–213.

¹²⁹ A. a. O., 209–227.

¹³⁰ Meyer-Blanck kommt zu einer ähnlichen Beobachtung: Auf dem Gebiet des Einbezugs moderner Schauspieltheorien leistete Friedrich „Pionierarbeit“ und die Arbeiten von Roth und Plüss brachten die Diskussion um Liturgie und Theater in der Praktischen Theologie „zu einem vorläufigen Abschluss“. MEYER-BLANCK, Gottesdienstlehre, 380.

¹³¹ Auch in Schirrs performancetheoretischer Untersuchung zu Fürbitten zählt er Meyer-Blanck, Plüss und Roth zu den einschlägigen Entwürfen der Liturgiewissenschaft. Schirrs Referenzkategorie ist „Performance“, womit er bereits über die vorerst für die Liturgik herausgelöste Kategorie „Inszenierung“ hinausweist. Die ausgewählten Entwürfe weisen progressive und daher liturgisch einflussreiche Analysen vor.

Begriffsverwendungen von Theater geklärt und auf die verwendete Methode¹³² der Bezugnahme auf den Gottesdienst hin transparent gemacht werden. Die Terminologie und die divergierenden Zugriffe auf Theater sollen zeigen, wie Theatertheorie innerhalb des liturgischen Diskurses rezipiert und genutzt wird, welche Begriffe wie genutzt und verstanden werden, welche Schwerpunkte gesetzt wurden und wo Lücken entstanden sind. Transparenz und Klarheit der Vorgehensweise soll die Diversität der Methode aufdecken und Problemstellungen aufzeigen.

2. Woraufhin werden Theaterkonzepte rezipiert? – Der Fokus liegt bei dieser Frage auf der Unterscheidung von produktions- oder rezeptionsorientiertem Vorgehen. Dahinter steht die These, dass eine rein produktionsorientierte Schwerpunktsetzung die Beachtung der Rezeptionsperspektive verstellt. Im Laufe der Entstehung des theatral-liturgischen Diskurses in der Praktischen Theologie lässt sich eine pastoraltheologische Tendenz der Produktionsorientierung beobachten. Die liturgiewissenschaftliche Arbeitsweise, „Skripte“ zu analysieren, während die konkreten „Aufführungen“ unbeachtet bleiben, forciert dieses Übergewicht.¹³³ Um ein Gesamtbild von Liturgie zeichnen zu können, ist es notwendig, die Rezeptionsperspektive als konstitutiven Teil des Gesamtgeschehens mit zu berücksichtigen.

3. Wie werden Partizipation und Interaktion im Gesamtgeschehen analog zur Rolle des Publikums als Teil des theatralen Geschehens mitgedacht? – Diese Fragerichtung vertieft die vorher formulierte These der Unterrepräsentation der Rezeptionsperspektive, die mit dem Publikumsbegriff verstärkt aufgegriffen und dargestellt werden soll. Mit der Entstehung des theatral-liturgischen Diskurses zeigt sich eine starke pastoraltheologische Ausrichtung. Der Fokus liegt auf den liturgisch *aktiv* Handelnden, genauer den Pfarrpersonen in ihrer Rolle, ihrem Auftreten und liturgischen Agieren. Mit dem Rückbezug auf dramaturgische Konzepte (z. B. Brecht) und schauspielästhetische Theorien (z. B. Stanislawski) wurde die vorherrschende pastoraltheologische Perspektive¹³⁴ zusätzlich gestärkt. Die Frage, ob und wie die Kategorie des Publikums

¹³² Vgl. I.3.2.

¹³³ Vgl. VAN TONGEREN, LOUIS, Ritualkritik und Liturgiegeschichtsforschung. Möglichkeiten und Grenzen, in: FUGGER, DOMINIK/KRANEMANN, BENEDIKT/LAGAUDE, JENNY (Hrsg.), Ritual und Reflexion. Historische Beiträge zur Vermessung eines Spannungsfeldes, Darmstadt 2015, 209–228. Van Tongeren bezieht sich auf die Praxis von Ritualen. Auch Kuberg konstatiert, dass der Chor nicht im Text sichtbar wird. Vgl. KUBERG, MARIA, Chor und Theorie. Zeitgenössische Theater Texte von Heiner Müller bis René Pollesch, Göttingen 2021, 41.

¹³⁴ Gründe dafür sind die zunehmende Wichtigkeit der Predigtgestaltung durch die Pastoralperson seit den 1960er Jahren und die damit zusammenhängende Rhetorik. Zudem zeigten KMU den hohen Stellenwert

zur Sichtbarmachung von Partizipation und Interaktion im Gottesdienst im praktisch-theologischen Feld genutzt wird, zielt auf den Einbezug der Rezeptionsseite in die liturgiewissenschaftliche Theorie.

Die Notwendigkeit des Einbezugs der Rezeptionssituation wird gestützt durch die parallele Entstehung verschiedener empirischer Studien zur Gottesdienstwirkungsforschung in diese Fragerichtung: Zeitgleich zur Ausarbeitung und Veröffentlichung performativ-liturgischer Ansätze der Produktionsphase wurden verschiedene empirische Studien veröffentlicht, die die Rezeptionsperspektive in den Vordergrund rücken.

Benjamin Roßner (2005) untersucht das „Verhältnis junger Erwachsener zum Gottesdienst“ für den ostdeutschen Raum und bildet vier Gottesdiensttypen¹³⁵ heraus.

Hanns Kerner (2007) befragt evangelisch Getaufte zur Wahrnehmung des Gottesdienstes im Raum der bayrischen Landeskirche.¹³⁶ In der Veröffentlichung der Arbeitsstelle Gottesdienst der EKD „... und was denken die Leute?“¹³⁷ werden Wahrnehmung, Erwartungen und Bewertung von Gottesdiensten ausgewertet, wobei zugleich die Schwierigkeit im Blick ist, genau zu bestimmen, „[w]er ‚die Leute‘ sind“, ebenso „wie ‚der Gottesdienst‘, den sie wahrnehmen“¹³⁸ – auch hier sind „Sonn- und Festtagsgottesdienste, deren Rhythmus durch die kirchliche Institution und nicht durch biographische Verhältnisse der Teilnehmenden bestimmt wird“, Gegenstand der Untersuchung, um den Blick auf die „evangelische Gottesdienstkultur“ werfen zu können.¹³⁹

einer „guten Predigt“ und das hoch geschätzte Verhältnis zur Pastoralperson. Vgl. KARLE, ISOLDE, Kommentar: Auf was es ankommt. Kirche in der Wahrnehmung ihrer Mitglieder, in: BEDFORD-STROHM, HEINRICH/JUNG, VOLKER (Hrsg.), Vernetzte Vielfalt. Kirche angesichts von Individualisierung und Säkularisierung. Die fünfte EKD-Erhebung über Kirchenmitgliedschaft, Gütersloh 2015, 119–127, 123, 126. Ausdruck bekommt diese Entwicklung im ersten Kriterium des EGb (1999), in dem die „Beteiligung“ und die „Verantwortung“ der „Gemeinde“ prioritär gesetzt wird. Zur genauen Reflexion des Gemeindebegriffs vgl. I.2.4.1.

¹³⁵ „ ‚Zuschauer‘ – Gottesdinnerlebnis aus sicherer Entfernung; ‚Verweigerer‘ – kritisch-distanzierter Gottesdienstbesuch; ‚Interessierte‘ – wohlwollende Beteiligung am Gottesdienst; ‚Virtuose‘ – souveränes Gottesdienstverhalten.“ (Herv. i. O.) ROßNER, BENJAMIN, Das Verhältnis junger Erwachsener zum Gottesdienst. Empirische Studien zur Situation in Ostdeutschland und Konsequenzen für das gottesdienstliche Handeln, Leipzig 2005, 288.

¹³⁶ KERNER, HANNS, Der Gottesdienst. Wahrnehmungen zum Gottesdienst aus einer neuen empirischen Untersuchung unter evangelisch Getauften, Nürnberg 2007.

¹³⁷ FRIEDRICH, LUTZ/SCHULZ, CLAUDIA (Hrsg.), ... und was denken die Leute?, Hannover 2007.

¹³⁸ HERMELINK, JAN, Gottesdienst aus Sicht der Leute. Ein Überblick über neuere Forschungsergebnisse, in: FRIEDRICH, LUTZ/SCHULZ, CLAUDIA (Hrsg.), ... und was denken die Leute?, Hannover 2007, 5–14, 5.

¹³⁹ A. a. O., 6.

Katharina Stork-Denker (2008) macht einen Schreibauftrag zum „Beteiligungsbegriff als ein Leitbegriff evangelischer Liturgik“¹⁴⁰ und reflektiert diesen im Dialog mit der historischen Entwicklung des Beteiligungsbegriffs im ökumenischen Vergleich.

Uta Pohl-Patalong (2011) legt die Erlebniskategorie zugrunde, mithilfe derer sie die Rezeptionsperspektive im Gottesdienst und das subjektive Erleben stärker in den Blick nimmt und differenziert.¹⁴¹ Die Erträge der Gottesdienstwirkungsforschung verlangen danach, die pastoraltheologische Ausrichtung des Diskurses zu erweitern bzw. zu relativieren.¹⁴² Auch in dieser Arbeit wirken Erkenntnisse empirischer Ergebnisse als Korrektiv.

4. Finden auch außerliturgische Praxisformen Beachtung (z. B. Predigt, Unterricht)?¹⁴³ – Im liturgiewissenschaftlichen Diskurs werden Liturgie und Homiletik oft getrennt betrachtet, obwohl vor allem Meyer-Blanck ihre faktische Einheit und das Ziel einer „integrativen praktisch-theologischen Theorie des Gottesdienstes“ betont.¹⁴⁴ Der Kommunikationsmodus einer Predigt unterscheidet sich von anderen Teilen der Liturgie und wurde auch auf ihre Rezeption hin eingehend betrachtet. Deshalb kann z. B. der Einbezug homiletischer Erkenntnisse besonders für die Analyse der Publikumsrolle gewinnbringend sein. Auch im religionspädagogischen Feld werden Rezeption und Interaktion in die Theoriebildung einbezogen.

5. Inwieweit wird das postdramatische Theater mitgedacht? – Bereits in der ersten Phase der Theaterrezeption kristallisieren sich bestimmte Zitationsschwerpunkte heraus (vor allem Brecht, Stanislawski, Grotowski, Brook). Diese werden auf die Struktur und den

¹⁴⁰ STORK-DENKER, KATHARINA, „Beteiligung“ – ein Leitbegriff evangelischer Liturgik? Überlegungen zur Partizipation der Gemeinde am Gottesdienst, in: DtPfrBl (2008), 472–476, 475. Vgl. STORK-DENKER, KATHARINA, Beteiligung der Gemeinde am Gottesdienst, Leipzig 2008.

¹⁴¹ Vgl. POHL-PATALONG, UTA, Gottesdienst erleben. Empirische Einsichten zum evangelischen Gottesdienst, Stuttgart 2011.

¹⁴² Bei allen empirischen Studien ist die spezifische Eingrenzung zu beachten, auf die sich die Wahrnehmung richtet, wie beispielsweise die Auswahl der Befragten (Stork-Denker: Schreibauftrag an 45- bis 55-Jährige, Roßner: Jugendliche in Ostdeutschland) und die Auswahl der Gottesdienste (Hermelink: Sonntags- und Festgottesdienste, Kerner: agendarische und alternative Gottesdienste). Die Komplexität der Umstände und Begründungszusammenhänge muss immer mitbedacht werden, wenn auf der Grundlage empirischer Studien allgemeine Rückschlüsse gezogen werden – bzw. Kerner verweist darauf, „dass qualitative Untersuchungen nicht quantifizierbar sind“ (KERNER, Der Gottesdienst, 3) – auch wenn diese unablässig dazu beitragen, theoretische Annahmen und Einzelbeobachtungen zu prüfen.

¹⁴³ In der Poimenik wurde das performative Paradigma bisher nicht nennenswert rezipiert. Seit den 1970er Jahren ist die Rezeption psychotherapeutischer und -analytischer Konzepte dominant. Vgl. KLIE, Zeichen und Spiel, 348–349; SCHROETER-WITTKER, HARALD, Schwebende Verfahren. Zur performativen Dimension der Seelsorge, in: WzM 64 (2012), 327–342, 338. In der Praxis unterscheidet sich der Grad der Öffentlichkeit so stark von den anderen Disziplinen Gottesdienst, Predigt und Unterricht, dass an dieser Stelle eine Grenze zur Poimenik gezogen wird.

¹⁴⁴ MEYER-BLANCK, MICHAEL, Evangelische Gottesdienstlehre heute. Ein Überblick, in: ThLZ 133 (2008), 3–19, 5.

Ablauf des Gottesdienstes sowie auf die Rolle der Pastoralpersonen hin ausgewählt und angewandt. Die Weiterentwicklung innerhalb des theatertheoretischen Diskurses wird durchweg ausgeblendet – es entsteht Stagnation im Theoriebezug bzw. eine überproportionale Klassikerrezeption. Diesen Reduktionismus aufzubrechen und sowohl aktuelle Ansätze von Theater einzubeziehen als auch durch den Bezug auf empirische Studien den Praxisbezug zu überprüfen, soll den Diskurs weiter vorantreiben. Dafür steht stellvertretend der Begriff des Postdramatischen, der gegenwärtige theaterwissenschaftliche Konzepte in sich vereint (vgl. II.).

1.2.1. Michael Meyer-Blanck: Inszenierung des Evangeliums (1997)

Michael Meyer-Blanck nutzt in seiner liturgischen Arbeit den Inszenierungsbegriff prominent. Infolgedessen hat sich die wissenschaftliche Rezeption von Theatertheorie anhand des Inszenierungsbegriffs zu einer festen Bezugsgröße innerhalb der Liturgik entwickelt. Mit diesem Vorstoß wird Meyer-Blancks Schrift „Inszenierung des Evangeliums“ (1997) zum Wendepunkt und damit zum Auftakt der Produktionsphase im theatral-liturgischen Diskurs.

In seiner Monografie „Inszenierung des Evangeliums“, in der er sich mit Möglichkeiten der Gottesdienstgestaltung auseinandersetzt und die kreative Nutzung der Erneuernten Agenda anregen möchte, bleibt der Bezug zum Theater zunächst implizit. Meyer-Blanck stellt keinen direkten theaterwissenschaftlichen Bezug her, sondern führt sein eigenes, alltagssprachlich geprägtes Verständnis von Theater und Inszenierung mit. In seiner vorangegangenen Berliner Antrittsvorlesung von 1996 hatte er den Paradigmenwechsel hin zu einem theatral beeinflussten Gottesdienstverständnis bereits durch die Begriffe „Inszenierung“ und „Präsenz“ vorbereitet, um sie für die theologische Ausbildung in kirchlicher und schulischer Praxis zu reflektieren. Er zieht vor allem die theaterwissenschaftlichen bzw. schauspieltheoretischen Ansätze von Stanislawski und Strasberg heran, um die Rolle der Pfarrpersonen und das Verhältnis von Person und Rolle in neuem Licht zu betrachten.

Mit dem Inszenierungsbegriff lenkt er die Aufmerksamkeit auf die Gestaltung des Gottesdienstes, also seine äußere Form, die ihren Inhalt hervorbringt. Die Dialektik von unverfügbarem Inhalt und gestaltbarer Formgebung leitet er aus den grundsätzlichen Erfahrungsbedingungen des Evangeliums ab. Das Wort Gottes kann nur unter den Bedingungen der menschlichen Kommunikation, die es zu gestalten gilt, erlebt werden. Das Evangelium muss inszeniert werden, um überhaupt als angehende Botschaft rezipiert werden zu können – es ist in diesem Sinne inszenatorisch verfasst. Über das daraus

entstehende inszenatorische Paradigma, das im weiteren Verlauf zum festen Bestandteil seiner „Gottesdienstlehre“¹⁴⁵ geworden ist, wurde der Inszenierungsbegriff zum Stellvertreterbegriff für die Theateranalogie bzw. -metapher. „Insbesondere der Schlüsselbegriff der Inszenierung, der aus dem Theater, zunehmend aber auch aus dem Alltagssprachgebrauch bekannt ist, hat sich mir aufgedrängt, um das Ineinander von Gottes Verheißung und menschlicher Gestaltungskunst zu benennen, welche für den Gottesdienst gleichermaßen konstitutiv sind.“¹⁴⁶

Mit dem Präsenz-Begriff, den er von dem Schauspieler und Regisseur Thomas Kabel¹⁴⁷ übernimmt, der für die pastoraltheologische Ausbildung das Konzept der „Liturgischen Präsenz“ entwickelt, bringt er „die durch das Bewußtsein des Inszenatorischen gebrochene Authentizität“¹⁴⁸ ins Gespräch und betont die Bedeutung der Person im performativen Geschehen. Meyer-Blanck gibt den Auftakt für ein performatives liturgiewissenschaftliches Paradigma, das sich in der Folge seiner Arbeiten ausdifferenziert und inzwischen fest etabliert hat – das ist sein Verdienst.

So betont beispielsweise auch Holger Böckel (2017) die bleibende Leistungsfähigkeit des Inszenierungsbegriffs, den Symbolbegriff für den *performative turn* in der Praktischen Theologie, und reflektiert ihn im Hinblick auf die fünf Praxisbereiche Gottesdienst, Glaubensentwicklung im Lebenslauf, Religion in der Popmusik, Führung, Disziplin der Praktischen Theologie. Ergänzend zu den bewährten Bezügen nutzt Böckel den Ensemble-Begriff, um die Rezeption und Publikumsrolle in den Blick zu nehmen. Die „Entdeckung des Publikums als Koautor“ (*performative turn*) könne sich mithilfe der „Ensemblerolle“ reflektieren lassen und auch die im Gesamtverlauf „synchron und diachron“ wechselnden Rollen können einbezogen werden, sodass „der gesamte Raum die ‚Bühne‘ bildet.“¹⁴⁹ Die Reflexion pluraler Beteiligungsformen diskutiert er am Beispiel des Gebets, das auch bei Schirr (vgl. I.1.3.2) zum besonderen Prüfstein des performativen Paradigmas bzw. der Rezipierendenperspektive im Gottesdienst wird.¹⁵⁰ Ansonsten bringt Böckel die bislang bewährte Inszenierungskategorie von Meyer-Blanck bei der Reflexion gottesdienstlicher und kirchlicher Praxis in Anschlag.

¹⁴⁵ Vgl. MEYER-BLANCK, Gottesdienstlehre, § 34. Vgl. 2.2.1.

¹⁴⁶ MEYER-BLANCK, Inszenierung des Evangeliums, 12.

¹⁴⁷ Vgl. I.1.1.7. Nach einem Interview mit Kabel übernimmt Meyer-Blanck den Präsenzbegriff für die Praktische Theologie. Vgl. VÖLKER, Liturgische Präsenz, 54. Anm. 6.

¹⁴⁸ MEYER-BLANCK, MICHAEL, Inszenierung und Präsenz. Zwei Kategorien des Studiums Praktischer Theologie, in: WzM 49 (1997), 2–16, 12.

¹⁴⁹ A. a. O., 56.

¹⁵⁰ BÖCKEL, HOLGER, Inszenierung als Leitmotiv in Praktischer Theologie und Religionspädagogik. Theatrale Aspekte in Kultur, Kirche und Bildung, Berlin 2017, 53–54.

1. Theaterwissenschaftlicher Bezug: Meyer-Blanck nutzt in erster Linie den Inszenierungsbegriff, mit dem er den Theaterkontext mitdenkt und bereits implizit voraussetzt. Das gegenseitige Verhältnis von Inhalt und Form des Evangeliums, das in menschlicher Kommunikation und Gestaltung sichtbar wird, rückt er mit dem semiotisch verstandenen Inszenierungsbegriff ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Die Begriffe „Präsenz“ und „Authentizität“, die ebenfalls zum theatralen Begriffsfeld gehören, nutzt er in Bezug auf die Pastoralperson: ihre Rolle, Funktion und Fähigkeiten in liturgischen Handlungssequenzen. Mit Stanislawski und Strasberg, die ausgehend von den Schauspielenden ihr Theaterverständnis entwickeln und ausführlich das Verständnis von Rolle und Schauspieltechnik reflektieren, kann Meyer-Blanck sein pastoral-theologisch zugespitztes Gottesdienstverständnis neu konzipieren. Kritisch bleibt Meyer-Blanck dem Publikumsbegriff gegenüber, wodurch er zu einer produktionsorientierten Sichtweise gelangt.

2. Produktion/Rezeption: Meyer-Blanck rezipiert Theatertheorie im Blick auf die aktive Darstellung durch die Pfarrperson; er argumentiert also in erster Linie produktionsorientiert. Nach Maßgabe theatraler Normen werden Prozesse der Gestaltung und Umsetzung von Gottesdiensten in ein neues Licht gerückt. Der praktisch-theologischen Reflexion schließt Meyer-Blanck mit Blick auf die von ihm sogenannten Laien „praktische Gestaltungsvorschläge“¹⁵¹ an und plädiert zudem dafür, auf der Grundlage des neuen inszenatorischen Paradigmas eigene Ideen der reflektierten Gottesdienstgestaltung zu entwickeln.

Neben dem Inszenierungsbegriff wird eine tiefenpsychologische Sichtweise an den Gottesdienst (S. Freud, C. G. Jung) angelegt. Mithilfe der Verbindung beider Theoriezugriffe versteht Meyer-Blanck Liturgie und Kirchenjahr „als therapeutische[n] Prozess [...], als ‚Psychodrama‘, durch welches der Mensch unbewusste Phänomene besser verstehen und gegebenenfalls ausagieren kann, um so Heilung zu finden“¹⁵². Liturgien auf diese Prozesse hin zu gestalten und bereits bestehende Abläufe auf dieser Grundlage neu zu verstehen, wird durch Meyer-Blancks neu genutzten Theoriebezug möglich. Die Seite der Gestaltung wird durch den Inszenierungsbegriff besonders betont

¹⁵¹ Vgl. MEYER-BLANCK, Inszenierung des Evangeliums, 12. Beispielsweise reflektiert Meyer-Blanck den liturgischen Ort des Glaubensbekenntnisses als Antwort auf die Predigt und die Möglichkeit, ein Wort-Antwort-Geschehen im Gottesdienst (vgl. „Torgauer Formel“) inszenatorisch umzusetzen. Vgl. a. a. O., 89–90.

¹⁵² Vgl. a. a. O., 20. Zum Beispiel wird die Wiederholung im liturgischen Ablauf sowohl am Begriff der Inszenierung ausgelotet als auch tiefenpsychologisch (Freud) reflektiert. Vgl. a. a. O., 93.

und das pastoraltheologische Agieren in den Praxisfeldern Gemeinde (vor allem Liturgie) und Schule (Religionsunterricht) der Optimierung unterzogen.

3. Publikum: Meyer-Blanck bezieht das Theaterparadigma auf die agierende Pfarrperson. Sie ist zum einen zuständig für die Inszenierung und Aufführung und steht zum anderen im Rampenlicht des liturgischen Geschehens. Ihr Handeln wird in Hinblick auf ihre Präsenz und Rollenaufreichtigkeit analysiert. Dadurch wird der Publikumsbegriff zum Abgrenzungskriterium innerhalb des liturgischen Theaterparadigmas. „Freilich gibt es auch einen entscheidenden Unterschied zwischen einer Theaterinszenierung und einer Gottesdienstinszenierung: Beim Gottesdienst gibt es keine Trennung zwischen Bühne und Zuschauerraum.“¹⁵³ Er vertritt ein Verständnis von „Gemeinde“ in enger Verbindung zu Gemeinschaft, das sich über leibliche Aktivität definiert. Allein durch die Rollenzuweisung der aktiven Beteiligung, als „Mitspielende“, kann Meyer-Blanck die im Gottesdienst Anwesenden in die Gottesdiensttheorie einbeziehen – und so das reformierte Gottesdienstideal einlösen. Der Publikumsbegriff und das Zuschauen, die mit Passivität und dadurch keiner Möglichkeit der inneren Anteilnahme konnotiert werden, stehen dem als aktiv idealisierten Gemeinde-Begriff gegenüber.¹⁵⁴

„Beim Gottesdienst gibt es keine Zuschauer, sondern die gesamte Gemeinde ist mit im Stück, in dem das Evangelium in Szene gesetzt und gemeinsam durchgespielt wird. Und selbst wenn davon auszugehen ist, daß viele in der Gemeinde sich doch eher als Zuschauer verstehen – ich denke etwa an Gottesdienste im Berliner Dom –, selbst dann müssen alle als Mitspielende ernstgenommen und nicht zum Publikum erklärt werden. Wie sonst könnte liturgisch präsent gebetet, gepredigt, gesegnet werden? Das Gebet verkäme zur frommen Vorführung, die Predigt zum religiösen Vortrag und der Segen zum Zeremoniell.“¹⁵⁵

Die Relativierung der Publikumsrolle tangiert auch den Öffentlichkeitsaspekt liturgischen Handelns. Denn zum einen wird der Anspruch erhoben, das Evangelium öffentlich, also für *alle* zugänglich zu inszenieren, zum anderen wird durch zuschauende Teilnehmende das Setting verändert und der Anspruch des Priestertums aller Glaubenden und einer daraus resultierenden aktiven, mündigen Teilnahme kann nur schwer integriert werden. Eine eindeutige Rollenzuweisung ist mit dieser Trennung in aktiv und passiv jedoch nicht möglich. Zugespitzt: Die Zurückweisung des Publikumsbegriffs führt zu einer Begrenzung der umfänglichen Nutzung des heuristischen Wertes des Theaters innerhalb des theatral-liturgischen Diskurses auf Kosten der Wahrnehmungs- bzw. Rezeptionsseite.

¹⁵³ A. a. O., 19.

¹⁵⁴ Vgl. I.2.4.1.

¹⁵⁵ MEYER-BLANCK, Inszenierung und Präsenz, 15. Vor allem am Beispiel körperlicher Nähe (vgl. I.2.5.8) zeigt sich, dass unabhängig von Motiven des Gottesdienstbesuches die Grenzen und damit auch die Offenheit zur aktiven Beteiligung sehr unterschiedlich ausfallen können.

Eine Öffnung hin zum Einbezug der Rezeption ist allerdings in späteren Arbeiten zu beobachten. 2015 betont Meyer-Blanck in seiner „Gottesdienstlehre“, dass die „Liturgie phänomenal eine Form von Theater“ sei, und bezieht auch das Verhältnis zwischen „Bühne“ und „Publikum“ als konstitutiven Teil des Gottesdienstes als Inszenierung mit ein.¹⁵⁶ Er geht davon aus, dass auch im Gottesdienst die „theatralen Regeln“ herrschen, dass man sich „sicher sein [kann], nicht auf die Bühne kommen oder sich vor anderen äußern zu müssen, so dass es bei der inneren Beteiligung bleiben darf.“¹⁵⁷ In der möglichen Distanz sieht er das Teilnahmeverhalten des Theaters verwirklicht. Trotzdem bleibt ein Abgrenzungsmoment bestehen, wenn er deutlich den Unterschied benennt, „dass die Liturgie keine ‚4. Wand‘ kennt“¹⁵⁸. Diesen macht er an dem Umstand fest, dass man sich im Gottesdienst gegenseitig sehen kann: „Der Liturg als Darsteller sieht auch selbst dem Publikum beim Zusehen zu.“¹⁵⁹ Trotz der Öffnung bleibt der umfassende theoretische Einbezug der Rezeption im Gottesdienst bei Meyer-Blanck unterbestimmt und ein Verbleiben im pastoraltheologischen Paradigma verhindert eine differenzierte Analyse der Rollenkonstellationen und Teilnahmemuster.

4. Außerliturgische Praxisfelder: Meyer-Blanck plädiert für ein Gottesdienstverständnis, das Liturgie und Predigt als Einheit annimmt. Nur auf dieser Grundlage kann er Luthers „Torgauer Formel“ (vgl. I.1.1.4) verstehen und für seinen liturgischen Ansatz nutzbar machen:

„Auch die Predigt ist Teil der Liturgie, und sie erscheint als Menschenwort. Insofern ist die zweigliedrige Torgauer Formel für den Wortgottesdienst nur hilfreich, wenn sie auf das Ganze des Gottesdienstes bezogen wird (und nicht auf einzelne Stücke verteilt wird). Gott redet mit uns nicht anders als durch Menschenwort, und wir reden mit Gott gerade dadurch, daß wir uns an sein Wort halten und ihn wiederum darauf ansprechen.“¹⁶⁰

Meyer-Blancks „modern-semiotische Interpretation der lutherischen Realpräsenz“ geht im Inszenierungsbegriff auf. Der Gesamtzusammenhang der „Aufführung“ selbst wird zum Zielpunkt der Gestaltung, auch wenn sie – theologisch gedacht – weiterhin „unverfügbar bleibt und eine andere Realität setzt“¹⁶¹. Mit dem exemplarischen Beispiel des Schulgottesdienstes, der sowohl die Lehre als auch das liturgische Erleben in sich

¹⁵⁶ MEYER-BLANCK, Gottesdienstlehre, 375.

¹⁵⁷ Ebd.

¹⁵⁸ A. a. O., 376.

¹⁵⁹ Ebd.

¹⁶⁰ MEYER-BLANCK, Inszenierung des Evangeliums, 75.

¹⁶¹ A. a. O., 93. Die Verschränkung von Reflexion und Realität der Darstellung fasst Meyer-Blanck im Inszenierungsbegriff. Für das Motto des Buches zitiert er aus ‚Wahrheit und Methode‘ des Philosophen Hans-Georg Gadamer: „*Der Spielende weiß wohl, was Spiel ist, und daß, was er tut, ‚nur ein Spiel ist‘, aber er weiß nicht, was er da ‚weiß‘. [...] Das Subjekt des Spieles sind nicht die Spieler, sondern das Spiel kommt durch die Spielenden lediglich zur Darstellung.*“ a. a. O., 5. (Herv. i. O.)

vereinen soll, zeigt Meyer-Blanck, dass das Erleben von Gottesnähe durch eine „dramaturgische Intensivierung der betenden Haltung“¹⁶² unterstützt werden kann, sodass es nicht bei einer reinen Informationsvermittlung bleibt.

Für die religionspädagogische Anwendung des Theaterparadigmas greift Meyer-Blanck den Dramaturgie-Begriff zurück. Damit lenkt er die Gestaltungsüberlegungen auf die Perspektive der Rezipierenden und strebt danach, den „Verstehensweg“¹⁶³ nachvollziehbar zu machen. Dramaturgie als zusammenhängenden Ablauf orientiert er an den vier Teilen der Agende (A, B, C, D), die er in abgewandelter Ausformung auch für Schulgottesdienste vorschlägt. Dramaturgie bleibt damit technischer Ausdruck für einen Ablauf, der den Grundrahmen vorgibt und durch die Beziehungen der Teile untereinander zu einem „dramaturgischen“ Gesamtkonzept wird.¹⁶⁴

Auch für den Unterricht in der Schule bleibt der Inszenierungsbegriff richtungsweisend. Die „didaktische Inszenierung“ lässt zum einen Rückschlüsse auf die Methoden im Unterricht zu und lässt durch „Inszenierungstechniken“¹⁶⁵ (wie Rollenspiele, Podiumsdiskussionen oder Streitgespräche) den Inhalt besser vermitteln und zugänglich werden. Zum anderen lässt sich auch der Schulalltag inszenatorisch verstehen und strukturieren, indem Rituale bzw. „inszenierte Ereignisse“ (Ziehe) bewusst geschaffen werden.¹⁶⁶

Auch die universitäre Lehre des theologischen Studiums nimmt Meyer-Blanck in den Blick: Das Studium der Praktischen Theologie bestehe darin, Spielregeln [zu] studieren, unter denen der Glaube inszeniert und präsentiert wird“¹⁶⁷. Für Meyer-Blanck lässt sich die Praktische Theologie mit ihren zwei großen Säulen Gottesdienst und Liturgik auf der einen und Schule und Lehre auf der anderen Seite unter dem theatralen Paradigma der Inszenierung auf der historisch gewachsenen Grundlage neu fassen: Die Zusammenhänge der liturgischen und schulischen Abläufe sollen so gestaltet werden, dass durch das Hervortreten ästhetischer und vermittelnder Formen der Inhalt (des Evangeliums) gehört und vor allem erfahren werden kann.

5. Postdramatisches Theater: Dadurch, dass Meyer-Blanck das Gottesdienstgeschehen vom Schauspieler bzw. von der Pfarrperson aus konzipiert und ausschließlich vom

¹⁶² MEYER-BLANCK, Gottesdienstlehre, 532.

¹⁶³ A. a. O., 533.

¹⁶⁴ Vgl. 1.2. zur Nutzung des Dramaturgie-Begriffs im praktisch-theologischen Diskurs.

¹⁶⁵ MEYER-BLANCK, Inszenierung und Präsenz, 7.

¹⁶⁶ Vgl. a. a. O., 8.

¹⁶⁷ A. a. O., 16.

Prozess der Gottesdienstgestaltung und -umsetzung (Produktionsorientierung) her denkt, geraten die Gottesdienstteilnehmenden als – aus theaterwissenschaftlicher Sicht – konstitutiver Teil des Gesamtgeschehens aus dem Blickfeld. Das postdramatische Theater, bei dem beispielsweise die Konstellation aller Anwesenden im Raum und die Raumgestaltung, aber auch das Aufbrechen von Organisationsstrukturen in den Vordergrund gerückt werden, bezieht Meyer-Blanck nicht ein.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Meyer-Blanck das performative Paradigma anhand des Inszenierungsbegriffs entwickelt und weiterführt, indem er sein Gottesdienstverständnis in der „Formel *Darstellung und Mitteilung des Evangeliums in ritueller Gestalt*“ zusammenfasst. „Das Evangelium wird dabei als die Wirklichkeit verstanden, die dem gemeinsamen Verstehen zugleich vorausliegt und sich jeweils neu daraus ergibt.“¹⁶⁸ Im Gespräch mit Luther und Schleiermacher richtet er sein reformatorisches Gottesdienstverständnis so aus, dass die ästhetischen Bedingungen der Gestaltung integriert werden. Evangelium wird dabei performativ als gleichzeitig vorausgesetzte und entstehende Realität verstanden. Es kann in, mit und unter der Darstellung im Gottesdienst Gestalt annehmen.

In seiner „Gottesdienstlehre“ widmet Meyer-Blanck der ästhetischen Perspektive ein eigenes Kapitel, das er unterteilt in Bezüge zur Kunst (Kunstwerk), zur Kirchenmusik, zu bildender Kunst und dem Raum sowie zum Theater. Theatertheorie wird gewissermaßen mit dem Inszenierungsbegriff zum Zielpunkt und wird – ohne eigens die Theoriegrundlage zu diskutieren oder zitieren – als feste Bezugstheorie vorausgesetzt.¹⁶⁹

Der von Meyer-Blanck als Globaltheorie geprägte Inszenierungsbegriff verliert jedoch an Trennschärfe und wird damit aus seinem ursprünglichen theaterwissenschaftlichen Kontext herausgelöst. Die in dem Begriff festgeschriebene Eingrenzung auf die (pastoraltheologische) Gestaltungsaufgabe stand damit einer umfassenden Beschreibung liturgischer Phänomene mithilfe der Theateranalogie im Weg. Diese Lesart wird im theatral-liturgischen Diskurs mitgeführt, sodass es immer wieder geboten ist, begriffliche Unschärfen durch einen expliziten Theoriebezug transparent zu machen.

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

Marcus A. Friedrich legt seinen Fokus auf die Handlungen und Aufgaben der Pastoralperson und steigt in eines der von Michael Meyer-Blanck eröffneten liturgischen

¹⁶⁸ MEYER-BLANCK, Gottesdienstlehre, 40. (Herv. i. O.)

¹⁶⁹ Vgl. a. a. O., § 34, 374–387.

Praxisfelder Gottesdienst und Unterricht tiefer ein. Mithilfe von drei vergleichenden schauspielästhetischen Modellen unterzieht er die Pastoralperson einer ästhetischen Analyse.¹⁷⁰ Ausgangspunkt ist die von Friedrich kritisierte liturgiewissenschaftliche Tendenz zur Verengung auf die Strukturanalogie zum Theater als „liturgisches Drama“, das zur Folge hat, den Stellenwert der „einzigartigen persönlichen und gemeinsamen pastoralästhetischen Praxis“ der Pfarrpersonen zu missachten. Daher sieht er das Forschungsdesiderat „nicht bei der theaterästhetischen Auffassung des Sonntagsgottesdienstes“, sondern „im Bereich des Verhältnisses von Schauspielästhetik und Pastoralästhetik und ihrer Entfaltung“¹⁷¹. Friedrich bewegt sich somit in dem in der Praktischen Theologie vorherrschenden pastoraltheologischen Paradigma.

Für die zu entwickelnde Pastoralästhetik wählt Friedrich drei wirkmächtige schauspielästhetische Modelle aus (Brecht, Stanislawski, Grotowski), anhand derer er einen Vergleich von Schauspiel- und Pastoralästhetik anhand der Aspekte *Wahrnehmung*, *Verkörperung* und *Deutung* durchführt. Das von Friedrich gewählte Vorgehen schafft eine strukturelle Transparenz und leitet ihn methodisch weg von einem metaphorischen Theaterverständnis als Quelle der Inspiration und Assoziation, hin zu einer methodisch reflektierten, zielgerichteten Analogiebildung.

Ziel ist es, über die liturgische Analyse zu einer bewussteren Gestaltung zu kommen. Die Vergleichbarkeit von Gottesdienst und Theater erkennt Friedrich in der beiden gemeinsamen „Verschiebung ihres ‚Wirklichkeitsakzentes‘“, womit er den „Grad an Fiktionalität und Selbstreferenz“¹⁷² meint, der sich in Schauspiel und Liturgie im Gegenüber zu Alltagshandlungen gesteigert darstellt. Die Ähnlichkeit des Settings überwiegt bei Friedrich die mögliche Spannung zwischen der praktisch-theologischen Abwertung von Fiktionalität und der gängigen Theaterpraxis – Fiktionalität als eine der Grunderwartungen ans Theater (vgl. I.1.1.5).

1. Theaterwissenschaftlicher Bezug: Friedrich steht in der Tradition des ästhetischen Paradigmas innerhalb der Praktischen Theologie und nutzt das Theaterparadigma bewusst für die Fortschreibung des theatral-liturgischen Diskurses; sein Gegenstand ist die Rolle der Schauspielenden bzw. Liturgen. Seine „*Pastoralästhetik* als Theorie der

¹⁷⁰ Mit seinem Vergleich dreier Konzepte anhand festgelegter Kriterien lässt sich eine Analogiebildung im Sinne der in dieser Arbeit angestrebten Methodik erkennen, die die Ähnlichkeitsbeziehungen zwischen Theater und Gottesdienst erkennbar werden lässt. Vgl. I.3.

¹⁷¹ FRIEDRICH, MARCUS A., *Liturgische Körper. Der Beitrag von Schauspieltheorien und -techniken für die Pastoralästhetik*, Stuttgart 2001, 20.

¹⁷² FRIEDRICH: *Liturgische Körper*, 24. (Herv. i. O.)

liturgischen Gestaltung“ wird zum Ausgangspunkt für die Analyse, „die alle liturgisch Aktiven und verschiedene Aufführungsorte des Gottesdienstes mit einbezieht.“¹⁷³

Für sein Theaterverständnis bezieht sich Friedrich auf Peter Brooks Minimaldefinition von Theater – „Der leere Raum“: „Ein Mann geht durch den Raum, während ihm ein anderer zusieht; das ist alles, was zu einer Theaterhandlung notwendig ist.“¹⁷⁴ Damit kann er eine einfache Handlung als Szene, öffentliches Geschehen bzw. Aufführung betrachten. Es wird durch den Handelnden hervorgebracht und durch das Publikum zum Aufführungsgeschehen.¹⁷⁵ Friedrich betrachtet die Ästhetik des liturgischen Geschehens anhand des Zusammenspiels der Handlungen aller anwesenden Personen im Raum.

Auf dieses Ziel hin wählt Friedrich drei schauspielästhetische Modelle, die sich vorrangig mit der Technik und Methodik des Schauspiels beschäftigen¹⁷⁶, und leitet daraus drei verschiedene „pastoralästhetische“ Modelle ab: „Schöpferische Pastoralästhetik“ entwickelt er mit Stanislawski, „Epische Pastoralästhetik“ mit Brecht und „Spirituelle Pastoralästhetik“ mit Grotowski.¹⁷⁷ Seiner jeweiligen Lesart legt er eine detaillierte biografische und rezeptionskritische Analyse der Persönlichkeiten zugrunde.

In einer Gegenüberstellung in zwei Spalten stellt er die Rolle der Schauspielerin der Rolle der Liturgin gegenüber und leitet in den Kategorien *Wahrnehmung*, *Verkörperung* und *Deutung* Spezifika liturgischen Handelns ab. Durch die Kontextualisierung der Theatermodelle gelingt es Friedrich, verschiedene Theater-Begriffe zu entwickeln, mithilfe derer er verschiedene liturgische Phänomene erkennt und beschreibt, um praktisch-theologische Ansätze im Paradigma liturgischer Ästhetik zu verorten.

Die drei Modelle werden im Folgenden skizziert. Friedrich betont, dass die Abbildung pluraler liturgischer Praxis nur durch den Einbezug aller drei Modelle gelingen kann.

(a) Stanislawski kontextualisiert Friedrich als russischen Kunst- und Theaterschaffenden. Die politischen Gegebenheiten und Einflüsse gehören zu den Spezifika seiner Rezeptionsgeschichte, die eine *Schaffensästhetik des Schauspielers* hervorbringt. Die Zielsetzung eines unverstellten und möglichst echten Auftretens soll durch präzise Schauspieltechniken erreicht werden. Auf dieser Grundlage entwickelt Friedrich das

¹⁷³ A. a. O., 13. (Herv. i. O.)

¹⁷⁴ BROOK, PETER, *Der leere Raum*, Berlin 1994, 9.

¹⁷⁵ Vgl. FRIEDRICH, *Liturgische Körper*, 25.

¹⁷⁶ Vgl. a. a. O., 34.

¹⁷⁷ A. a. O., 35–117, 118–185, 186–282.

Modell *schöpferischer* Pastoralästhetik.¹⁷⁸ Im liturgischen Handeln werden daher vor allem das innere Erleben und die äußere Wahrnehmung der Verkörperung beleuchtet.

(b) Mit Brecht nimmt Friedrich Stanislawskis Antagonisten hinzu: Brecht grenzt sich gegen das sogenannte aristotelische Theater ab, dessen letzten Vertreter er in Stanislawski sieht. Brecht liest er vor allem mit seinem „kritisch-reflexive[n] Potential, das die Handelnden in Bezug auf ihre Profession und deren Umwelt entwickeln.“¹⁷⁹ Orientiert an Brechts epischem Theater kommt Friedrich zu einer *epischen* Pastoralästhetik. In diesem Modell wird das Kultische der Liturgie „entmythologisiert“¹⁸⁰ und lässt besonders Raum für gesellschaftliche Verhältnisse und Einflüsse. Dadurch können auch das Fremde und die Kritik bzw. eine kritische Distanz der Person liturgisch reflektiert werden.

(c) Die dritte Referenz bietet Grotowski, dessen Fokus auf dem Erleben der Schauspielenden, ihrem Menschwerden im Schauspiel und der spirituellen Lebensdimension liegt. Darüber kommt Friedrich zu einer *spirituellen* Pastoralästhetik, bei der die transzendente Dimension im Vordergrund steht, die durch die agierende Person nach außen vermittelt und auch im Inneren berührt werden kann.¹⁸¹

2. Produktion/Rezeption: Die Gestaltung und Aufführung von Liturgie durch die aktiv liturgisch Handelnden stehen bei Friedrich im Vordergrund – „das Handeln des Spielers in einer Figur, im Ensemble und vor Zeugen.“¹⁸² Im parallelen Vergleich steht vor allem die Selbstreflexion der Handelnden als Gestaltende des Geschehens im Vordergrund. Durchgespielt werden Fragen der Wahrnehmung, Verkörperung und Deutung mit dem Ziel einer „*Pastoralästhetik als liturgische Ästhetik darstellenden Handelns*“¹⁸³. Die Dominanz der Liturgieproduktion, also ihre Entstehung und Umsetzung, ist bei Friedrich – wie bei Meyer-Blanck – eindeutig.

3. Publikum: Das Gegenstück zu den auf der Bühne handelnden Schauspielenden sind die *Zeugen*, die die Handlungen auf der Bühne zu „Theater“ werden lassen. Diese Zeugenschaft findet bei Friedrich zwar Erwähnung, allerdings immer unter der Maßgabe der pastoralen Zentrierung. Friedrich nutzt als „methodischen Verständigungsrahmen für Pastoral- und Schauspielästhetik“ die interdisziplinäre Verschränkung von

¹⁷⁸ Vgl. a. a. O., 35–51.

¹⁷⁹ A. a. O., 127.

¹⁸⁰ A. a. O., 179.

¹⁸¹ Vgl. a. a. O., 277.

¹⁸² A. a. O., 19.

¹⁸³ A. a. O., 24. (Herv. i. O.)

theaterwissenschaftlichem Performance-Begriff¹⁸⁴ mit dem soziologischen Verständnis von Inszenierung. Inszenierung versteht er – anders als Meyer-Blanck, der den Inszenierungsbegriff als Oberbegriff für ein performatives Paradigma nutzt und auf das Gesamtgeschehen bezieht – mithilfe der drei Differenzierungsaspekte „Wahrnehmung“, „Verkörperung“ und „Deutung“¹⁸⁵; damit rückt er die Handelnden (und ihre Selbstreflexion) in den Fokus. Die Handelnden sind diejenigen, durch die sich schauspielerisch die Performance konstituiert, bzw. diejenigen, die die Gestalt und den Inhalt der Inszenierung bestimmen.¹⁸⁶

Die Rezeptionsperspektive versteht Friedrich im schöpferischen Paradigma (mit Stanislawski) als *Deutung* der „Zeugen und Zeuginnen“¹⁸⁷. Das Publikum befinde sich in einer indirekten Beziehung zu den Schauspielenden und erlebe „passive[] Anteilnahme“ („erleben“, „lebendig bezeugen“). Begrifflich kommen die Zeugen- und Publikumsrolle für Friedrich nicht zusammen, sondern verlangen nach einer Konkretisierung. Die Zeugenschaft umfasse in seinem Verständnis „mehr als ein bloßes *Publikum*“, sodass er den liturgisch meist negativ besetzten Publikumsbegriff mithilfe der Verkörperungskategorie positiv umdeutet: Die „als Erleben gestaltete Verkörperung“ schütze das liturgische Publikum vor Überforderung.¹⁸⁸

Im epischen Paradigma (mit Brecht) werden Unterhaltung und Freiwilligkeit betont. Brecht sieht die „perfekte Zuschauerhaltung“ „im *,rauchend und trinkend betrachtenden*“¹⁸⁹ Menschen verkörpert. Auch die innere Distanz zum Geschehen sowie

¹⁸⁴ Mit der Nutzung des aus dem Englischen übernommenen Performance-Begriffs im deutschsprachigen Raum hat sich Vivien Aehlig ausführlich beschäftigt. Vgl. AEHLIG, VIVIEN, *Die Theatralität der Performance. Verhandlungen von „Theater“ im US-amerikanischen Performancediskurs*, Bielefeld 2019. Friedrich bezieht sich mit „Performance“ nicht auf den US-amerikanischen Performancediskurs, sondern nutzt ihn in der deutschen Übertragung äquivalent zum Inszenierungsbegriff. (vgl. I.3.4.2)

¹⁸⁵ Die Nähe zu anderen Disziplinen zeigt die Fluidität von Fachtermini in verschiedenen wissenschaftlichen Diskursen, vgl. *travelling concepts*, I.3.3.

¹⁸⁶ Vgl. FRIEDRICH, *Liturgische Körper*, 21–24. Im praktisch-theologischen Kontext werden die Begriffe *Aufführung* und *Inszenierung* häufig synonym verwendet, so auch bei Friedrich, der sie nicht eindeutig voneinander trennt. Anders bei Fischer-Lichte, die eine klare Abgrenzung vorsieht: „Während unter den Begriff der Inszenierung alle Strategien gefasst werden, die vorab Zeitpunkt, Dauer, Art und Weise des Erscheinens von Menschen, Dingen und Lauten im Raum festlegen, fällt unter den Begriff der Aufführung alles, was in ihrem Verlauf in Erscheinung tritt – also das Gesamt der Wechselwirkungen von Bühnengeschehen und Zuschauerreaktionen.“ FISCHER-LICHTE, ERIKA, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*, Tübingen/Basel 2010, 27.

¹⁸⁷ „*Wie spiegeln und deuten die Zeugen und Zeuginnen Handlung und Verkörperung?*“ FRIEDRICH, *Liturgische Körper*, 26. (Herv. i. O.) Friedrich entwickelt einen Fragekatalog, den er in seiner folgenden Darstellung für jedes Theatermodell systematisch abarbeitet. Bei der Reflexion von Grotowskis Ansatz verlässt er seine Systematik jedoch und verliert die Rezeptionsperspektive aus dem Blick und erwähnt lediglich am Rande, dass die Handlungen „durch die Individuen aller Beteiligten im Gruppenkörper der Gemeinde bestimmt“ werden, a. a. O., 271.

¹⁸⁸ Vgl. a. a. O., 106–107. (Herv. i. O.)

¹⁸⁹ A. a. O., 175. (Herv. i. O.)

zur eigenen Rolle ist konstitutiv für sein Publikumsverständnis, um Reflexion zu ermöglichen. In der Analogie zum Gottesdienst bemängelt Friedrich eine fehlende Distanzmöglichkeit sowie die Vernachlässigung des Unterhaltungsfaktors, sodass Reflexion und Abgrenzung keine Beteiligungsoptionen darstellen. Brechts Ansatz erhelle Gottesdienstformen, die kritische Reflexion ermöglichen, wie beispielsweise liturgische Werkstätten und Bibliodrama.¹⁹⁰

Im Ausblick plädiert Friedrich für mehr liturgische Bildung, die Aufwertung liturgischer Werkstattarbeit und des Bibliodramas. Dabei hat er den theologischen und agendarisch fixierten Anspruch des Priestertums aller Gläubigen (1 Petr 2,9) im Blick und fordert eine stärkere praktische Umsetzung.¹⁹¹ Die Rolle des liturgischen Publikums im Gottesdienst wird so unter der reformatorischen Norm als aktiv und mitgestaltend in die Theorie einbezogen. Er bringt diesen theologischen Anspruch jedoch nicht mit der Publikumsvorstellung von Zeugen (mit Stanislawski), dem distanzierten und müßigen Betrachter (mit Brecht) oder der „Gemeinde“ als Gruppenkörper (mit Grotowski) zusammen.

Die Formen von Bibliodrama und Werkstattarbeit lösen sich von dem klassischen Theaterparadigma, dem Stanislawski und Brecht folgen. Vor allem räumlich zeigen sich Unterschiede: Ein klassisches und räumlich auf Bühne und Publikumsbereich determiniertes Setting ist von den Raumbedingungen von Grotowskis Theaterlaboratorium, dem Friedrich sich durch die besondere Betonung von Bibliodrama und Werkstattarbeit anschließt, zu unterscheiden.

4. Außerliturgische Praxisfelder: Friedrich beschränkt sich mit dem Profil seiner Arbeit auf die Rolle und Wirkung der liturgisch handelnden Person(en). Auf einige Teile der Liturgie geht Friedrich gesondert ein, beispielsweise den liturgischen Text, den er äquivalent zum Stück-Text sieht, und die Segenshandlung oder das Abendmahl¹⁹² in Bezug auf die Wahrnehmung des liturgischen Raumes. Die Predigt als liturgische Sonderform innerhalb des liturgischen Wechselgeschehens nimmt Friedrich nicht eigens auf.

¹⁹⁰ Vgl. a. a. O., 174–176.

¹⁹¹ Im aktuellen Gespräch über die Kleidung von Pfarrpersonen zeigen Bednarek-Gilland und Eberlein, dass die Kommunikation über Amtskleidung als eine Entwicklung hin zur Reklerekalisierung beschrieben werden kann. „Das Priestertum aller Gläubigen steht somit, etwas überspitzt gesprochen, auf der Kippe.“ BEDNAREK-GILLAND, ANTJE u. EBERLEIN, HERMANN-PETER, Kleidung – zwischen Distinktion und Reklerekalisierung? Beobachtungen zur Veränderung der Amtstracht und Zivilkleidung evangelischer Pfarrerinnen und Pfarrer in Deutschland, in: SCHENDEL, GUNTHER (Hrsg.), Zufrieden – gestresst – herausgefordert. Pfarrerinnen und Pfarrer unter Veränderungsdruck, Leipzig 2017, 218–238, 238.

¹⁹² Vgl. FRIEDRICH, Liturgische Körper, 66.

Im Anschluss an seinen differenzierten Vergleich der drei theaterästhetischen Ansätze konstatiert er, „daß an keinem Ort der Arbeit alle drei Modelle auf eine bestimmte liturgische Form – etwa der Abendmahlsliturgie nach der Erneueren Agenda – angewandt wurden“. Diese Offenheit sowie eine gewisse Uneindeutigkeit, „welches pastoralästhetische Modell wann, wo und bei wem in der liturgischen Praxis gilt“¹⁹³, nimmt er in Kauf, um den liturgischen Akt nicht traditionell oder schauspielästhetisch zu verengen. Das Anliegen, liturgische Bildung zu fördern, deutet eine Bewegung hin in außerliturgische Praxisfelder an (vgl. Bibliodrama), auch wenn liturgisches Handeln außerhalb des Gottesdienstes in Friedrichs Darstellung nicht erfasst wird.

5. Postdramatisches Theater: Mit Grotowski wählt Friedrich ein Theaterkonzept, das Lehmann zum postdramatischen Theater zählt.¹⁹⁴ Grotowski prägte mit dem „armen Theater“ die Neo-Theater-Avantgarde und die Arbeitsformen Laboratorium, Workshop und die Betonung von Selbsterfahrung, die sich dem postdramatischen Paradigma zuordnen lassen. Im postdramatischen Setting spielt das sich verändernde Verhältnis zwischen Schauspielenden und Zuschauenden eine zentrale Rolle. Auch die Auseinandersetzung mit der vorhandenen oder nicht vorhandenen „vierten Wand“ wird neu diskutiert. Diese Auseinandersetzung wird von Friedrich stellenweise aufgenommen und reflektiert, rückt jedoch nicht in den Fokus der Aufmerksamkeit.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Friedrich in seiner Theaterrezeption zwar im Rahmen des pastoraltheologischen Paradigmas (bezogen auf Liturgin bzw. SchauspielerIn) bleibt. Durch die Schwerpunktsetzung auf Pastoralästhetik treibt Friedrich allerdings den Diskurs innerhalb des pastoral-theologischen Weges der Praktischen Theologie durchaus weiter voran. Friedrich geht vom durch Brecht und Stanislawski geprägten dramatischen Paradigma aus, bahnt jedoch mit Grotowski einen Ausblick auf das postdramatische Paradigma an. Friedrich ist insofern ein Grenzgänger; in der Entwicklung der performativen Liturgik kann er als Vorreiter gelten.

Das zeigt seine spätere Hinwendung zur postdramatischen Theatertheorie, mithilfe derer er Merkmale für „kreative Liturgien“ entwickelt.¹⁹⁵ Für eine „postdramatische[], schöpferische[] Liturgie der Bilder“ sind die Erlebniskategorie und der Charakter der Einmaligkeit konstitutiv; diese lösen einen rituellen, vertrauten Ablauf ab.¹⁹⁶ Bezeichnend für das neue Setting sind die Vorbereitung im Team und die Beteiligung

¹⁹³ A. a. O., 292.

¹⁹⁴ Vgl. LEHMANN, HANS-THIES, Postdramatisches Theater, Frankfurt a. M. 42008, 25.

¹⁹⁵ Ausführungen zur neuen Gottesdienstformen vgl. I.2.5.

¹⁹⁶ Vgl. FRIEDRICH, Im Paradies der Zeichen, 148–149.

von „Expert-Spectators“¹⁹⁷ sowie die in den Vordergrund getretene Bildsprache: „der Aktionsgottesdienst ist ein audiovisuelles Ergebnis mehr als ein Sprachereignis, eine komplexe Bildersprache entsteht mit den Vokabeln, die wir zusammen eingeführt haben.“¹⁹⁸

Im Vergleich zum Theater erkennt Friedrich einen deutlichen Unterschied in der Vorbereitungszeit der kasuellen Gottesdienste. Er kritisiert, dass eine langfristige Vorbereitungszeit, die die Entwicklung der authentischen Figuren, aber auch eine ausführliche Exegese und Kontextualisierung der Texte ermöglicht, zugunsten einer hohen Laienbeteiligung und schöpferischen Kreativität zurückbleibt. Friedrich findet im Theaterparadigma weiterhin den Theoriebezug für die sich ändernde Praxis. Seine theatral-liturgisch gewonnenen Erkenntnisse setzt er praktisch auch in seiner eigenen Gemeindepraxis um; die eigene Praxis unterscheidet Friedrichs Entwurf von denen Meyer-Blancks, Roths und Plüss'.¹⁹⁹

1.2.3. Ursula Roth: Die Theatralität des Gottesdienstes (2006)

Roth entdeckt den Begriff der Theatralität²⁰⁰ für den liturgischen Diskurs, um „den gottesdiensttheoretischen Blick auf das Modell des Theaters“ zu weiten. Damit löst sie sich von einer bis dahin gängigen Einzelrezeption bestimmter Theoriekonzepte. Denn „ausschlaggebend wird nun die Frage, in welcher Hinsicht sich der Gottesdienst vor dem Hintergrund des allgemeinen Theater-Begriffs als theatrales Geschehen begreifen – und sich so neu verstehen lässt.“²⁰¹ Diese Ausweitung des Theaterparadigmas als Gesamtgeschehen und somit der Verzicht auf eine Selektion von theatralen Einzelbegriffen lässt bisher unbeachtete Teilaspekte hervorkommen, vor allem die „Wahrnehmung“ und „Performativität“ des Geschehens. Roth verhilft damit zu einer Fortschreibung des theatral-liturgischen Diskurses, vor allem bezüglich einer Öffnung der pastoraltheologischen Zentrierung. Eine explizite Akzentsetzung bleibt aufgrund des breit angelegten Theatralitätsbegriffs jedoch verstellt.

1. Theaterwissenschaftlicher Bezug: Roth bezieht sich für ihr Gottesdienstkonzept eng auf die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte und wählt mit dieser Referenz ein theaterwissenschaftliches Bezugskonzept, in dem keine positionell gebundenen

¹⁹⁷ A. a. O., 152.

¹⁹⁸ A. a. O., 157.

¹⁹⁹ SANKT NIKOLAI FLENSBURG, Dr. Marcus Friedrich. <http://www.nikolaikirche-flensburg.de/Alte%20Nikolai%20Homepage/KT%20Friedrich.html>, Stand: 25.10.2021.

²⁰⁰ Roth erkennt damit den sogenannten *theatrical turn* in den Kulturwissenschaften des 20. Jahrhunderts an.

²⁰¹ ROTH, URSULA, Die Theatralität des Gottesdienstes, Gütersloh 2006, 12.

dramaturgischen oder dramatischen Konzepte im Vordergrund stehen, wie beispielsweise bei Meyer-Blanck und Friedrich. Fischer-Lichte zeichnet die theatralen Handlungen in einen semiotischen, also im weitesten Sinne kommunikationstheoretischen Rahmen ein. Methodisch bilden die „strukturellen Parallelen“ die Grundlage der Analogie zwischen Gottesdienst und Theater. Zwar unterscheiden sich der „institutionelle Rahmen“ und „der je spezifische Inhalt der Darstellung“²⁰², aber dennoch birgt die Parallele eine Fülle von Erkenntnisgewinnen für die Liturgik (z. B. Wesen des Gottesdienstes, Struktur, Beteiligungsmuster). Roth erhebt den Anspruch, methodisch nicht bei einer Übertragung von Gemeinsamkeiten und Differenzen zu verharren. Es sei erforderlich, die theatralen Elemente und Strukturen des Gottesdienstes prägnant zu bestimmen, so „die Einsichtnahme in den theatralitätstheoretischen Diskurs, der sich seit Ende des 20. Jahrhunderts unter Federführung der Theaterwissenschaft in den Kulturwissenschaften etablierte“²⁰³. Roths Methodenreflexion führt dazu, dass theaterwissenschaftliche Konzepte stärker an Definitionen gekoppelt werden und somit transparenter und präziser einbezogen werden, auch wenn Roth ihr Vorgehen selbst nicht eindeutig benennt. Eine Analogiebildung gelingt Roth im Sinne des in dieser Arbeit angestrebten Methodenziels, mithilfe der Analogie Ähnlichkeitsbeziehungen zu beschreiben.

Roth erhebt den Begriff der Theatralität zum Oberbegriff und kommt damit zu einer umfassenden theaterwissenschaftlichen Rezeption und einem eher weiten Theater-Begriff.²⁰⁴ Sie analysiert die vier Aspekte der Theatralität nach Fischer-Lichte, „Inszenierung“, „Korporalität“, „Wahrnehmung“ und „Performativität“ auf den Gottesdienst hin. Dafür nutzt sie jeweils unterschiedliche theologische und theatrale Bezüge.

(a) Den Inszenierungsbegriff ordnet sie theologisch (wie auch Meyer-Blanck und Plüss) bei Friedrich Schleiermacher ein.

(b) Der Aspekt der Verkörperung bzw. Korporalität teilt sich funktional auf in Akteure und Ensemble: Die Akteure erhalten Kontur durch eine Gegenüberstellung der Theatermodelle von Konstantin Stanislawski (völlige Identifikation von Person und Rolle) und Bertolt Brecht (Distanz zwischen Rolle und Person). Um die Ensemble-

²⁰² A. a. O., 293.

²⁰³ A. a. O., 289.

²⁰⁴ Methodische Unschärfen entstehen durch ein Spezifikum der Roth'schen Untersuchung: die direkte Übertragung vom Theater auf den Gottesdienst. Dies kommt vor allem zum Tragen bei den Aspekten Performativität, Transformation und dem Modus des Als-ob. Dadurch besteht die Gefahr, dass die bleibenden Differenzen verschliffen werden.

Kategorie zu bestimmen, zieht Roth Jerzy Grotowski heran, der mit seinem Werkstatttheater zu einem publikumslosen Theater kommt.

(c) Die Kategorie der Wahrnehmung veranlasst Roth dazu, die Perspektive der Rezeption und der Anwesenden im Gottesdienst genauer zu beschreiben. Dafür nutzt sie die Metapher des *antiken Chors* dafür, die Gottesdienstteilnehmenden als Mittelstellung zwischen Handelnden auf der Bühne und Zuschauenden im Publikum zu beschreiben.

(d) Die Kategorie Performativität erscheint zusammenfassend als Oberbegriff für das neue Paradigma: „Theater vollzieht sich in der synchronen Produktion und Rezeption theatraler Zeichen und hinterlässt nichts als die Erfahrung der Beteiligten. Auf diesen ‚transitorischen‘ Charakter von Theaterkunst verweist der Begriff der ‚Performativität‘.“²⁰⁵ Es sind vor allem der „Live-Charakter“ und der „spezielle Ereignischarakter von Theater“²⁰⁶, die in diesem Begriff mitschwingen. Mit der Ereigniskategorie bezieht sie auch das gegenseitige Verhältnis von Handeln und Rezeption mit ein: „Der ‚Präsenz des Schauspielers‘ korrespondiert die ‚Präsenz des Zuschauers‘.“²⁰⁷

Roth rezipiert die genannten klassischen Theaterkonzepte, die sich im liturgischen Diskurs etabliert haben, als Hauptbezüge. In ihren Ausführungen führt sie stellenweise jedoch auch Beispiele an, die durchaus dem postdramatischen Theater zugeordnet werden können. Diese bleiben jedoch aufgrund der gleichen Gewichtung der vier Dimensionen ohne theoretische Signifikanz. Roth setzt keine neuen Schwerpunkte neben den Aspekten Inszenierung und Verkörperung bzw. den rezipierten Theaterkonzepten, die sich bereits fest in der Liturgik etabliert haben. So erhalten trotz Fortschreibung die Aspekte Wahrnehmung und Performativität kein eigenes Gewicht. So bleibt beispielsweise beinahe unbemerkt, dass Roth die Perspektive auf die Rezeption des Gottesdienstes hin weitet und die Gemeinderolle im Gottesdienst innovativ anhand des antiken Chors beschreibt und differenziert (vgl. 4. Publikum).

2. Produktion/Rezeption: Roth deckt durch den Theatralitätsbegriff verschiedene theaterwissenschaftliche Theorieebenen ab. Mit den Kategorien Inszenierung und Verkörperung positioniert sie ihr Konzept primär produktionsorientiert. Mit dem Aspekt der Wahrnehmung greift sie jedoch auch die Rezeptionsebene auf und erzielt mit dem Leitbegriff der Performativität eine Verschränkung beider Perspektiven. Indem Roth die

²⁰⁵ A. a. O., 59.

²⁰⁶ Ebd.

²⁰⁷ A. a. O., 61. Roth bezieht sich auf Jens Roselt, Professor am Institut für Medien, Theater und Populäre Kultur, Abteilung Theater.

Seite der Rezeption als Gegenüber zur Gestaltungsseite vollgültig einbezieht, bedient sie einen im theatral-liturgischen Diskurs unterbestimmten Teilbereich und kann mithilfe der Theateranalogie gottesdienstpraktische Phänomene liturgiewissenschaftlich verorten.²⁰⁸

3. Publikum: Liturgische Beteiligungsmuster verhandelt Roth unter dem dritten Teilaspekt der Theatralität: der Wahrnehmung (neben Inszenierung, Korporalität und Performativität). Sie reflektiert die verschiedenen Aktivitätsmodi des Zuschauens mithilfe der theaterwissenschaftlichen Bandbreite, die sich zwischen einem distanzierten, übertragenden zuschauenden Modus (angelehnt an Brechts episches Theater) und einem beteiligten, publikumslosen Modus mit Werkstatt- und Mitmachcharakter (mit Grotowski)²⁰⁹ bewegt.

Die aktivische Deutung der Publikumsrolle – „Rezipieren *ist* Produzieren, Zuschauen *ist* Handeln“ (Fischer-Lichte) – erlaubt eine Rehabilitierung der Zuschauerin²¹⁰. In diesen Prozess eingeschlossen ist die Umdeutung von Zuschauen als aktiv-rezeptive Handlung: „Auch das Gespräch mit der Rezeptionsästhetik rückt die theatrale Größe ‚Publikum‘ in ein neues Licht, indem neu bewusst wird, dass Zuschauen selbst bereits ‚als eine Form aktiven Handelns begriffen‘ werden muss.“²¹¹ Dieses Publikumsverständnis bewegt Roth zu einer Öffnung in der Ausdeutung der Rolle des liturgischen Publikums. Neben aktiver Partizipation und Zuhören zählen dann auch eigene und beliebige Deutungen.²¹² Dadurch werden zum einen Rezipierende in der ihnen zugeschriebenen Rolle sowie in ihrer Autonomie ernst genommen, zum anderen wird die Unverfügbarkeit des Wortes und seiner Wirkung Rechnung getragen. Implizierte Deutungen oder Versuche rhetorischer Manipulation durch die Inszenierung können auf dieser Grundlage nicht mehr angenommen werden.

²⁰⁸ Raschzok sieht bei Roth beide Sichtweisen im Modell des Chores integriert: „Die Rollenmuster bezeichnen vielmehr produktions- und rezeptionsästhetische Beteiligungsmuster, derer sich alle im Gottesdienst Anwesenden in je unterschiedlicher Weise bedienen.“ RASCHZOK, Gottesdienst und Dramaturgie, 21.

²⁰⁹ ROTH, Die Theatralität des Gottesdienstes, 50, 52, mit Bezug auf FISCHER-LICHTE, ERIKA, Geschichte des Dramas. Von der Romantik bis zur Gegenwart, Tübingen 1990, 239.

²¹⁰ ROTH, Die Theatralität des Gottesdienstes, 54. (Herv. i. O.)

²¹¹ A. a. O., 55. Bezug auf FISCHER-LICHTE, ERIKA, Kurze Geschichte des deutschen Theaters, Tübingen 1999, 418.

²¹² ROTH, Die Theatralität des Gottesdienstes, 55–56. Bezug auf FISCHER-LICHTE, ERIKA, Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts, Tübingen [u. a.] 1997, 35.

Obwohl „in der Gottesdienstpraxis selbst ohne weiteres mit der Teilnahmeform des Publikums“²¹³ gerechnet wird, ist der praktisch-theologische Diskurs von der hier mit guten Gründen vorgetragenen Umkodierung des Publikumsverständnisses weitgehend unberührt geblieben. Einflussreich war u. a. Meyer-Blanck, der „Gemeinde“ über das gemeinschaftliche Mitspielen definiert und einer distanzierten Rolle aus theologischen Gründen keinen Raum lässt.

„Von der Rehabilitierung des liturgischen Publikums ist der praktisch-theologische Diskurs demgegenüber weit entfernt. Dass sich Gottesdienstbesucher immer auch als Publikum verstehen und verhalten, dieser Befund wird im liturgie-theoretischen Diskurs weithin mit dem Ausdruck des Bedauerns als ‚kommunikative Realität‘ hingenommen und dem eigentlich ‚theologisch Gewünschten‘ entgegengesetzt, ‚Beobachten‘ sei vom ‚Mitfeiern‘ deutlich unterschieden und die liturgische Grundregel, dass der ‚Gottesdienst das Gegenüber von Akteuren und Publikum außer Kraft zu setzen‘ suche, bleibe gerade auch im Wissen um die liturgische Rollenverteilung in Geltung. Auch wenn ‚viele in der Gemeinde sich doch eher als Zuschauer verstehen [...], selbst dann müssen alle als Mitspieler ernstgenommen und nicht zum Publikum erklärt werden.“²¹⁴

Die Publikumsrolle liturgisch-theatral ins rechte Licht zu rücken, nimmt ein theologisches Anliegen ernst, das sich aus den Inszenierungsbedingungen des Evangeliums ergibt. Der Gottesdienst ist öffentlich und der Aspekt der Öffentlichkeit ist ein konstitutives Element der Weitergabe und Kommunikation des Evangeliums. „Die Haltung des Publikums auch innerhalb gottesdienstlicher Vollzüge als legitime Haltung zu begreifen, heißt, das Wissen um die prinzipielle Öffentlichkeit des christlichen Gottesdienstes liturgietheoretisch einzulösen.“²¹⁵

Zudem ist empirisch erkennbar, dass Teilnehmerrollen im Gottesdienst nicht allein normativ z. B. als aktiv bestimmt werden können. Roth bezieht sich für ihre Differenzierung von gottesdienstlichen Rezeptionsmustern auf die Veröffentlichung von Erzählinterviews in der dritten Kirchenmitgliedschaftsuntersuchung (III. KMU) von 1992/93.²¹⁶ „Von den volksgemeinlich geprägten Gottesdienstbesuchern wünschen sich

²¹³ ROTH, Die Theatralität des Gottesdienstes, 227. Eine positive Stimme der Theorie ist DAIBER, KARL-FRITZ U. A., Gemeinde als Publikum? Berichte, Analysen, Reflexionen zu einem Marburger Fernsehgottesdienst, Marburg 1995. Roth nennt verschiedene Beispiele der Praxis, die mit der Teilnahmeform des Publikums rechnet: City-Kirchen als „Kulturorte der Urbanität“ (DANNOWSKI, HANS W./GRÜNBERG, WOLFGANG (Hrsg.), Kirchen – Kulturorte der Urbanität, Hamburg 1995), evangelische Cathedral-Kirchen mit der Betonung auf den Angebots- und Eventcharakter, Thomasmesse und weitere. Vgl. ROTH, Die Theatralität des Gottesdienstes, 227–230.

²¹⁴ A. a. O., 226 f. Bezug auf einflussreiche liturgiewissenschaftliche Konzepte: GRETHLEIN, CHRISTIAN, Grundfragen zur Liturgik. Ein Studienbuch zur zeitgemäßen Gottesdienstgestaltung, Gütersloh 2001; MEYER-BLANCK, MICHAEL, „... daß unser lieber Herr selbst mit uns rede ...“. Möglichkeiten des neuen „Gottesdienstbuches“ für die lutherischen und unierten evangelischen Kirchen, in: ZThK 97 (2000), 488–508; MEYER-BLANCK, MICHAEL, Authentizität, Form und Bühne. Theatralisch inspirierte Liturgie, in: PTh 94 (2005), 134–145; MEYER-BLANCK, MICHAEL, Inszenierung und Präsenz. Zwei Kategorien des Studiums Praktischer Theologie, in: WzM 49 (1997), 2–16.

²¹⁵ ROTH, Die Theatralität des Gottesdienstes, 237.

²¹⁶ Vgl. STUDIEN- UND PLANUNGSGRUPPE DER EKD (Hrsg.), Quellen religiöser Selbst- und Weltdeutung, Hannover 1998.

manche, vor allem Jüngere unter ihnen, gerade auch in der Rolle des Publikums mehr Raum für eigene Beteiligung oder für eigene Reaktionen auf das Gehörte und Gesehene.“²¹⁷ Der Wunsch nach Beteiligung kann verschiedene Formen meinen, sei es responsive oder antiphonische Aktivität,²¹⁸ Interaktivität oder körperliche Tätigkeit, aber auch Stille für innere Beteiligung.

Die von Roth erkannten und benannten liturgischen Doppelrollen und wechselseitigen Rollenbezüge – „ein Rollennetz, das von einer spezifischen Handlungs- und Wahrnehmungslogik getragen ist“²¹⁹ – erhalten Kontur und theoretischen Bezug im Bild des antiken Chors. Damit können neben der aktiven Beteiligung auch die zuschauende Publikumsrolle sowie die gegenseitige Wahrnehmung der Gottesdienstbesuchenden integriert werden, die ein vielfach vernetztes Rollenportfolio im Gesamtgeschehen entstehen lassen. Unter Hinzunahme filmtheoretischer Aspekte werden diese Erkenntnisse konkretisiert. Mit dem Verweis auf den Fernsehgottesdienst und die Kamera als Extrembeispiel einer Publikumssituation werden die Aspekte der Publikumsrolle ausführlich reflektiert.

„Zur Aufführung insgesamt tragen sie nicht nur dadurch bei, dass sie sich die agendarischen Rollen aneignen und den Gottesdienst aktiv mitgestalten; auch insofern sie die gemeinsame Inszenierung (stets auch) in der Haltung des Publikums verfolgen und (einander) zuschauend am Geschehen Anteil haben, partizipieren sie an der ‚Aufführung‘ des Gottesdienstes.“²²⁰

Den entstehenden dynamischen Gesamtprozess fasst Roth mit dem vierten Theatralitätsaspekt, der Performativität, mit dem der tatsächliche Vollzug der Aufführung betont und somit als „transitorisch“²²¹ charakterisiert wird. Die Gegenwärtigkeit, das Erleben des Moments, die Einmaligkeit und die damit zusammenhängende Flüchtigkeit der jeweiligen Aufführung werden in der Kategorie des *Performativen* mitgeführt. Der Vollzug der Aufführung konstituiert sich im Zusammenwirken von Produktion und Rezeption; sie schließen die Aspekte „Inszenierung“, „Korporalität“ und „Wahrnehmung“ ein und werden in verdichteter Weise als theatrale Merkmale zusammengefasst. Roth erkennt diese Entwicklung in der modernen Theaterkultur auch in „den Leitvorstellungen der Gottesdiensttheorie und Gottesdienstpraxis des 20.

²¹⁷ ROTH, Die Theatralität des Gottesdienstes, 239.

²¹⁸ Vgl. SAGERT, DIETRICH, Licht an. Licht aus. Abwesenheit und Erfahrung, in: KLIE, THOMAS/KÜHN, JAKOB (Hrsg.), Das Jenseits der Darstellung. Postdramatische Performanzen in Kirche und Theater, Bielefeld 2020, 71–84, 79.

²¹⁹ ROTH, Die Theatralität des Gottesdienstes, 256.

²²⁰ A. a. O., 266. Vgl. ebenfalls LÖHR, MIRIAM, Zwischen Ensemble und Publikum? Videogottesdienste in praxistheoretischer Perspektive, in: ZThK 120 (2023), 460-491.

²²¹ A. a. O., 59, mit Bezug auf ROSELT, JENS, „Kulturen des Performativen“ als Denkfigur zur Analyse von Theater und Kultur im ausgehenden 20. Jahrhundert, in: LEEKER, MARTINA (Hrsg.), Maschinen, Medien, Performances. Theater an der Schnittstelle zu digitalen Welten, Berlin 2001, 623-637, 624.

Jahrhunderts“ und entwickelt das performative Paradigma für die sich verändernden Bedingungen des 21. Jahrhunderts.²²²

Die Bewertung und Hierarchisierung von Teilnahmemustern – beispielsweise „wo man sich nicht aktiv beteiligen darf oder wo man sich nicht *nicht* aktiv beteiligen darf“²²³ – sieht Roth kritisch. Eine mögliche Folge sei die Eingrenzung der „individualisierte[n] und pluralisierte[n] Frömmigkeitskultur der Moderne“ und des „offene[n] Charakter[s] christlicher Gottesdienstkultur“. Auch die direkte Beeinflussung der Teilnahmeformen durch Moderation, Information oder Animation steht in der Gefahr, „die Eigenlogik dieser Rezeptionsform zu missachten, und [...] die selbst gewählte Distanz zum Beteiligungsmodus des Ensembles durch ‚die Zudringlichkeit der Unmittelbarkeit‘ und ‚den Tenor der erpreßten Gemeinschaft‘ zu unterwerfen.“²²⁴

Den liturgiewissenschaftlich gehaltvollen Topos der Beteiligung bespricht Roth auf die verschiedenen Modi der Aktivität hin. Dem agendarischen Ablauf hält sie die Transparenz und Abwechslung von Beteiligung und Publikumsrolle zugute sowie das Vertrauen in die liturgische Eigenlogik und ihren kollektiven Vollzug. Sie kritisiert auf der anderen Seite (im Blick auf offenere Formate) die liturgische Zuspitzung auf eine Zielgruppe, die zu einer Eingrenzung der gottesdienstlichen Vielfalt führen kann.

4. Außerliturgische Praxisfelder: Auch wenn Roths Ausführungen sich ausschließlich innerhalb des Praxisfeldes „Gottesdienst“ bewegen, bezieht sie verschiedene gottesdienstliche Rubriken ein und vergleicht beispielsweise die Partizipationsformen während des Abendmahls, das sich als „leibhaft ‚auf den Weg‘ machen und sich gemeinsam mit anderen in spontan-choreographierten Bewegungen zum Kreis oder Halbkreis um den Altar formieren“ gestaltet, mit denen der Predigt, für die „lediglich“ das eher publikumshafte Zuhören und Zusehen“ vorgesehen ist.²²⁵

Die Dualität von Aktivität und Passivität, die vor allem am Körperlichen festgemacht wird, differenziert Roth (vgl. I.2.6). Indem sie homiletische Erkenntnisse einbezieht und von einem liturgischen Gesamtgeschehen ausgeht – ohne Trennung von Liturgie und Homiletik –, bindet sie den liturgiewissenschaftlichen Anspruch (vgl. Meyer-Blanck u. a.) konstitutiv ein. Zudem deckt sie die Spannung auf zwischen normativ besetzter aktiver Partizipation – angelehnt an Luthers „Torgauer Formel“ – und der Diversität

²²² Vgl. a. a. O., 268–269.

²²³ A. a. O., 254–255. (Herv. i. O.)

²²⁴ A. a. O., 254, mit Bezug auf CORNEHL, PETER, Individuum und Gemeinschaft im Gottesdienst. Altes Thema, neue Herausforderungen, in: PTh 85 (1996), 292–310.

²²⁵ ROTH, Die Theatralität des Gottesdienstes, 253.

empirisch erkennbarer Partizipationsrollen.²²⁶ Theoretisch wie praktisch werden überwiegend „tätige, antwortende und selbst agierende Gegenüber zum Liturgen“²²⁷ angenommen, ausgehend von „der agendarischen Skizze der Gemeinderolle“. Innerliturgisch fächert Roth die plurale Rezeptionsperspektive im Gottesdienst auf, indem sie über das vorherrschende „dramaturgische“ Paradigma, auf die gottesdienstliche Struktur und ihren Ablauf bezogen, hinausgeht.

5. Postdramatisches Theater: Roth bringt aktuellen theaterwissenschaftlichen Konzepten deutlich mehr Aufmerksamkeit entgegen als vergleichbare liturgiewissenschaftliche Arbeiten dem Theatralitätsdiskurs. Dies gilt zum einen für den performativen Ansatz, der die Rezeptionsperspektive konstitutiv einbezieht, und zum anderen für die Theorien des postdramatischen Theaters. Neben Jerzy Grotowski, Antonin Artaud und Peter Brook bezieht sich Roth u. a. auf Robert Wilson.²²⁸ Die liturgischen Herausforderungen, die sich mit der Wahrnehmungsfähigkeit in „dem“ postdramatischen Theater ergeben,²²⁹ bleiben jedoch insofern theoretisch unterbestimmt, als diese Theorieperspektive nicht eigens dargestellt wird. So wird beispielsweise die begriffliche Auseinandersetzung mit modern, dramatisch, postdramatisch nur knapp in einer Fußnote erwähnt.²³⁰

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Roths liturgischer Ertrag in der Anwendung des Theatralitätsbegriffs für die detaillierte praktisch-theologische Betrachtung der ästhetischen Gestaltung, im körperlichen Einbezug und der Rezeption des Gottesdienstes liegt. Damit beschreibt sie den Gottesdienst als einmaligen Vollzug, der sich im Moment und durch die Beteiligung aller Anwesenden spezifiziert. Durch den breit angelegten Theatralitätsbegriff gerät Roths programmatischer Vorschlag, den antiken Chor als funktionale Metapher für die Beschreibung der Gemeinderolle zu nutzen, leider in den Hintergrund. Denn er ist ein wichtiger Impuls, mithilfe dessen die aktive Beteiligung im Gottesdienst als „Publikum“ gefasst werden kann. Weitere, auch empirische Untersuchungen werden nahelegt.

²²⁶ Vgl. die folgende Analyse der fundamentalliturgischen Entwürfe von Deeg und Meyer-Blanck auf ihren praktisch-theologischen Gegenstand hin, I.1.3.1.

²²⁷ Ebd.

²²⁸ Vgl. a. a. O., 35.

²²⁹ Ebd., 56.

²³⁰ Ebd., 129, Anm. 40.

1.2.4. David Plüss: Gottesdienst als Textinszenierung (2007)

David Plüss entwickelt eine explizit reformierte Gottesdiensttheorie als „Liturgische Inszenierungstheorie“, die praktisch-theologisch an Schleiermacher anknüpft und der er den Begriff der *Inszenierung* als offene Bezugskategorie unterlegt.

„Der Gottesdienst wird [...] weniger als Ritual denn als darstellendes Handeln, als Inszenierung, als Performance perspektiviert. Damit ist eine bestimmte Perspektive auf den Gottesdienst eingenommen, die von Schleiermachers Gottesdienstkonzeption ausgeht und somit als eine neuzeitlich-moderne gelten kann.“²³¹

Auf diese Weise kommt Plüss zu einer Detailanalyse der aktuellen Gottesdienstpraxis in der Deutschschweiz, in der eine vergleichsweise große Freiheit im Blick auf die Liturgiegestaltung gegeben ist.²³² Plüss schreibt in einen liturgiewissenschaftlichen Diskurs hinein, in dem sich der Inszenierungsbegriff bereits etabliert hat. Er muss nicht mehr eigens legitimiert, sondern kann als Analyseinstrument der „mehrdimensionalen Handlungs-, Darstellungs- und Kommunikationsebenen“²³³ genutzt werden.

1. Theaterwissenschaftlicher Bezug: Plüss nutzt den Inszenierungsbegriff, um eine „performative Ästhetik des Gottesdienstes“ zu begründen. Dabei beschreibt er den Inszenierungsbegriff etymologisch (griech. σκηνή) als „einen Ort intensiver, mitunter religiöser Erfahrung“²³⁴. Damit sieht er schon sprachlich eine Parallele zwischen Gottesdienst und Inszenierung. Den theatralen Inszenierungsbegriff, der im 19. Jahrhundert entstanden ist und ein größeres semantisches Feld umfasst,²³⁵ zieht Plüss als Begründungszusammenhang hinzu. Mit Fischer-Lichte versteht er Inszenierung „als Handwerk“ und nicht als Kunst.²³⁶ Für die umfassende Entfaltung zieht Plüss Konzepte und Definitionen aus verschiedenen Bereichen der Kultur- und Geisteswissenschaften hinzu. Plüss resümiert: „Neben einer ideengeschichtlichen Verortung wurden insbesondere die Aspekte der *Produktion*, der *Interaktion* (Performance), der *Verkörperlichung* sowie der *Wahrnehmung* dargelegt. Dabei stellte sich heraus, dass

²³¹ PLÜSS, DAVID, Gottesdienst als Textinszenierung. Perspektiven einer performativen Ästhetik des Gottesdienstes, Zürich 2007, 11. Plüss grenzt sich von einer „historische[n] Zugangsweise und Begründungsstrategie“ ab, bspw. Meyer-Blanck. Vgl. ebd.

²³² Anders als Herlyn, der einen interdisziplinären Bezug zur Theatertheorie oder theatralen Kategorien ablehnt, findet Plüss vor allem mit dem Inszenierungs- bzw. Performance-Begriff Anschluss an die reformierte Liturgiewissenschaft (vgl. I.3.4.4).

²³³ A. a. O., 16.

²³⁴ A. a. O., 87.

²³⁵ „Aufführung, Schauspieler/Darsteller, Leiblichkeit, Körper, Rolle, Maske, Spiel, Schauspiel, Bühne, Schauplatz, Szene, Zuschauer/Beobachter, Wahrnehmung“, a. a. O., 88. (Herv. i. O.)

²³⁶ Vgl. ebd. Daneben nutzt er den begriffsgeschichtlichen Faden der Schekina, die eine religiöse Konnotation ermöglicht.

insbesondere der *Präsenz* und der *Körperlichkeit* eine grosse Bedeutung für die Inszenierung zukommt.“²³⁷

Plüss erhebt den Anspruch an methodische Zuordnung zu den sorgfältig ausgewählten Bezügen: „Eine performative Ästhetik des Gottesdienstes wird gerade dann produktiv, wenn sie die Potenziale dieser Perspektive möglichst sorgfältig und geduldig auslotet, ohne sie vorschnell mit anderen Zugängen zu vermitteln.“²³⁸ Die ausführliche liturgische Erkundung anhand des Inszenierungsbegriffs ist ihm zugutezuhalten.

Durch die von Plüss bewusst gewählte, weit angelegte Begriffsdefinition verschwimmen allerdings die Grenzen zwischen den Bezugstheorien. Dies zeigt sich beispielsweise darin, dass Inszenierung und Performance synonym verwendet werden. Während „Inszenierung“ mit Fischer-Lichte (auf die sich Plüss ebenfalls bezieht) den Vorbereitungs- und Planungsteil umfasst, wird „Performance“ im deutschsprachigen Raum für Aufführung genutzt bzw. für die Beschreibung von Performance-Kunst.²³⁹

Den Inszenierungsbegriff nutzt Plüss vornehmlich metaphorisch²⁴⁰ und vollzieht den in dieser Arbeit angestrebten Schritt von begrifflichem Vergleich zur Analogie nicht eindeutig. Im theatralen Sinne wird in der Inszenierung die Erzeugung, Konzipierung und Regie des „Stücks“ konstruiert – die jeweilige Gottesdienstinszenierung kann also sowohl mit oder ohne agendarische Vorlage (vgl. reformierter liturgischer Kontext) entworfen werden. Die Reflexion des Erlebens und gemeinsamen Agierens, für das der Mitvollzug der Feiernden essenziell ist, fällt theaterwissenschaftlich in den Bereich der Performance. Im Kontext eines agendarischen Gottesdienstes, in dem die Rollenmuster und Abläufe den aktiv Teilnehmenden bekannter sind und responsorische Kommunikation ermöglichen, nimmt der Performance-Begriff das reformierte Setting freierer liturgischer Gestaltung treffend auf.

Trotz zusätzlicher Theoriebezüge – „*theaterwissenschaftlich* (Brook, Fischer-Lichte), *performancetheoretisch* (Fischer-Lichte), *ritualtheoretisch* (Turner), *interaktionstheoretisch* (Goffman), *tiefenpsychologisch* (Freud) oder *wahrnehmungspsychologisch* (Sundén)“ – bleiben die Theaterwissenschaften die primäre und „ergiebigste“²⁴¹ Bezugstheorie. Seinen Theater-Begriff formt Plüss einerseits mit

²³⁷ A. a. O., 110. (Herv. i. O.)

²³⁸ Vgl. a. a. O., 12.

²³⁹ Vgl. UMATHUM, SANDRA, Art. Performance, in: FISCHER-LICHTE, ERIKA (Hrsg.), Metzler-Lexikon Theatertheorie, Stuttgart/Weimar 2005, 231–234, 231–232.

²⁴⁰ Vgl. I.3.2.

²⁴¹ PLÜSS, Gottesdienst als Textinszenierung, 20. (Herv. i. O.)

Fischer-Lichte und zieht damit die Metaebene der Theaterwissenschaften ein und geht andererseits, wie auch Friedrich, mit Brooks Konzept des leeren Raums von einer Minimaldefinition von Theater aus: Die Handlung einer Person in einem Raum lässt diese durch eine „live“ zuschauende Person zu Theater werden.²⁴² Brooks spezifisches Theaterverständnis wird an verschiedenen Systemstellen eingetragen.²⁴³ Besonders die von Brook geprägten Wendungen vom „leeren Raum“ und „offenen Geheimnis“ und das Verständnis des „Heiligen Theaters“, das sich vor allem durch die „Verdichtung durch Reduktion und Konzentration“²⁴⁴ auszeichnet, nutzt Plüss für die Besonderheit, das Nicht-Inszenierbare im Gottesdienst mitzudenken.

„Die Inszenierung als Inszenierung hält den Raum für Gott bzw. das Evangelium gerade offen und besetzt ihn nicht. Ohne diese kardinale Diskretion, ohne diese liturgisch inszenierte Fundamentaldifferenz droht der Gottesdienst zu einer Banalisierung oder Ideologisierung des Heiligen zu verkommen, statt der potenzielle Schauplatz seines Ereignisses zu sein.“²⁴⁵

Der Fiktionalität als Hauptkritikpunkt bei der kritischen Rezeption von Theatertheorie in der Liturgik (vgl. I.1.1.5) setzt Plüss ein verändertes Verständnis von Theater und Inszenierung entgegen. Denn ein Gottesdienst ist „nicht Theater im Sinne eines ‚Tun-als-ob‘, sondern [...] eine ‚Belebung, ein In-Kraft-Setzen‘“²⁴⁶. Die Möglichkeiten des Theaters, fiktionale Figuren und Geschichten mit realen Begebenheiten zu mischen und diese Grenze bewusst zu verwischen oder offenzulassen, laufen dem Selbstverständnis von Gottesdienst entgegen, Begegnungen mit Gott und anderen Menschen zu ermöglichen, die als wahrhaftig und real wahrgenommen werden – darin liegt ihre Stärke. Bei einer Analogiebildung liegt in solchen Unterschieden die Chance, eigene Parameter zu schärfen, Grenzen der Theorie zu erkunden oder auch Gemeinsamkeiten festzustellen. So nutzt auch Plüss Theatertheorie als heuristisches Werkzeug zur Fortschreibung des theatral-liturgischen Diskurses.

Eng am Inszenierungsbegriff verbleibend schöpft Plüss aus einem breiten Spektrum theaterwissenschaftlicher Bezugstheorien (hauptsächlich Fischer-Lichte und Brook) und festigt den Status der gängigen Modelle im praktisch-theologischen Diskurs. Dadurch wird zudem ein Abschluss der Produktionsphase im Diskurs eingeleitet, denn die bis dahin offengebliebenen Systemstellen können mit den etablierten Bezugsmodellen nicht gefüllt werden.

²⁴² Vgl. a. a. O., 92.

²⁴³ Vgl. PLÜSS, DAVID, „Vor Gott ein Spiel treiben...“. Liturgie als dramatische Performance für alle Sinne, in: MuK 83 (2013), 412–417, 412.

²⁴⁴ PLÜSS, Gottesdienst als Textinszenierung, 317.

²⁴⁵ A. a. O., 242.

²⁴⁶ PLÜSS: Gottesdienst als Textinszenierung, 59

2. Produktion/Rezeption:

„Gottesdienst als gestalteter Vollzug, als Handlung, als Darstellung, als je und je sich vollziehendes Interaktionsgeschehen zwischen anwesenden Personen in einem bestimmten Rahmen. [...] Eine performative Ästhetik des Gottesdienstes wird gerade dann produktiv, wenn sie die Potenziale dieser Perspektive möglichst sorgfältig und geduldig auslotet, ohne sie vorschnell mit anderen Zugängen zu vermitteln.“²⁴⁷

Mit der gewählten Inszenierungskategorie und der bei Plüss eingeschriebenen begrifflichen Nähe zum Performance-Begriff rückt der Gestaltungsaspekt des Gottesdienstes ins Zentrum. Die Produktionsorientierung setzt Plüss an erste Stelle. Zu dieser Priorisierung trägt auch der Umstand, in die reformierte Situation „einer beinahe atemberaubenden Freiheit in der liturgischen Gestaltung“ hineinzuwirken, die als Kehrseite auch eine „liturgische Inkompetenz (inhaltlicher und formaler), Verantwortungslosigkeit gegenüber den liturgischen Voraussetzungen, Beliebigkeit und/oder überanstrengter Originalität“²⁴⁸ zur Folge haben kann.

Über die breit angelegte Inszenierungsdefinition kommt jedoch auch die Seite der Wahrnehmung in den Blick. Unter anderem betont Plüss die ästhetisch konstitutive Wechselseitigkeit durch den „Rezeptionsvorgang“ und den durch die Inszenierung entstehenden „Interaktionsprozess“, ohne den in diesem spezifischen Kommunikationssetting das notwendige Gegenüber fehle.²⁴⁹

3. Publikum: Unter dem Aspekt der Körperlichkeit der performativen liturgischen Vollzüge verhandelt Plüss sowohl die Rolle der Gestaltenden als auch der Teilnehmenden des Gottesdienstes. Vor allem die körperliche Präsenz und die Kommunikation drängen sich unter dem Oberbegriff der Inszenierung auf.

Mit Gumbrecht unterscheidet Plüss Sinn- und Präsenzkultur, bei einer „neuzeitlichen Dominanz der Sinnkultur“²⁵⁰. Die Körperlichkeit als vordergründiger Präsenzaspekt tritt dadurch in den Hintergrund. Sinnkultur steht für eine „möglichst werktreue Repräsentation“ und verfolgt das Ziel, den „dahinter liegenden Sinn durch hermeneutische Prozesse“²⁵¹ zu erschließen. Verstehen zu generieren und dafür passende hermeneutische und semiotische Schlüssel zu finden, verdrängt die Wahrnehmung räumlicher und leiblicher Prozesse, deren Relevanz Plüss mithilfe des breit angelegten

²⁴⁷ A. a. O., 12.

²⁴⁸ A. a. O., 13.

²⁴⁹ Vgl. a. a. O., 101–104. (Herv. i. O.)

²⁵⁰ A. a. O., 96. (Herv. i. O.)

²⁵¹ A. a. O., 94.

Inszenierungsbegriffs erkennt und ihrem Einbezug für alle im Gottesdienst Anwesenden einen hohen Stellenwert einräumt.

Plüss unterscheidet die Rollen der Gottesdienstteilnehmenden innerhalb des liturgischen Publikums. Die Perspektive der Teilnehmenden bildet für ihn die Brücke zwischen den zwei metaphorischen Bühnen, der inneren und äußeren Bühne. Religiöse Erfahrungen ereignen sich nach seinem Verständnis auf der inneren Bühne, die auf der äußeren Bühne, der Liturgie, geformt und gestaltet werden können. Er gesteht den Teilnehmenden (mit Josuttis) eine „aktive Passivität“²⁵² zu, durch die ein Agieren auf beiden „Bühnen“ möglich werden kann. Äußere Gottesdienstrollen, um innere Beteiligung (auf der inneren Bühne) zu ermöglichen, können sein: Sich-Sammelnde, Betende, Hörende, Segen-Empfangende.²⁵³

Auch die Rollenzuschreibung der „Gemeinde“ hält Plüss offen und betont die im liturgischen Vollzug entstehende Gemeinschaft für die Zeit und am Ort des Gottesdienstes.²⁵⁴ Die angestrebte Reflexion des Verhältnisses von Kollektiv und Einzelperson verweist ebenfalls auf den Anspruch der öffentlichen Verkündigung des Evangeliums und auf den mitunter idealisierten Gemeindebegriff, der die automatische Verbindung von Gottesdienst und Gemeinschaft suggeriert (vgl. I.2.4.2).

Plüss bezieht die Publikumsrolle, wie Roth, unter dem Aspekt der Wahrnehmung ein. Er geht mit dem Theaterwissenschaftler Max Herrmann von einer Theaterdefinition aus, die das Publikum zum konstituierenden Teil der Inszenierung erhebt. Plüss verortet in Auseinandersetzung damit das Publikum im Gottesdienst zwischen aktiv und passiv und verknüpft die liturgische Bewertung mit dem Selbstverständnis von „Gemeinde“:

„Die Zuschauerinnen sind weder austauschbar noch rein passiv, sondern in hohem Masse aktiv in das Geschehen einbezogen, auch wenn diese Aktivität durchaus unauffällig ist. – Dieser Sachverhalt wird für die Beurteilung der Beteiligung der Gottesdienstgemeinde grundlegend sein.“²⁵⁵

Plüss denkt die Teilnehmenden der Inszenierung mit Brook als „für das Gelingen eines Stücks- elementar [sic]“²⁵⁶ mit, jedoch nicht als Produzierende – obwohl sie als Rezipierende die Inszenierung mitkonstituieren: „Der produktive Aspekt der liturgischen Inszenierung ist daher *pastoraltheoretisch* konturiert, auch wenn Gottesdienstteilnehmer involviert sind und in die Reflexion einbezogen werden müssen.“²⁵⁷ Damit bleibt Plüss

²⁵² A. a. O., 252.

²⁵³ Vgl. a. a. O., 249–256.

²⁵⁴ Vgl. a. a. O., 257.

²⁵⁵ A. a. O., 102.

²⁵⁶ A. a. O., 250.

²⁵⁷ A. a. O., 93. (Herv. i. O.)

in dem klassischen pastoraltheologischen Paradigma, das die Pastoralperson als Produzentin und Hauptakteurin ins gestalterische Zentrum stellt.

Eine Ausnahme bildet der Gemeindegesang. Im gemeinsamen Gesang innerhalb des liturgischen Settings geschieht laut Plüss keine Trennung von Produktion und Rezeption, sodass die Teilnehmenden darin als im Gesamtsetting „integriert, produktiv, gestaltend und rezipierend“²⁵⁸ auftreten. Dadurch kann Gesang zur Sinndeutung wie auch zur Gemeinschaftsbildung beitragen. Jedoch überführt Plüss diese integrale Partizipation nicht in eine Publikumsrolle und benennt weiterhin ausschließlich Teilnahme als eine durch aktive Partizipation mögliche Anteilnahme. Auch wenn er deskriptiv die Dialektik²⁵⁹ und die Pluralität²⁶⁰ von Gottesdienstteilnahme formuliert, verbleibt für die Rollenreflexion der Fokus auf der Gottesdienstproduktion, was eine umfassende Betrachtung der Rezeptionsperspektive und Partizipation im Gottesdienst verhindert.

4. Außerliturgische Praxisfelder: Durch die detaillierte Analyse der Teile der liturgischen Inszenierung (Wirklichkeit, Verräumlichung und Verkörperlichung, Gesten, Atmosphären, Klangräume, Text, Rollen, Dramaturgie²⁶¹) werden die verschiedenen Vollzüge systematisch dargestellt; Plüss stellt die Liturgie in ihrer Gesamtheit und Pluralität dar, verbleibt jedoch auch bei der Beschreibung innerhalb des liturgischen Praxisfeldes. Beispielsweise wird die Liturgin in ihren verschiedenen Rollen als Begrüßende, Betende, Predigende, Segnende reflektiert.²⁶² Raschzok sieht bei Plüss die Trennung von Homiletik und Liturgik überwunden.²⁶³ Aktuelle homiletische Ansätze werden allerdings nicht mit einbezogen (z. B. dramaturgische Homiletik²⁶⁴).

5. Postdramatisches Theater: Plüss rezipiert dramaturgische Theatertheorie im Blick auf „[r]eformierte Gottesdienste [...] als immer wieder von neuem komponierte Stücke“²⁶⁵. Mit Brook (und auch Schechner) bezieht Plüss sich auf Theaterschaffende, die Lehmann zum postdramatischen Theater zählt.²⁶⁶ Brook wird schon von Ulrike Suhr für eine

²⁵⁸ A. a. O., 217.

²⁵⁹ Vgl. a. a. O., 257.

²⁶⁰ Vgl. a. a. O., 249–260.

²⁶¹ Auch Plüss nutzt einen unspezifischen bzw. theologisch geformten Dramaturgie-Begriff, vgl. I.3.4.3.

²⁶² Vgl. a. a. O., 260–265. Plüss zieht keine dramaturgisch-homiletischen Ansätze hinzu. Die Liturginnenrolle reflektiert er auf die Ausführung und Produktion hin, die Gemeinderolle als Kollektiv im dialektischen Verhältnis zur einzelnen Person.

²⁶³ Vgl. RASCHZOK, Gottesdienst und Dramaturgie, 21.

²⁶⁴ Vgl. NICOL, Einander ins Bild setzen.

²⁶⁵ PLÜSS, Gottesdienst als Textinszenierung, 13.

²⁶⁶ Vgl. LEHMANN, Postdramatisches Theater, 24. Auf Schechner bezieht sich Plüss nur in einer Anmerkung und begründet mit ihm, dass der Ursprungsbezug des Theaters nicht nur ein religiöses Ritual sei, sondern auch einen dialogischen Ursprung habe, der eine Spannung von Ritual und Unterhaltung eröffnet. Vgl. PLÜSS, Gottesdienst als Textinszenierung, 104.

Horizontenerweiterung des theatral-liturgischen Diskurses rezipiert und ist seitdem zur festen Bezugsgröße in der Praktischen Theologie geworden.²⁶⁷ Es geht Plüss jedoch nicht darum, eine neue oder weiterführende Theorie zugrunde zu legen, sondern die liturgische Praxis mit einer „integrale[n] Theorie“ zu bestätigen, da „nämlich die liturgische Praxis der Theorie immer schon voraus ist“²⁶⁸.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Plüss das inszenatorische Paradigma ausführlich an allen liturgischen Teilen für den reformierten Gottesdienst durchspielt, darin liegt sein Verdienst. Da er überwiegend rückblickend arbeitet, liest sich seine Darstellung als Zusammenstellung performativ-liturgischer Theorie. Das eingeschlagene pastoraltheologische Untersuchungsfeld wird zwar detailliert ausdifferenziert, jedoch grundsätzlich nicht verlassen.

1.2.5. Fazit: Produktionen des theatral-liturgischen Diskurses

Blickt man kritisch auf die Produktionsphase des theatral-liturgischen Diskurses (Meyer-Blanck, Friedrich, Roth und Plüss), ist festzuhalten, dass erstens die klassischen Theatertheorien von Brecht, Stanislawski, Artaud und Brook die Hauptreferenzen bilden, um Gottesdiensttheorie „dramaturgisch“ zu konzipieren. Theater-Begriffe werden zumeist an ihren Konzepten orientiert. Jedoch kann beobachtet werden, dass begriffliche Theorieunschärfen und -differenzen (vgl. beispielsweise Inszenierung und Dramaturgie)²⁶⁹ mitgeführt und in den Diskurs eingeschrieben wurden.

Um das theaterwissenschaftliche Paradigma für die liturgische Theorie weiterhin nutzen zu können, wurden mithilfe theaterwissenschaftlicher Definitionen präzise begriffliche Unterscheidungen vorgenommen und neu in den Diskurs eingeflochten. Ein Beispiel zeigt Raschzok, der unter dem Stichwort der Dramaturgie²⁷⁰ den theatral-liturgischen Diskurs resümiert. Sein rückblickender Beitrag im Sammelband²⁷¹ steht zeitlich nach der „Produktionsphase“ und kann daher als *Zwischenbilanz* gelesen werden. Er systematisiert die Entstehung und Entwicklung des Diskurses, formuliert offene Fragen und ermöglicht damit die Weiterführung des Diskurses auf einen erweiterten Theoriezugriff hin.

Infolge der vornehmlichen Rezeption dramentheoretischer Theaterkonzepte ist zweitens ein Übergewicht der produktionsorientierten Sichtweise zu beobachten. Vor allem die

²⁶⁷ Vgl. SUHR, Das Handwerk. Vgl. ebenfalls u. a. MARTIN, Kunst-Stücke; FRIEDRICH, Liturgische Körper; DEEG, ALEXANDER, Das äußere Wort und seine liturgische Gestalt. Überlegungen zu einer evangelischen Fundamentalliturgik, Göttingen/Oakville, CT, U.S.A. 2012.

²⁶⁸ PLÜSS, Gottesdienst als Textinszenierung, 324.

²⁶⁹ Vgl. I.3.2.

²⁷⁰ Vgl. ausführlich in I.3.4.3.

²⁷¹ Vgl. RASCHZOK, Gottesdienst und Dramaturgie.

Assimilierung des Inszenierungsbegriffs in die Liturgik führt zu einer Dominanz der Gestaltungsperspektive und demnach einer weitgehenden Dominanz des pastoraltheologischen Handelns. Bleibt das klassische Theaterparadigma auf das Stadium der Planung (Inszenierung), in dem die Rezeptionssseite allein theoretisch einbezogen wird, beschränkt, verbleibt auch die Wahrnehmung des Publikums (Aufführung) und demnach der am Gottesdienst Teilnehmenden unterrepräsentiert.

In der Praxis entsteht durch das Übergewicht der pastoralen Professionalisierung und Verantwortungsübernahme das Paradox, dass dadurch ordiniertes Amt und Ehrenamt noch stärker auseinandertreten, was dem ersten Kriterium im Evangelischen Gottesdienstbuch (EGb) zuwiderläuft (Verankerung des reformatorischen Anspruchs des Allgemeinen Priestertums), obwohl dieser Anspruch der Beteiligung des Teilnehmenden zur normativen Grundlage geworden ist.

Durch die Professionalisierung steigt der Grad der Bevormundung der Teilnehmenden, die Aufgabenverteilung hierarchisiert sich – auf der anderen Seite sinkt eine möglicherweise empfundene Überforderung der Teilnehmenden. Der normative Anspruch der Beteiligung der „Gemeinde“ wird auf empirischer Ebene zu Bewertungen zwischen Bevormundung und Überforderung. Die Reflexion der Teilnehmerrolle kann im theatral-liturgischen Diskurs mithilfe des Publikumsbegriffs eingelöst werden.

Zudem ist eine systematisch- und praktisch-theologische Bestimmung von Beteiligung (nicht nur, *dass* Beteiligung stattfinden kann, sondern auch, *auf welche Weise*) essenziell für die Verständigung zwischen gottesdienstlicher Theorie und Praxis (vgl. II.3).

Wie bereits durch eine Produktionsorientierung erkennbar, bleibt drittens die Rolle des „Publikums“ im Gottesdienst theoretisch unterbestimmt. Vor allem der stärkere Einbezug empirischer Erkenntnisse bezüglich des Wahrnehmungsparadigmas ist dadurch angezeigt. Ebenso kann durch methodische Transparenz und Stringenz (vgl. Analogie) eine selektive Begriffsadaption vermieden werden.

Das theaterwissenschaftliche Paradigma wird zumeist viertens auf liturgische Abläufe und Präsenzkonzepte der Darstellenden hin rezipiert und gilt in der Liturgik als fest etabliert. Auch wenn vermehrt Bemühungen auf eine Verschmelzung von Liturgik und Homiletik hin in der theoretischen Betrachtung angestellt oder ihre Symbiose gar vorausgesetzt werden, zeigt sich dennoch mit dem Blick in die anderen Teildisziplinen der Praktischen Theologie weiterhin meist eine jeweils andere Betrachtung. Vor allem

Erkenntnisse der Praxisformen Unterricht oder Predigt dringen wenig durch – obwohl auch dort theaterwissenschaftliche Theorien Beachtung finden.²⁷²

Das damit zusammenhängende, oben gezeigte Theaterverständnis lässt fünftens eine gewisse Stagnation im Theoriebezug erkennen. Teilweise werden Theaterkonzepte rezipiert, die dem postdramatischen Theater zugeordnet werden können – diese bleiben jedoch eher episodisch als substanziell.

Auch wenn ein aktualisierter Theoriebezug aussteht, der (neue) Phänomene gegenwärtiger Gottesdienstpraxis, wie beispielsweise die Rezeptionsperspektive und Rollenumkodierungen, erfassen kann, ist eine Auslotung und Festigung der Theateranalogie, vor allem in der Liturgik, zu verzeichnen. In der Liturgiewissenschaft hat sich der theaterwissenschaftliche Bezug insgesamt zu einem gewinnbringenden Instrumentarium entwickelt. Das Theaterparadigma birgt für die Liturgik das Potenzial, heuristisch die aktuellen Strukturveränderungen zu erkunden und zu verstehen.²⁷³

Der bleibende Erkenntnisgewinn zeigt sich in den vier Hauptwerken der Produktionsphase, in denen theatrale Kategorien konzeptionell in der liturgischen Theorie verankert wurden. Dieses Paradigma fortzuschreiben und dadurch weiterhin fruchtbar zu machen, ist das Anliegen dieser Arbeit, die sich selbst der im Folgenden dargestellten Affirmationsphase zuordnet.

²⁷² Beispielsweise blieb die von Gottfried Hausmann in die Didaktik eingeschriebene Theater-Metapher unbeachtet. Vgl. HAUSMANN, GOTTFRIED, *Didaktik als Dramaturgie des Unterrichts*, Heidelberg 1959. Später wird vor allem über die Semiotik Offenheit für performative Bezüge in der Religionspädagogik hergestellt. Vgl. KLIE, *Zeichen und Spiel*, 447–449. Ausführlich zur Geschichte der performativen Religionspädagogik vgl. DINGER, Florian, *Religion inszenieren. Ansätze und Perspektiven performativer Religionsdidaktik*, Tübingen 2018.

²⁷³ Für einen stärkeren wechselseitigen Bezug plädiert Raschzok. Er kritisiert die bisher eher einseitige Theorierezeption der Kulturwissenschaften durch die Praktische Theologie, wie es ebenfalls mit der Aufnahme der Psychologie in der Seelsorge gewesen sei und eine „Theorie-Entfremdung der pastoralpsychologischen Ausbildung und Praxis“ zur Folge hatte. Vgl. RASCHZOK, *Gottesdienst und Dramaturgie*, 42–43. Einen wechselseitigen Theorieaustausch hält er für nötig. In welcher Hinsicht eine Rezeption praktisch-theologischer Theoriebildung im theaterwissenschaftlichen Diskurs notwendig ist und wie sich eine Wechselseitigkeit positiv auswirken kann, lässt er allerdings offen. Roth sieht diese Gegenseitigkeit im Theatralitätsbegriff erfüllt: „Mit Hilfe des Begriffs der ‚Theatralität‘ entwickelten die Kulturwissenschaftler um Erika Fischer-Lichte ein heuristisches Instrumentarium, um die theatralen Strukturen kultureller Praxisfelder erheben und differenziert bestimmen zu können.“ ROTH, URSULA, *Der Gottesdienst und das Modell des Theaters. Theaterwissenschaftliche Denkanstöße für zeitgenössische Gottesdiensttheorien*, in: MILDENBERGER, IRENE/RASCHZOK, KLAUS/RATZMANN, WOLFGANG (Hrsg.), *Gottesdienst und Dramaturgie. Liturgiewissenschaft und Theaterwissenschaft im Gespräch*, Leipzig 2010, 89–110, 89. In der Praxis kann ein wechselseitiger Austausch zur gegenseitigen Befruchtung der Aufführungen führen: Die Theologie kann dem Theater ein Angebot zur Sinndeutung machen, das das Theater nicht (unbedingt) leisten kann; das Theater kann dem Gottesdienst die Darstellung gesellschaftlicher Phänomene liefern. Vgl. Gottesdienstprojekt „Thea&Theo“ der Domgemeinde in Greifswald, EPD, Auftakt zu neuer Gottesdienst-Reihe „Thea&Theo“ im Greifswalder Dom. <https://www.nordkirche.de/nachrichten/nachrichten-detail/nachricht/auftakt-zu-neuer-gottesdienst-reihe-thea-theo-im-greifswalder-dom>, Stand: 16.09.2020.

1.3. Affirmationsphase: Karriere der Theateranalogie

In der gegenwärtigen, hier als *affirmativ* bezeichneten Diskursphase wird der bleibende Erkenntnisgewinn theaterästhetischer Theoriezugriffe bereits immanent vorausgesetzt. Verschiedene fundamentalliturgische Fragen werden mithilfe theaterwissenschaftlicher Bezüge ausgelotet, die partiell weitere kulturwissenschaftliche Theorieansätze berühren.²⁷⁴

1.3.1. Gottesdiensttheoretische Gesamtschau

Zwei einflussreiche fundamentalliturgische Entwürfe haben sich auf unterschiedliche Weise dem performativen Paradigma verschrieben und markieren damit zeitlich den Auftakt zur affirmativen Phase: „Gottesdienstlehre“ von Michael Meyer-Blanck (2011) und „Das äußere Wort und seine liturgische Gestalt. Überlegungen zu einer evangelischen Fundamentalliturgik“ von Alexander Deeg (2012).²⁷⁵ Der Theoriezugriff beider praktisch-theologischer Gottesdiensttheorien weicht deutlich voneinander ab, aber sie markieren bis auf weiteres den aktuellen Stand des performativ gelesenen, liturgiewissenschaftlichen Diskurses. Die Verbindung von Form und Inhalt sowie das Zusammenspiel von Aufführung und Rezeption werden auf unterschiedliche Weisen beschrieben.

Meyer-Blanck hat mit seinem fundamentalen Neueinsatz, den Inszenierungsbegriff für die Liturgik fruchtbar zu machen, das performative Paradigma in der Liturgik zur Geltung gebracht und setzt dies später in seiner integralen „Gottesdienstlehre“ systematisch um.²⁷⁶ Die Verbindung von Form und Inhalt setzt er mit Luthers dialogischem und Schleiermachers darstellungsästhetischem Ansatz ins Zentrum seines Gottesdienstverständnisses: Die Botschaft des Evangeliums werde im Gottesdienst öffentlich erfahrbar als „*Darstellung und Mitteilung des Evangeliums in ritueller Gestalt*“²⁷⁷.

Meyer-Blancks semiotisch inspirierte Inszenierungstheorie hat die Liturgik in vielerlei Hinsicht funktional über sich aufgeklärt und für die Praxis das Präsenzkonzept (vgl.

²⁷⁴ Z. B. Schirr (Performancetheorie), Fiedler (Kulturwissenschaften).

²⁷⁵ Ausführliche Darstellung vgl. I.1.3.1.

²⁷⁶ Vgl. I.1.2.1, Fragen 4. und 5.

²⁷⁷ MEYER-BLANCK, Gottesdienstlehre, 40. (Herv. i. O.)

Thomas Kabel) plausibilisiert – allerdings hauptsächlich in Bezug auf den agendarischen Sonntagsgottesdienst.²⁷⁸

„Trotz aller Veränderungen behält jedoch der regelmäßig stattfindende Gottesdienst Bedeutung für die Verlässlichkeit des öffentlichen Gebetsdienstes der Kirche und damit auch für das Leben eines Ortes oder Stadtteils“²⁷⁹.

Meyer-Blanck nimmt für seine Lehre des Gottesdienstes den Sonntagsgottesdienst (empirisch) als „Normalfall“²⁸⁰ an bzw. nutzt den agendarischen Sonntagsgottesdienst (liturgietheoretisch) als konventionelle Referenz für seine „Gottesdienstlehre“ (dramentheoretisches Paradigma). Alternative Gottesdienste verortet Meyer-Blanck innerhalb des agendarischen Paradigmas, da diese sich häufig an die Struktur der Grundform II (EGb), den Predigtgottesdienst, anlehnen und diesen durch Schwerpunktsetzung variabel machen.²⁸¹ In der bekannten Struktur (Drei- bzw. Vierschritt) liegt Stärke in der Hinleitung zur Gotteserfahrung und Zurückleitung in den Alltag, weshalb Meyer-Blanck die Beibehaltung auch und besonders in Alternativformen empfiehlt.²⁸²

In seiner „Fundamentalliturgik“²⁸³ fasst Deeg das performative Paradigma und das gleichzeitige Ineinander von Inhalt und Form bzw. Wort und Kult im Gottesdienst in der

²⁷⁸ Meyer-Blanck statuiert, dass er sich „bewusst auf den Sonntagsgottesdienst als Modell des gemeindlichen und pastoralen Handelns bezieht und darum die Zielgruppengottesdienste sowie die alternativen Gottesdienstformen nur am Rande in den Blick kommen. Ausgespart sind – bis auf wenige Hinweise zu empirischen, historischen und liturgischen Zusammenhängen – auch die Kasualien, die noch einmal ganz andere lebensgeschichtliche und seelsorgerliche Aspekte erfordert hätten.“ Vgl. a. a. O., 545. Obwohl sich Meyer-Blanck von einer kasualtheoretischen Sichtweise distanziert, erhebt er diese für die Textdeutung implizit zum Maßstab: „Es muss festgestellt werden, dass die kirchlichen Lese- und Predigttextordnungen nur wenig von den spezifisch lebensgeschichtlichen Herausforderungen ausgehen, so dass die Texte umso mehr in diesem Zusammenhang erschlossen werden sollten.“ a. a. O., 268. Dazu zählt ebenfalls gendergerechte Sprache, die in den Perikopenbüchern zu wenig Beachtung gefunden habe. Vgl. a. a. O., 273.

²⁷⁹ A. a. O., 244. Die „symbolische Ordnung“ des regelmäßigen Gottesdienstes zur gleichen Zeit am gleichen Ort sei besonders für Menschen wichtig, die selten in Gottesdienste gehen. Vgl. a. a. O., 243–244. Meyer-Blanck nennt hier den Kontext der Entwidmung von Kirchengebäuden.

²⁸⁰ Vgl. ebenfalls Meyer-Blancks Geleitwort für die ein Jahr nach seinem Lehrbuch erschienene Deskription zu alternativen Gottesdienstformen durch die Liturgische Konferenz: ARNOLD, JOCHEN (Hrsg.), *Andere Gottesdienste*, Gütersloh 2012.

²⁸¹ Vgl. auch FRIEDRICH, LUTZ (Hrsg.), *Alternative Gottesdienste*, Hannover 2007.

²⁸² Vgl. MEYER-BLANCK, *Gottesdienstlehre*, 390.

²⁸³ In der Gottesdiensttheorie „Das äußere Wort und seine liturgische Gestalt. Überlegungen zu einer evangelischen Fundamentalliturgik“ will Deeg „nach Wegen und Aporien liturgischer Epistemologie [...] fragen“. DEEG, *Das äußere Wort*, 34. Er wählt den Begriff „Fundamentalliturgik“ gezielt aus, um zwei diesem Begriff innewohnende Fragestellungen zu beantworten: „Mit den beiden Fragen nach ‚Grund‘ und ‚Begründen‘ ist die Richtung vorgegeben, in der material und formal die Aufgabe einer Fundamentalliturgik gesucht werden muss.“ a. a. O., 33–34. Er erklärt seine Entscheidung mit dem katholischen Gebrauch des Begriffs (mit Bezug auf Reifenberg, Chupungco, Hahne) und rechnet ihm im evangelischen Kontext das Potenzial zu, grundlegende und umfassende Aussagen zur Liturgie treffen zu können. Deeg versteht ontologische und apologetische Aussagen (mit Hahne) als „fundamental“ im Sinne eines epistemologischen Ausgangspunkts. a. a. O., 31.

Wortschöpfung „WortKult“²⁸⁴ zusammen. Für die Definition von Gottesdienst kommt Deeg zu einem umfassenden, „abduktiven, ästhetischen und theologischen“²⁸⁵ Verständnis von dem sich ereignenden Wort in Wechselwirkung zu rituellen Handlungen, das zum Erleben der Gegenwart Gottes führen kann.

„Evangelischer Gottesdienst bedeutet das Sich-Ereignen des radikal Fremden (im Sinne von Bernhard Waldenfels) als Ereignis einer – sich der Erfahrung zugleich entziehenden – Gegenwart Gottes (mithin als einer präsenten Absenz!) in seinem bleibend externen Wort; er geschieht im leiblich ko-präsenten Miteinander verschiedener Menschen, die in unterschiedlichen Rollen interagieren und in denen das göttliche Wort konkrete Leibgestalt gewinnt als Leib Christi.“²⁸⁶

Deeg bezieht hier unter Rekurs auf die Theaterwissenschaftlerin Fischer-Lichte Präsenzkonzepte mit ein, sodass auch „Absenz“ und „radikale Präsenz“ zu Dimensionen des Gottesdienstes werden.²⁸⁷

²⁸⁴ Diese Schreibweise ist Teil der Grundthese seines Werkes: *„Evangelischer Gottesdienst, der – mit Luther – auf die Gott-menschliche Kommunikation in Gottes WORT bezogen ist, steht im Blick auf seine Gestaltseite notwendig im spannungsvollen Wechselspiel von Wort und Kult und kann als WortKult präzise beschrieben werden.“* a. a. O., 444. (Herv. i. O.)

²⁸⁵ Dazu vereint Deeg kulturwissenschaftliche Einsichten mit theologischen Grundlagen, darunter ausführliche theaterwissenschaftliche Bezugskonzepte. „Mit dieser Beschreibung eines abduktiven, ästhetischen und theologischen Weges scheint mir eine Weise konturiert, wie Praktische Theologie gegenwärtig in den verschiedenen Handlungsfeldern und angesichts unterschiedlicher konkreter Herausforderungen weiterführend arbeiten könnte. Dabei würde die Suche nach der Spezifik christlicher Praxis mit der Anschlussfähigkeit an die Weite der kulturellen Welt und der gesellschaftlichen Praxis in anderen Feldern verbunden.“ a. a. O., 549.

Zu Deegs Verwendung des Begriffs „Abduktion“: „In der semiotischen Theoriebildung hat sich Charles Sanders Peirce, der Begründer der modernen Semiotik, mit der problematischen Alternative von ‚Induktion vs. Deduktion‘ auseinandergesetzt und erkannt, dass die beiden logischen Schlussverfahren (vom konkreten Fall zur abstrakten Aussage bzw. umgekehrt) unzureichend bleiben und nach einer dritten Weise logischen Argumentierens gesucht werden müsse. Diese fand er in der Abduktion, deren Bedeutung er zunächst im Kontext naturwissenschaftlichen Forschens erkannte. Dort führen Vorannahmen oder Beobachtungen aufgrund von Einzelfällen zu teilweise kühnen Schlussfolgerungen, die dann in weiteren Experimenten überprüft oder auf ihre Denkmöglichkeit im Kontext bestehender Modelle untersucht werden. Es gibt gewagte Sätze, die nicht durch methodisch gesichertes Nachdenken, sondern eher durch ‚Raten‘ oder ‚Spekulieren‘ entstehen, gerade so aber neues Denken und neue Erkenntnisse möglich machen, gleichzeitig aber auch neues Experimentieren erfordern. Die Abduktion ersetzt folglich nicht die Deduktion bzw. die Induktion, sondern dynamisiert induktives bzw. deduktives Urteilen und macht so eigentlich erst die Entwicklung neuer Gedanken, die sich nicht einfach aus dem schon Gewussten oder bereits Erfahrenen ableiten lassen, möglich.“ a. a. O., 65–66. Vgl. auch Klie, der in seiner Spieltheorie *Abduktion* mit U. Ecos Semiotik religionspädagogisch nutzt. Er versteht didaktische Planungs- und Handlungsweisen prozesshaft und schreibt das abduktive Moment in die Deutung des inszenatorischen Unterrichtsgeschehens ein. Vgl. KLIE, Zeichen und Spiel, 443.

²⁸⁶ DEEG, Das äußere Wort, 435–436.

²⁸⁷ Fischer-Lichte unterscheidet drei Typen der Präsenz: schwache, starke und radikale Präsenz. 1. Zur Präsenz gehört auf der anderen Seite die Absenz. Im Gegensatz zu Deeg hält Philipp Stoellger den Dualismus von Präsenz und Absenz (für die Bildtheorie) für unzureichend – da er „nur zu leicht in metaphysische Hinterwelten führt“. Da das im Bild Abgebildete zwar abwesend, aber durch die Abbildung, also Präsentation, doch anwesend ist, kann es deshalb nie gänzlich abwesend sein. Diese Dynamik und den Prozess zwischen ikonischer Präsenz und Absenz sieht Stoellger im Dual von Präsenz und Absenz verstellt und nutzt daher den Begriff des Entzugs. Vgl. STOELLGER, PHILIPP, Entzug der Präsenz – Präsenz im Entzug. Ambivalenzen ikonischer Performanz als Grund von Iconoclashes, in: STOELLGER, PHILIPP/KLIE, THOMAS (Hrsg.), Präsenz im Entzug. Ambivalenzen des Bildes, Tübingen 2011, 1–41, 5–6. 2. Radikale Präsenz mit Fischer-Lichte nimmt neben der Präsenz der Darstellenden auch die Präsenz der Zuschauenden in den Blick und beschreibt ihr Erleben (in ihrer Rolle) als „transformative Erfahrung“. DEEG, Das äußere Wort, 397.

Auch macht Deeg, wie Meyer-Blanck, hauptsächlich den agendarischen Sonntagsgottesdienst zum Gegenstand. Ausgehend von einem ausführlichen historischen Rückblick bezieht sich Deeg auf theologische Begründungen und Ausführungen von Gottesdienst (Luther, Schleiermacher, Gräß, Meyer-Blanck) und versteht auf dieser Grundlage die Agende als eine „vorausliegende Feiergestalt“:

„Werk-, produktions- und rezeptionsästhetische Fragestellungen konturieren insgesamt eine von Luthers Überlegungen abgeleitete fundamentalliturgische These: Die Dynamik des Wortes Gottes im gottesdienstlichen Vollzug verlangt nach einer *Agende*, nach einer der feiernden Gemeinde und der gestaltenden Liturgin vorausliegenden Feiergestalt, um nicht in die Vermittlung der Liturgin bzw. in die Erwartungslosigkeit einer lediglich das fromme Selbstbewusstsein bestätigenden Feier hinein ‚horizontalisiert‘ zu werden.“²⁸⁸

Deeg betont für die Methode und das Ziel der historischen Erkundung die „Notwendigkeit liturgiehistorischer Vergewisserung, die zur Gewinnung liturgischer Aussagen unumgänglich bleib[e]“, sowie dem „erarbeiteten Problem der Gestaltung des Wortes im evangelischen Gottesdienstes im Wechselspiel von Liturg/in, Gemeinde und Agende weiter nachzugehen.“²⁸⁹ Sein Konzept des Gottesdienstes als „WortKult“, das die „Feier des fremden, herausfordernden und doch zugleich nahen und befreienden Gotteswortes“²⁹⁰ sichert, legt er auch an andere Gottesdienstformate an und legitimiert unter dieser Prämisse auch „pädagogische, spirituelle, missionarische oder oikonomische Funktionen“²⁹¹ sowie experimentelles Verhalten, Medien und Formen.

Die historische Rückbindung systematisch-theologischer Grundlegungen macht das Lernen aus der Vergangenheit möglich, bezieht bewährte Argumentationsmuster ein und wahrt traditionelle theologische Linien.²⁹² Beispielsweise sichert die stete systematisch-theologisch rückgebundene Reflexion liturgische Ausgestaltungen hinsichtlich des

²⁸⁸ A. a. O., 226. (Herv. i. O.)

²⁸⁹ A. a. O., 231.

²⁹⁰ A. a. O., 546.

²⁹¹ Ebd.

²⁹² Raschzok plädiert beispielsweise für eine stärkere Hinwendung zur historischen Gottesdienstforschung (vor allem der Gottesdienstgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts). Vgl. RASCHZOK, Gottesdienst und Dramaturgie, 43–44. Er nennt zahlreiche Beispiele in Titelform, u. a. „Evangelische Laienspielbewegung und Gottesdienst. Menschenweihehandlung der Christengemeinschaft unter Friedrich Rittelmeyer als Erzoberlenker.“ Zum anderen spricht er sich für eine Erweiterung der historischen Perspektive durch eine kulturwissenschaftliche Rekonstruktion der Liturgiegeschichte aus. Alle historischen Vorkommnisse sollen „unter konsequentem Einbezug des iconic wie des performative turns der Kulturwissenschaften“ beleuchtet werden, a. a. O., 44. Zudem betont er die Relevanz des weiter zu stärkenden Dialogs zwischen Praktischer Theologie und Dogmatik, den er „über die Leistung der bisherigen konventionellen Dogmatik [hinaus] für das Verständnis des Gottesdienstes“ führen möchte, a. a. O., 45. Ziel dieser Bemühungen sei, und darin stimmt er mit Meyer-Blanck und Deeg überein, eine „integrative theologische Theorie des Gottesdienstes, in der die bisher eigenständigen Teildisziplinen Homiletik und Liturgiewissenschaft miteinander konstitutiv verbunden sind.“ Ebd.

dahinterstehenden Gottesbildes.²⁹³ Auf der anderen Seite besteht die Gefahr, theologische Debatten zu führen, die in der Praxis keinen Anhalt mehr finden, oder auch, dass interdisziplinäre Bezüge fallengelassen werden.

Um immer wieder die Brücke zwischen Theorie und Praxis zu schlagen, helfen empirische Erhebungen für die Aktualisierung des Praxisbezugs und sichern den Gegenwartsbezug.²⁹⁴ Auch wenn die Reichweite empirischer Erkenntnisse immer wieder kritisch bedacht werden muss, da qualitative wie quantitative Studien auf ihren engen Rahmen der Fragestellungen und Regionen begrenzt bleiben, können sie doch exemplarische Einblicke gewähren.

Meyer-Blanck zeigt den Gewinn empirischer Studien (im Zusammenspiel von qualitativen und quantitativen Studien) am Beispiel von Milieuthorien, die u. a. halfen, bei der Gottesdienstgestaltung „über die bloße Orientierung an Altersgruppen und Bildungsschichten hinauszukommen“²⁹⁵. Empirische Teilergebnisse zeigen, dass eine Bewegung hin zum Festtagsgottesdienst bzw. Erlebniskirchgang beobachtet werden kann, die Teil einer gesellschaftlichen Veränderung von Teilnahmeverhalten im kulturellen Bereich ist: „Regelmäßige Teilnahme wird durch vielfältige und punktuelle Teilnahme ersetzt.“²⁹⁶ Anhand des Teilnahmeverhaltens begründet Meyer-Blanck den herausragenden und bleibenden Stellenwert des Sonntagsgottesdienstes. Meyer-Blanck nutzt die empirische Perspektive im Kontext der Entdeckungszusammenhänge der Gottesdiensttheorie. Er differenziert die Zielsetzung empirischer Erhebungen zwischen der externen Perspektive (Durchführung durch empirische Forscher) mit dem Ziel, „Einsicht in die Dinge, so wie sie sind, um sie besser zu verstehen“, zu erlangen, und der internen Perspektive (kirchliche Auftraggeber), die neben näheren Einblicken auch „an der Optimierung der Verteilung ihrer Kräfte interessiert sein müssen“²⁹⁷.

²⁹³ Eine empirische Grundlage dafür liefert KÖRNLEIN, JÜRGEN, Gottesdienste in einer komplexen Welt. Eine praktisch-theologische Untersuchung von Gottesdiensten im Zusammenspiel kirchlicher und gesellschaftlicher, individueller und kollektiver Faktoren, 273–276.

²⁹⁴ Vgl. SCHRÖDER, BERND, In welcher Absicht nimmt die Praktische Theologie auf Praxis Bezug? Überlegungen zur Aufgabenbestimmung einer theologischen Disziplin, in: ZThK 98 (2001), 101-130, 130.

²⁹⁵ MEYER-BLANCK, Gottesdienstlehre, 256. Daran konnte gezeigt werden, dass in der Gottesdienstgestaltung eine Milieuerengung beobachtet werden kann, aber umgekehrt sei es nicht möglich, Gottesdienstteilnehmende durch milieuspezifische stilistische Gestaltung zu gewinnen.

²⁹⁶ A. a. O., 237.

²⁹⁷ A. a. O., 236.

Auch Deeg zieht Ergebnisse empirischer Studien²⁹⁸ heran, um seine Thesen zu stützen. So findet er in der Erlebniskategorie, die Pohl-Patalong ins Zentrum der Studie „Gottesdienst erleben“ stellt,²⁹⁹ Anknüpfungspunkte für seine Fragestellungen: Erleben des Wortes Gottes, Erleben des Kultes. Unter Hinzunahme der Auswertung der bayrischen Studie (vgl. Kerner) sieht Meyer-Blanck den Sonntagsgottesdienst als Hauptgottesdienst bestätigt.³⁰⁰ Auch für seinen rezeptionsorientierten Schwerpunkt findet er Anhaltspunkte³⁰¹ und verschiebt den Fokus auf die im Gottesdienst tatsächlich Anwesenden und weg von den Abwesenden bzw. lediglich potenziell im Gottesdienst Anwesenden.³⁰² Die bisher dominante Reflexion der Gottesdienstproduktion ergänzt und vervollständigt er somit durch die Sichtbarmachung des Erlebens (Rezeption).

Die Brücke zwischen Theorie und Praxis ermöglicht zusätzlich eine Vermittlung im Praxisfeld, die ebenfalls zum Ziel der theoretischen Bemühungen gehört. Mit steigender Komplexität und der damit einhergehenden Unübersichtlichkeit von Begriffen und Fragerichtungen wird der Theoriebezug erschwert und erfordert zusätzliche Beachtung.³⁰³ Dazu kommt die Trägheit des Theorie-Praxis-Transfers, die dazu führt, dass sich zum Teil veraltete oder unvollständige Rezeptionen langfristig halten (vgl. begriffliche Unschärfen). Um die Weiterführung des Theoriediskurses vor allem für das Fachgebiet der Praktischen Theologie zu gewährleisten, kann der theatral-liturgische Diskurs ebenfalls Grundlage für Anleitungs- oder Praxisliteratur werden.³⁰⁴

²⁹⁸ Untersuchungen aus den 1970ern (VELKD-Befragung: Schmidtchen 1973), Umfrage aus Bayern (Kerner 2007), Befragung junger Erwachsener (Roßner 2005), Studie zu Zweitgottesdiensten aus Baden (Reppenhagen 2007), Befragung zur Predigtrezeption (Schwier/Gall 2008), Studien „Erlebnis Gottesdienst“ (Knecht 2011) und „Gottesdienst Erleben“ (Pohl-Patalong 2011). Vgl. DEEG, Das äußere Wort, 459.

²⁹⁹ Zum Teil kann eine Vermischung von Methodenkritik mit Ergebnisbewertung beobachtet werden. Beispielsweise lobt er die Studie von Pohl-Patalong unhinterfragt, obwohl eine qualitative Studie mit 22 Interviews für die Verallgemeinerung von Aussagen über Gottesdienste durchaus kritisch angefragt werden kann.

³⁰⁰ „Es gibt eine – zahlenmäßig ist sie die größte (!) – [sic] Gruppe von Menschen, die den traditionellen Sonntagsgottesdienst schätzt. Dem steht eine etwas kleinere Gruppe gegenüber, die alternative Gottesdienste positiv bewertet. Dass Menschen beides zugleich gut finden oder sich eine Mischung von Elementen aus beidem gut vorstellen können, kommt demgegenüber nur äußerst selten vor. Genau dies aber prägt die Haltung vieler Pfarrerinnen und Pfarrer zum Gottesdienst – ein Problem, auf das die bayerische Untersuchung deutlich hinweist.“ a. a. O., 462.

³⁰¹ Beispielsweise die These des „*ritualisierten Gelangweiltseins*“, a. a. O., 468. (Herv. i. O.) Meyer-Blanck bezieht sich auf BYARS, RONALD P., *The Future of Protestant Worship. Beyond the Worship Wars*, Louisville (KY)/London 2002 und HAUERWAS, STANLEY, *Sanctify Them in Truth. Holiness exemplified*, Edinburgh 1998.

³⁰² Vgl. a. a. O., 468–469.

³⁰³ Vgl. RASCHZOK, *Gottesdienst und Dramaturgie*, 42.

³⁰⁴ Vgl. KLIE, THOMAS u. LANGER, MARKUS J., *Evangelische Liturgie. Ein Leitfaden für Singen und Sprechen im Gottesdienst*, Leipzig 2015; PYKA, HOLGER, *Versteht man, was du liest? Praxisbuch für den Gottesdienst*, Bielefeld 2016.

In beiden Entwürfen bildet Luthers „Torgauer Formel“, in der er den Gottesdienst als wechselseitigen Dialog zwischen Gott und Mensch beschreibt, den systematisch-theologischen Hauptbezug (vgl. I.1.1.4). Darüber hinaus wird Schleiermachers darstellungsästhetisches Gottesdienstverständnis in Anschlag gebracht. Die Fusion normativer Ansprüche und empirischer Erkenntnisse gehört zu den bleibenden Herausforderungen der Praktischen Theologie, um sowohl die theologische Reflexion und Plausibilisierung als auch den immer wieder aktualisierten Praxisbezug zu gewährleisten.³⁰⁵ Hier wie dort werden empirische Erkenntnisse herangezogen – bei Meyer-Blanck als Voraussetzung und Grundlage seiner Theorie, bei Deeg vornehmlich als Abgleich des Status quo und als Ausblick.

In beiden fundamentalliturgischen Entwürfen liegt der Hauptfokus jedoch auf theologischen Begründungen für liturgische Prozesse, meist bezogen auf den agendarischen Gottesdienst (gemäß EGb). Je mehr Formen jenseits eines „Modellgottesdienstes“ theoretisch einbezogen werden, desto besser können auch Variablen der Gottesdienstgestaltung in der Liturgik sichtbar gemacht und reflektiert werden. Diese Ausweitung des Horizontes soll durch die Fortschreibung des theatral-liturgischen Diskurses anhand von postdramatischen Theorien vorangetrieben werden.

1.3.2. Liturgische Einzelrubriken

Neben den Gesamtdarstellungen zum Gottesdienst von Meyer-Blanck und Deeg sind Analysen zu einzelnen praktisch-theologischen Handlungsfeldern publiziert worden, die allesamt auf den Einsichten der Produktionsphase aufbauen und sie auf liturgische Einzelrubriken anwenden (Lesungen, geistliches Spiel, Fürbitten, Gebet), wie im Folgenden exemplarisch vorgeführt wird, bei denen vor allem die Rezeptionsperspektive in den Vordergrund gerückt wird.

1. Thomas Melzl (2011) beleuchtet die Schriftlesung im Gottesdienst unter performativen Gesichtspunkten und nimmt die Rezipierendenperspektive als für die Aufführungspraxis gottesdienstlicher Lesungen konstitutiv an. Er geht davon aus, „dem Text gerade dadurch gerecht zu werden, *indem* man dem Hörer gerecht wird, weil der Sinn des Textes darin besteht, zu Gehör gebracht zu werden“³⁰⁶. Um auf dieser Spur weiterzugehen, sucht Melzl nach einem liturgischen Modell, das das liturgische Publikum konzeptionell als aktiv

³⁰⁵ Für einen expliziten Bezug auf konkrete Aufführungen, also über die geschriebene Agende hinausgehend, können theaterwissenschaftliche Beschreibungen eine Vorbildfunktion übernehmen. Der Anspruch, sich an konkreten Aufführungen zu orientieren, wird explizit formuliert. Vgl. I.3.1.

³⁰⁶ MELZL, THOMAS, Die Schriftlesung im Gottesdienst. Eine liturgiewissenschaftliche Betrachtung, Leipzig 2011, 286–291. (Herv. i. O.)

beteiligt und handelnd einbezieht, und verlässt dafür die etablierte, auf das dramatische Theater beschränkte Analogie mit Bühne und Publikum. Alternativ schlägt er die Vergleichskategorie der „Installation“ vor. Dann „könnte sich daraus noch einmal eine neue Akzentsetzung ergeben, welche die spezifisch gottesdienstliche Erfahrung in einigen Punkten treffender belichten kann, als es die Begrifflichkeit des Theaters könnte“³⁰⁷. Alternativ sieht er methodisches Potenzial in einer theologischen Entwicklung eines Performanz-Begriffs.³⁰⁸ Melzl deutet damit ein Desiderat an, das er selbst jedoch nicht einlöst.

2. Demgegenüber rückt Dietmar Coors (2015) das geistliche Spiel als neue Verkündigungsform in den Fokus. Sein Ziel ist es, „das Kultdrama wieder als ein Teil der Liturgik zu verstehen.“³⁰⁹ Unter Einbezug dieser Theaterform zählt Coors sowohl die Mitspielenden als auch die Zuschauenden zu den „Spielern“ des heiligen Spiels. Zu den weiteren Akteuren des Geschehens zählt er ebenfalls den Spielleiter.³¹⁰ An der von ihm kritisierten klassischen praktisch-theologischen Lesart, die Pastoralperson „als Hauptdarsteller“ zu überhöhen und auch zu überfordern, betont er die Zuschauenden als notwendiges Gegenüber: „Der Ein-Mann-Schauspieler braucht seine Mitspieler. Selbst das längste und intensivste Ein-Mann-Theater lebt von der Fiktion eines Gegenüber [sic].“³¹¹ Coors geht mit seinem Ansatz auf aktuelle Problemstellungen der gottesdienstlichen Praxis ein und betont die Relevanz, die Beteiligung der Gottesdienstteilnehmenden mehr in den Fokus zu rücken. Ob das in seiner Hoch-Zeit weit zurückreichende geistliche Spiel jedoch zum festen Bestandteil modernen Gottesdienstes werden kann, bleibt fraglich.

3. Holger Böckel (2017) reflektiert den Inszenierungsbegriff, den Symbolbegriff für den *performative turn* in der Praktischen Theologie, im Hinblick auf die fünf Praxisbereiche Gottesdienst, Glaubensentwicklung im Lebenslauf, Religion in der Popmusik, Führung, Disziplin der Praktischen Theologie. In der Reflexion des Gottesdienstes, der im Vergleich umfangreichsten Ausführung, betont er die Leistungsfähigkeit des

³⁰⁷ A. a. O., 243–245.

³⁰⁸ „Etwas anderes wäre es freilich, ließe sich aus dem Gottesdienst ein eigenständiger Begriff des Performativen gewinnen.“ a. a. O., 239.

³⁰⁹ DIETMAR COORS, Theater als Gottesdienst. Das geistliche Schauspiel als moderne Verkündigungsform. Rezeption eines historischen Modells, Berlin 2015, 18.

³¹⁰ Vgl. COORS, Theater als Gottesdienst, 306–311.

³¹¹ Vgl. a. a. O., 307 Coors bezieht sich auf Bieritz, der neben den klerikalen Rollen als weitere Rollen auf „Leitungsfunktionen“ im Gottesdienst eingeht. Der Fokus auf das „Bühnengeschehen“ ist vorherrschend. Vgl. KARL-HEINRICH BIERITZ, Liturgik, Berlin 2004, 382.

Inszenierungsbegriffs. Er bestätigt die Analogie zum Theater als gewinnbringendes Paradigma anhand der bewährten Entwürfe.

Zusätzlich geht Böckel auf die Frage der Rezeption und der Publikumsrolle ein und schlägt für eine Beschreibung verschiedener möglicher Rollen und Rollenwechsel den Ensemble-Begriff vor. Die „Entdeckung des Publikums als Koautor“ (*performative turn*) könne sich mithilfe der „Ensemblerolle“ reflektieren lassen und auch die im Gesamtverlauf „synchron und diachron“ wechselnden Rollen können einbezogen werden, sodass „der gesamte Raum die ‚Bühne‘ bildet.“³¹² Die Reflexion pluraler Beteiligungsformen diskutiert er am Beispiel des Gebets, das auch bei Schirr zum besonderen Prüfstein des performativen Paradigmas bzw. der Rezipierendenperspektive im Gottesdienst wird.³¹³ Ansonsten nutzt Böckel die bislang bewährte Inszenierungskategorie von Meyer-Blanck bei der Reflexion gottesdienstlicher und kirchlicher Praxis.

4. Hervorzuheben ist in diesem Zusammenhang Bertram Schirrs Analyse (2018), der das Fürbittengebet aus performativer Sichtweise mithilfe des Performance-Begriffs beleuchtet. Für die vorliegende Arbeit ist Schirrs Vorgehen in gewisser Weise richtungsweisend. Denn das liturgische Element des Fürbittengebets wird auf seine Praxis und Empirie, also das Erleben hin in Augenschein genommen und wird damit zum Prüfstein performativer Theorie. Die daraus entwickelten Handlungsimpulse gelten für die Gottesdienstpraxis in einer pluralen Gottesdienstlandschaft, die Schirr aufgrund der empirisch ausgerichteten Arbeit in den Blick nimmt. Von einer fundamentalliturgischen und normativ-liturgischen Sicht, die sich an der Agende und dem Text bzw. Skript orientiert, kann Schirr sich zugunsten der Sichtbarmachung von Rezeptions- und Aktivitätsstrukturen in Gottesdiensten lösen.

Um die eigenständige Funktion des Fürbittengebets im liturgischen Ablauf herauszustellen, liefern Referenzkonzepte der „Performance“ in Verbindung mit der Theorie der Körpertechniken und der Zitationalität Schirr die Brücke zur empirischen Datenerhebung.³¹⁴ Performancekonzepte dienen dazu, körperliche und mimetische Interaktion zwischen allen Anwesenden – nicht nur Leitenden und Rezipierenden, sondern auch den Rezipierenden als Ko-Produzierenden – aufzudecken.³¹⁵ Performance

³¹² A. a. O., 56.

³¹³ BÖCKEL, Inszenierung als Leitmotiv, 53–54.

³¹⁴ Vgl. SCHIRR, BERTRAM J., Fürbitten als religiöse Performance. Eine ethnographisch-theologische Untersuchung in drei kontrastierenden Berliner Gottesdienstkulturen, Leipzig 2018, 68.

³¹⁵ Vgl. a. a. O., 32.

wird hier als „Herstellen und Zeigen (Aufführen), aber auch als Experimentieren und Widerstand (Ausführen)“³¹⁶ verstanden.

Die liturgiewissenschaftlich weiterhin dominierende und aus seiner Sicht einengende Analogiebildung zum dramatischen Theater und zu Inszenierungskonzepten (meist von Schleiermacher ausgehend)³¹⁷, die den Fokus auf Gestaltungsplanung und Skript- bzw. Textorientierung legt und zu einer pastoraltheologischen und auf individuell handelnde Liturginnen verengten Sichtweise führt, weitet Schirr mithilfe des performancetheoretischen Bezugs aus und etabliert eine neue Perspektive auf Fürbitten: „nicht wie sie (idealerweise) sein oder was sie bedeuten sollen, sondern wie sie konkret ablaufen und was sich im Ablauf körperlich ereignet.“³¹⁸ Der Fokus liegt damit auf der Performance, „in gegenseitiger Bezugnahme aller Beteiligten, im Bearbeiten von Widerständen und in Verhandlung des weiteren Vorgehens“³¹⁹.

Schirr definiert darüber die Rolle der am Gottesdienst Teilnehmenden neu und geht mit der Forderung nach „Emanzipation der Gemeindeglieder als gleichberechtigte Ko-Kreateure und -Kreateurinnen“³²⁰ über die Forderung von Plüss und Roth hinaus, um „die Teilnehmenden von der Last der Partizipation zugunsten einer Rolle als Zuschauende zu befreien“³²¹. Er schließt sich dieser Trennung von Bühne und Publikum nicht an, sondern findet in ihrer Öffnung neue Antworten auf den negativen Ruf von Homiletisierung, Pädagogisierung und Pastoralisierung von Fürbitten.

Neue Rollendefinitionen und neue Bewertungen von Hierarchiestrukturen im Gottesdienst führen ihn zu einer Neuauslegung des bleibenden Anliegens des Priestertums aller Gläubigen ohne normative Verengung. „Leitende und Betende werden Gemeinsam-Reagierende, nachdem sie kollaborative Performer und Performerinnen waren.“³²² Mit seinem performancetheoretischen Ansatz schreibt er den etablierten theatral-liturgischen Diskurs fort und kann in die in dieser Arbeit angestrebte postdramatische Rezeptionslinie eingeordnet werden, auch wenn er keine explizit postdramatischen Konzepte rezipiert.

5. Ein letztes Beispiel für performativ ausgelegte Arbeiten zu einzelnen praktisch-theologischen Handlungsfeldern sei mit Michael Meyer-Blancks evangelischer

³¹⁶ A. a. O., 72.

³¹⁷ Vgl. ebd.

³¹⁸ A. a. O., 68.

³¹⁹ A. a. O., 72.

³²⁰ A. a. O., 394.

³²¹ Ebd.

³²² A. a. O., 396.

Gebetslehre (2019) gegeben. Anders als Schirrs empirisch angelegte Arbeit bleibt Meyer-Blanck bei einer fundamentalliturgischen Darstellungsweise und stellt die theologische Deutung und Bewertung der Praxis in den Vordergrund.³²³ Er stellt das Gebet multiperspektivisch vor und geht phänomenologisch an systematisch-theologischen, inszenatorischen (Kunst, Raum, Leiblichkeit), kulturwissenschaftlichen (Ritual) und anthropologischen (Natur, Gesundheit) Kategorien entlang.

Das Gebet als „Ernstfall der religiösen Praxis“³²⁴ wird im Gottesdienst zum einen in seiner Außenwirkung zu einer inszenierten „Darstellung des Christseins“³²⁵, zum anderen kann es partizipatives und gemeinschaftsbildendes Element im jeweiligen Moment sein.³²⁶ Die Frage nach Partizipation und Stellvertretung wird aus liturgischer Sicht am Gebet besonders zugespitzt. Als öffentliches Handeln bezieht Meyer-Blanck auch die Komponente des Zuschauens mit ein.³²⁷ Aktiv vollziehend ist das Gebet liturgisch „als Handlung und als Haltung“³²⁸ zu verstehen. Meyer-Blanck legt ein dialogisches (vgl. „Torgauer Formel“), weit gefasstes Gebetsverständnis an und versteht den Gottesdienstverlauf als „Gebetsweg“, in dem Sinne, dass in allen Teilen der Liturgie (auch in Musik und Gesang)³²⁹ Begegnung mit Gott möglich werden kann.³³⁰

Methodisch zeigt sich die Grenze des von Meyer-Blanck selbst angestoßenen theatral-liturgischen Paradigmas am Beispiel des Gebets. Zwar nutzt er Termini, die sich im theatral-liturgischen Diskurs fest etabliert haben („Darstellung“, „Kunst“, „Leiblichkeit“) und bleibt auf diese Weise bei einer implizit eingeschriebenen performativen Sichtweise. Konkrete Bezüge der Spezifika von Gebet (Aktivität, Interaktion, Partizipation) kann er mit den klassischen Theatertheorien jedoch nicht abdecken.

6. Das performative Paradigma findet im postdramatischen Theater Formen vor, die kategorial bestimmt werden müssen, um sie zu operationalisieren und ein differenzierteres Bild von ihnen entwerfen zu können. Die Erkenntnisse dieser Arbeit

³²³ Versteht man mit Schröder Meyer-Blancks praktisch-theologisches Vorgehen als Wahrnehmungswissenschaft, in der es „um *heuristisches Erschließen* jeweils gegenwärtiger gesellschaftlicher und religiöser Phänomene für die theologische Theorie“ geht, gelingt Meyer-Blanck mithilfe der performativen Sichtweise eine Analyse des evangelischen Gebets. SCHRÖDER, In welcher Absicht, 124. (Herv. i. O.)

³²⁴ MEYER-BLANCK, MICHAEL, Das Gebet, Tübingen 2019, XV.

³²⁵ A. a. O., 43.

³²⁶ Vgl. a. a. O., 44.

³²⁷ Vgl. a. a. O., 43.

³²⁸ A. a. O., 40.

³²⁹ Vgl. a. a. O., 84–94. (§ 9: Der Choral als Grundgestalt evangelischen Betens)

³³⁰ Vgl. a. a. O., 41.

sowie der vorangegangenen Veröffentlichung³³¹ lassen sich am ehesten in der affirmativen Phase verorten.

1.3.3. Theatrale Auskopplungen: Authentizität und Embodiment

Neben den Ausführungen praktisch-theologischer Handlungsfelder werden auch weitere theatrale Kategorien aus dem Spektrum der Theateranalogie (in Ergänzung zu den prominenten Kategorien wie Inszenierung oder Präsenz) einer genauen systematischen Darstellung unterzogen. Diese weiten den theatral-liturgischen Diskurs interdisziplinär aus, sodass der theaterwissenschaftliche Hauptfokus verlassen wird, wie die zwei ausgewählten Beispiele³³² zeigen.

1. Der Kategorie „Authentizität“ nähert Christoph Wiesinger (2019) sich phänomenologisch und versucht intersubjektiv zu prüfen, „wie sich etwas zeigt, dass [sic] als authentisch wahrgenommen wird“³³³. Authentizität entstehe, wenn die Erwartung an das Handeln einer Person mit der Erfahrung übereinstimmt, sodass Authentizität erst durch die Wahrnehmung der anderen Person möglich wird. Jedoch bleibt sie unverfügbar und kann nicht besessen oder gefordert werden.³³⁴ In diesem Sinne versteht Wiesinger Authentizität (mit G. M. Martin) im Resonanzparadigma als Wahrnehmungsphänomen, im Gegensatz beispielsweise zu W. Engemann, der Authentizität als inneren Wesenskern und somit ontologisch deutet.

Wiesinger sieht vor allem im religionspädagogischen Bereich die Chance, die in der Reflexion erfahrene „*Differenz zwischen Erwartung und Erfahrung*“ zu nutzen, um „den erfahrenen Standpunkt in reflexive Distanz zu sich selbst zu bringen und somit

³³¹ ESPELÖER, LISA, Theatrale Kategorien in der Praktischen Theologie, in: KLIE, THOMAS/KÜHN, JAKOB (Hrsg.), *Das Jenseits der Darstellung. Postdramatische Performanzen in Kirche und Theater*, Bielefeld 2020, 193-210.

³³² Die Frage nach der konkreten Aufführung unter der Annahme von „Co-Präsenz von Akteuren und Zuschauern“ (nach Fischer-Lichte): UHLENDORF, JENS, *Gottesdienst und Aufführungsanalyse*, in: RASCHZOK, KLAUS (Hrsg.), *Grundfragen des evangelischen Gottesdienstes*, Leipzig 2010, 143–167. Frenzel berichtet von der Auseinandersetzung von Liturgie als Theater und benennt „Brennpunkte“: Anthropologie, Authentizität und Präsentation, Ritualität und Improvisation als Möglichkeit von Inszenierung. FRENZEL, NINA, *Liturgie – das große Gottestheater? Szenische und musikalische Dimensionen*, in: LJ 62 (2012), 207–213. Mit der Lesung und dem Medium Text und Buch beschäftigt sich Brüske: BRÜSKE, GUNDA, *Denn heute hast du zu uns gesprochen durch das Wort der Schrift. Rituelle Inszenierung im Dienst der Schriftverkündigung*, in: *Heiliger Dienst* 70 (2016), 109–117. Auf orthodoxe Liturgie bezieht sich Fritsch und bietet eine Interpretation von Liturgie im Bezug auf Theater, jedoch ohne konkrete theatertheoretische Grundlage. FRITSCH, ROLAND, „Auf beiden Seiten des Vorhangs“. Die göttliche Liturgie – alles (nur) Theater!?, in: BOSSE-HUBER, PETRA u. a. (Hrsg.), *Im Dialog mit der Orthodoxie. Festschrift für Reinhard Thöle*, Leipzig 2016, 15–26. Laientheater als Möglichkeit von Gemeindeaufbau und generationsübergreifender Interaktion beschreibt Graffam: GRAFFAM, PHILIP, *Theater in der Gemeinde? Warum nicht*, in: *Praxis Gemeindepädagogik* 70 (2017), 22–23.

³³³ WIESINGER, CHRISTOPH, *Authentizität. Eine phänomenologische Annäherung an eine praktisch-theologische Herausforderung*, Tübingen 2019, 2.

³³⁴ Vgl. a. a. O., 284–285.

diskursfähig zu machen“³³⁵. Der Authentizitätsbegriff, der im Zuge der „Liturgischen Präsenz“ (vgl. Thomas Kabel) häufig als Fähigkeit liturgisch Handelnder gefordert ist, wird durch Wiesingers Darstellung genauer auf seine Entstehung und sein Zustandekommen hin differenziert und deckt „Authentizität“ phänomenologisch betrachtet als Prozess auf, der sich auf die Wahrnehmung des Anderen stützt. Dadurch wird die Forderung von Authentizität als Eigenschaft an eine (liturgisch handelnde) Person obsolet. Authentizität kann aufgrund der ermöglichten Differenzierung ihrer Entstehung und Wahrnehmung im liturgischen Kontext neu verortet werden.

2. Kristina Fiedler (2019) bezieht zusätzliche Theoreme aus Kulturwissenschaften und Philosophie ein. Für die Betonung von Körperlichkeit und Verkörperung in der Liturgie nutzt sie den anthropologischen Terminus „Embodiment“, den sie dem US-amerikanischen Anthropologen Thomas J. Csordas entlehnt. Mithilfe des neuen Begriffs soll der terminologischen Missleitung entgegengewirkt werden, die in Bezug auf die Körperlichkeit von liturgisch handelnden Personen entstehe, da der Begriff der „Verkörperung Gefahr läuft, ein Begriff ausschließlich für die darstellende Praxis der Liturgin zu sein“. Der Begriff „Embodiment“ betone vielmehr „Prozesse theologischer Bildung als ein Prägen und Formen“³³⁶.

Die zunehmende Reflexion von Verkörperung und Körperlichkeit in der Liturgie sieht Fiedler auf ihren „Darstellungscharakter“ verengt, die zu einer „pastoralen Perspektivverengung“ führe.³³⁷ Mit einem neuen Begriff sieht sie die Möglichkeit, jede Person als „Subjekt der Kultur“³³⁸ zu fassen und somit auch die Wahrnehmung der Rezipierenden (nicht nur der Gestaltenden) in den Blick zu nehmen.³³⁹ Die Ausweitung des liturgischen Diskurses auf alle im Gottesdienst anwesenden Personen führt Fiedler anhand der durch das Theaterparadigma gestärkten Komponente der Körperlichkeit durch.

³³⁵ A. a. O., 284. (Herv. i. O.)

³³⁶ FIEDLER, KRISTINA, Liturgie als Embodiment. Auf der Suche nach einer Sprache liturgiewissenschaftlicher Reflexion, die sich ihrer Körperlichkeit bewusst ist, in: LEHNERT, CHRISTIAN/DEEG, ALEXANDER (Hrsg.), Liturgie – Körper – Medien. Herausforderungen für den Gottesdienst in der digitalen Gesellschaft, Leipzig 2019, 113–126, 118.

³³⁷ Vgl. a. a. O., 116.

³³⁸ A. a. O., 120.

³³⁹ Vgl. a. a. O., 124.

1.3.4. Exkurs: Hannes Benedetto Pircher: Das Theater des Ritus.

De arte liturgica (2010)

Der Vollständigkeit halber soll an dieser Stelle auf einen unkonventionellen Zwischenruf eingegangen werden, der sich vor allem aufgrund seiner Darstellungsweise (literarische Prosa) nicht in die bisher diskutierten Diskursstränge einordnen lässt. Die katholische Prägung des Autors bringt den Bezug zur katholischen Messpraxis hervor; die eigene Schauspieltätigkeit lässt ihn jedoch als Vertreter des theaterwissenschaftlichen Spektrums einordnen.

Hannes Benedetto Pircher ist Grabredner, Schauspieler und Autor in Wien und bewegt sich im theatral-liturgischen Diskurs in einer Doppelrolle als Theatermann und als ehemaliger Jesuit in der Gedankenwelt der katholischen Messliturgie, wenn er auch nicht darin verharrt. In seinem umfangreichen Werk entwirft er einen fiktiven Dialog, in dem er die Frage nach der „*ars liturgica* [diskutiert]: Was kann die Kunst der Liturgie von der Kunst des Theaters lernen? Was nicht? Warum?“³⁴⁰ In 17 fiktiven kontroversen Gesprächen werden auf gut 1.000 Seiten sämtliche Stationen der Theatergeschichte abgesprochen.³⁴¹ Dabei reflektiert er den entstandenen theatral-liturgischen Diskurs der katholischen Liturgiewissenschaft mit Seitenblicken auf die evangelische Liturgik.³⁴² Die interaktive Debatte steht für Pircher im Vordergrund, und diese hat er auch auf die gesamte Darstellung übertragen. Die Methode des Dialogs zweier fiktiver Charaktere (Abt Hilarius und Pompermeyer³⁴³) sieht Pircher für das wissenschaftliche Forschen als „Form sozialer Praxis“³⁴⁴ geeignet, den theatral-liturgischen Diskurs als Diskurs darzustellen und seine Aussagen und Reaktionen sowie Abschweifungen aufzuzeigen.

Verhandelt werden beispielsweise Fragen zur Verbindung zwischen Kirche bzw. Gottesdienst und Theater (drittes Gespräch), zum Wesen der Liturgie (viertes Gespräch) und zur Ritualität und Dramaturgie von Gottesdiensten (sechzehntes und siebzehntes Gespräch). Pircher setzt die Analogie von Theater und Kirche in institutionellen

³⁴⁰ PIRCHER, HANNES BENEDETTO, *Das Theater des Ritus. De arte liturgica*, Wien 2010, 11. (Herv. i. O.)

³⁴¹ Im ersten Gespräch beispielsweise Stanislawski, Brook, Meyerhold, Grotowski, Brecht und Artaud mit jeweils einschlägigen Zitaten. Vgl. a. a. O., 19–75.

³⁴² Vgl. bspw. Bezüge auf M. A. Friedrich, R. Kunz und M. Meyer-Blanck, a. a. O., 972.

³⁴³ Die Auswahl der fiktiven Rollen orientiert sich an realen Personen, wodurch sie symbolischen Charakter bekommen. Ein Beispiel: „Die Vita des Erzbischofs von Montfort [...], welche – unter anderem – für Entspezialisierung steht, will vor allem den an der Theologischen Fakultät beheimateten Liturgiewissenschaftler einladen, die Grenzen seines Fachs mutig zu überschreiten. Umgekehrt sorgt der Gesprächspartner Zeno Pompermeyer, Bozner des Jahrgangs 1983 und eifriger Theologiestudent in Rom, dafür, daß die Nöte der Liturgiewissenschaft als theologischen Faches hinreichend ernstgenommen werden.“ a. a. O., 14. (Herv. i. O.)

³⁴⁴ A. a. O., 13.

Fragestellungen voraus, denn beide setzen sich mit der Rolle des Publikums auseinander und loten aus (1960er Jahre), wie Zuschauende zu aktiv Beteiligten werden können – *participatio actuosa*.³⁴⁵ Die Bestimmung der *Partizipation* muss im rituellen Setting von Liturgie und Theater immer wieder neu ausgelotet werden³⁴⁶ und Pircher führt theaterwissenschaftliche Ansätze (Fischer-Lichte, Roselt u. a.)³⁴⁷ mit praktisch-theologischen in den Dialog (kath.: Schilson, Hake, ev.: Friedrich, Kunz)³⁴⁸. Die These „Liturgische Situationen sind theatrale Situationen“ wird für Pircher anhand der liturgischen Interaktion deutlich. Die Problematik einer scharfen Trennung von einer Rollenzuweisung in aktiv und passiv sowie die Frage nach der Qualität von Interaktion werden in diesem Kontext besprochen – hier ein Beispiel:

„*Abt Hilarius*: [...] In jedem einzelnen liturgischen Partizipanten wird die *Rolle* eines Handelnden und die *Rolle* eines Zuschauenden aktuiert. So oder so. Mehr oder weniger. Aber *actuose*!

Pompermeyer: Um die liturgische als theatrale Situation behaupten zu können, müssen wir also an einer Art Trennungsbewegung zwischen Handelnden und Zuschauenden festhalten, allerdings nicht so, daß wir den einen Teil der Beteiligten zu Akteuren machen, denen der andere Teil zuschaut. In konventionellen Theaterformen etwa des Europa des 19. Jahrhunderts übernimmt ja gewöhnlich der eine Teil der Partizipanten die Rolle des Akteurs (meist durch Verkörperung einer literarisch vorgegebenen Rolle), der andere Teil die Rolle des Zuschauenden.

Abt Hilarius: Das Modell, das Sie hier ansprechen, hat sich insgesamt für die Theatertheorie als äußerst unhandlich, ja unbrauchbar erwiesen. Und eine Theaterwissenschaft, die so ihr *spezifisches* Materialobjekt finden zu können glaubte, wäre darauf beschränkt, sich mit den Sorgen eines Garderobiers im Burgtheater zu beschäftigen. Wir müssen fragen: Was heißt Handeln? Was Zuschauen? Von welcher *Qualität* muß die Interaktion von Handelnden und Zuschauenden sein, um von einer theatralen Situation sprechen zu können?

Pompermeyer: Genau diese Fragen wollen wir heute beantworten. – Der Zuschauer ist längst zum Akteur berufen, Theater als ‚Zuschaukunst‘ (Jens Roselt) ins Auge gefaßt worden.“³⁴⁹

Der Spaß am Diskurs steht in dieser den Diskursrahmen sprengenden Arbeit deutlich im Vordergrund und beschert dem Leser einen essayistischen Überblick über die „ars liturgica“, den theatral-liturgischen Diskurs, und geht über „Grenzen akademisch und nichtakademisch angestammter Fächer hinaus“³⁵⁰. Obwohl Pircher beim interdisziplinären Kolloquium des Seminars für Liturgiewissenschaft in Bonn (2011) zu den Hauptrednern der Seite der Theaterkünste zählte,³⁵¹ bleibt er im evangelischen

³⁴⁵ Vgl. a. a. O., 53. Die *participatio actuosa* war eine der Forderungen der Liturgiekonstitution des Zweiten Vatikanischen Konzils, vgl. I.2.6.1.

³⁴⁶ Vgl. a. a. O., 659.

³⁴⁷ Vgl. a. a. O., 663–665.

³⁴⁸ Vgl. a. a. O., 675–680.

³⁴⁹ A. a. O., 663. (Herv. i. O.)

³⁵⁰ A. a. O., 11.

³⁵¹ Vgl. FRENZEL, *Gottestheater?*, 208.

Liturgiediskurs weitgehend unbeachtet.³⁵² Das Opus zeigt aber an, dass die Theater-Metapher offenbar auch über den engen praktisch-theologischen Diskursrahmen hinaus von Interesse ist. Als Gesprächspartner für die wissenschaftliche Reflexion fällt diese Arbeit jedoch aus.

1.4. Fazit: Fortschreibung des theatral-liturgischen Diskurses

Verfolgt man die Theorieentwicklung in der Explorations- und Produktionsphase, dann zeigt sich, dass die Theater-Metapher bislang fast ausschließlich auf Verläufe und Rubriken des agendarischen Sonntagsgottesdienstes appliziert wurde. Im Inszenierungsdiskurs ist der Sonntagsgottesdienst nicht nur zum „Normalfall“, sondern in gewisser Weise auch zur liturgischen Praxisnorm geworden.³⁵³ Da der Sonntagsgottesdienst ein zentraler Artikulationsort kirchlicher Aktivität und Repräsentation ist und dementsprechend die pastorale Praxis und professionelle Selbstwahrnehmung bestimmt, ist es natürlich sinnvoll, diesen für eine Gottesdiensttheorie basal vorauszusetzen.

Das Problem zeigt sich jedoch in der Reichweite der Liturgik: Wenn große liturgische Entwürfe die breiten Ränder gottesdienstlicher Praxis ausklammern, wird die Selbstreflexion alternativer Konzepte von der praktisch-theologischen Reflexion abgetrennt. Agendarische Gottesdienste als Praxisbezug festzulegen, führt zu einer Vereinfachung, die auch der Rezeption dienen kann und die Komplexität in eine Theorie überführt. Jedoch führt diese Modellbildung auch zur Begrenzung der Sichtbarmachung von Variabilität.

Diese Ambivalenz wird mitgeführt, um den Blick bewusst auf diese wenig sichtbaren, alternativen Praxisformen zu lenken. Zu kritisieren ist dieses Vorgehen, weil in den neuen Formen inszenatorische und liturgisch relevante Umkodierungen greifen, die der Reflexion enthoben bleiben. Besonders umfassenden Gottesdiensttheorien wird die Erwartung entgegengebracht, die Gottesdienstlandschaft möglichst breit zu erfassen, auch auf Grundlage empirischer Erkenntnisse, und den Diskurs zu aktualisieren.

³⁵² Nicht rezipiert beispielsweise in den hier aufgeführten fundamentalliturgischen Hauptwerken nach seinem Erscheinen (Plüss, Meyer-Blanck, Deeg). Marcus A. Friedrich rezensiert (Zeitchichen 9/2011, 64–65; Liturgie und Kultur 2012/1, 59–61) und rezipiert Pirchers Werk, bleibt damit jedoch am Rande des Diskurses. Vgl. FRIEDRICH, MARCUS A., Keine Inspiration ohne Konspiration, ohne Transpiration, ohne Tradition! Liturgische Präsenz 2010, in: HELMKE, JULIA/HOFFMANN, KLAUS (Hrsg.), Begegnungen zwischen Kirche und Theater. Impulse, Dialoge und Projekte, Berlin 2011, 60.

³⁵³ Vgl. MEYER-BLANCK, Gottesdienstlehre, 548; FECHTNER, KRISTIAN (Hrsg.), Normalfall Sonntagsgottesdienst?, Stuttgart 2008.

Es zeigt sich zum einen, dass das theatrale Paradigma sich im liturgiewissenschaftlichen Diskurs etabliert hat, und zum anderen, auf welche Weise: Es haben sich Begriffe als nützliche Instrumente für die Beschreibung von Gottesdiensten bzw. die Gottesdienstvorbereitung erwiesen (z. B. Inszenierung) sowie für die pastorale Ausbildung und Ausübung im Gottesdienst (z. B. Präsenz). Von anfänglicher und punktueller Nutzung (Aufstiegsphase) wurde das Paradigma auch für liturgische Entwürfe übernommen und führte zu einer performativen Grundausrichtung (Produktionsphase). Diese affirmiert sich und wird in theoretischen Einzelbetrachtungen (z. B. Fürbitten oder Lesungen) sowie praktischen Auskopplungen (z. B. Bibliodrama) weitergeführt.

Die vorliegende Arbeit verortet sich als kritische Stimme in der Affirmationsphase. Ziel ist es, erstens die bisher theoretisch unterbestimmte Rezipierendenperspektive anhand der kategorialen Bestimmungen *Partizipation* (praktisch-theologisch) und *Publikum* (theaterwissenschaftlich) zu systematisieren. Dieses Supplement soll gottesdienstliche Praxis als interaktiv-partizipatives Geschehen neu akzentuierten. In dieser Perspektive soll zum Zweiten auf die Theoriebildung des postdramatischen Theaters zurückgegriffen werden, die bislang im Diskurs noch kaum Berücksichtigung fand.

2. Pluralisierte Gottesdienstlandschaft: Agende Plus

Der Sonntagsgottesdienst besetzt in der Außenwahrnehmung und im praktisch-theologischen Selbstverständnis nach wie vor das Hauptaktionsfeld kirchlicher Aktivität und gemeindlicher Zusammenkunft.³⁵⁴ Das agendarische Setting dominiert die liturgischen Betrachtungen (vgl. Meyer-Blanck, Deeg) und „steht für die Öffentlichkeit, Verlässlichkeit und Erkennbarkeit des kirchlichen Handelns“³⁵⁵. Jedoch zeigt sich in der Beobachtung gottesdienstlicher Praxis, dass sich die konkrete Gestaltung *innerhalb* eines eher weiten Spektrums von Varianten bewegt.³⁵⁶ Die gottesdienstliche Landschaft hat sich parallel zu kulturellen Ausdifferenzierungsprozessen verändert.

³⁵⁴ Vgl. a. a. O., 9.

³⁵⁵ MEYER-BLANCK, Gottesdienstlehre, 243.

³⁵⁶ Vgl. REPPENHAGEN, MARTIN, Studie über Zweitgottesdienste in der Evangelischen Landeskirche in Baden. Auswertung 1. Fragebogen 2005/2006, Greifswald 2006. Umfassende Daten zum Stellenwert alternativer Gottesdienstformen in der gesamtdeutschen Gottesdienstlandschaft liegen noch nicht vor. „Es ist statistisch nicht erfasst, welche Breitenwirkung solche [alternativen] Gottesdienste entfalten.“ GRETHLEIN, CHRISTIAN, Praktische Theologie, Berlin/Boston 2012, 402. Grethlein benennt die Beobachtung der „Vielzahl der liturgischen Reformversuche und Gottesdienstexperimente“ und die

Dabei orientiert sich die Ausgestaltung und Fortentwicklung der beiden Grundformen des Evangelischen Gottesdienstbuchs (EGb) meist an Zielgruppen (nach Kasus, Alter und Milieu) und variiert nach Orten, Zeiten und Dauer.³⁵⁷ Auch wenn die beiden agendarischen Grundformen im EGb genau diese Schwerpunktsetzungen und Variabilität vorsehen – „*das Prinzip der festen Grundstruktur in variabler Ausformung*“³⁵⁸ –, ist die Agenda als konventionalisiertes und verlässliches Format zu einer Art konservativen Kontrastfolie für eine Fülle von alternativen Gottesdiensten avanciert, von der man sich absetzt bzw. absetzen will (vgl. I.2.4.2). Die „*andere*[], *zeitgenössische*[] Form“ wird ausschlaggebendes Kriterium und gemeinsamer Nenner. „Im Gegenüber zum klassischen Gottesdienst reagieren diese ANDEREN Gottesdienste auf die Bedingungen in ihrem gesellschaftlich-kulturellen Umfeld, in dem sich die Individualisierung und Pluralisierung von Lebensstilen auch als Abwendung von liturgischen Normen (sonntags um 10 Uhr) bzw. vom Kirchenjahr darstellt.“³⁵⁹

Diese wohl typisch protestantische diffundierende Absetzbewegung soll hier zum Ausgangspunkt für die Darstellung alternativer Gottesdienste gemacht werden. So sieht beispielsweise Friedrichs vor allem für die Zeit der „Pluralisierung und Individualisierung“ *andere* Zielsetzungen für Gottesdienste als geboten an: „Alternative Gottesdienste sind nicht auf Gemeinde, Bekenntnis und Konfession ausgerichtet, sondern auf Sinnsuche, Orientierung und offenere Formen der Gemeinschaft.“³⁶⁰ Die Zeit erfordere zeitgenössische Formen, die vermehrt auf eine emotionale, körperliche, ästhetische Rezeption ausgerichtet sind, so seine These. Christian Grethlein benennt die Beobachtung der „Vielzahl der liturgischen Reformversuche und

„Vielzahl der möglichen Gottesdienstformen“ anhand von Jörg Knoblauchs Auflistung von 20 Gottesdiensten „mit spezieller Ausrichtung“. GRETHLEIN, CHRISTIAN, Alternative Gottesdienste. Eine Herausforderung für die Theologie des Gottesdienstes und des Gemeindeaufbaus, in: MILDENBERGER, IRENE/RATZMANN, WOLFGANG (Hrsg.), *Jenseits der Agenda. Reflexion und Dokumentation alternativer Gottesdienste*, Leipzig 2003, 9–23, 9. Vgl. KNOBLAUCH, JÖRG, *Kann Kirche Kinder kriegen?*, Wuppertal 1996, 80–82. „Andere Gottesdienste“ werden Gottesdienstformate aufgezählt, die sich „etabliert“ haben, was auf eine zu beobachtende Ausweitung, Festigung und einen Bekanntheitsgrad dieser Formate hinweist. ARNOLD, *Andere Gottesdienste*, 14. Mit Bezug auf Reppenhagens Studie zu Zweitgottesdiensten stellt Michael Nüchtern fest: „Die mangels eines anderen Begriffs als ‚Zweitgottesdienste‘ bezeichneten Feiern sind Anzeichen für eine Pluralisierung der Gottesdienstlandschaft.“ NÜCHTERN, MICHAEL, *Aufbruch der Engagierten. Kommentar zu einer empirischen Studie über ‚Zweitgottesdienste‘*, in: FRIEDRICHS, LUTZ/SCHULZ, CLAUDIA (Hrsg.), ... und was denken die Leute?, Hannover 2007, 87–89, 87.

³⁵⁷ Vgl. tabellarische Aufstellungen: FRIEDRICHS, LUTZ, *Praktisch-theologische Einleitung*, in: FRIEDRICHS, LUTZ (Hrsg.), *Alternative Gottesdienste*, Hannover 2007, 9–32, 16–17; ARNOLD, *Andere Gottesdienste*, 112–116.

³⁵⁸ *Evangelisches Gottesdienstbuch*, Berlin/Bielefeld/Hannover 1999, 17. (Herv. i. O.)

³⁵⁹ ARNOLD, *Andere Gottesdienste*, 20. (Herv. i. O.)

³⁶⁰ FRIEDRICHS, *Praktisch-theologische Einleitung*, 9.

Gottesdienstexperimente“ und die „Vielzahl der möglichen Gottesdienstformen“ anhand von Jörg Knoblauchs Auflistung von 20 Gottesdiensten „mit spezieller Ausrichtung“³⁶¹. Auch wenn bisher für die gesamtdeutsche Gottesdienstlandschaft „statistisch nicht erfasst [ist], welche Breitenwirkung solche [alternativen] Gottesdienste entfalten“³⁶², zeigt sich bereits in empirischen Studien regionaler Begrenzung die Bandbreite des Variantenreichtums innerhalb der Gottesdienstlandschaft.³⁶³ Ein negativer Nebeneffekt des Formenreichtums ist der Erwartungsdruck, der sich aus gesteigerter „Optionalität“ und der „Entfunktionalisierung“ des Christentums ergibt, so Bernhard Dressler.³⁶⁴

Die Gottesdienstlandschaft scheint sich infolge dieser Entwicklung zunächst ganz formal in zwei „Programme“ aufzuteilen: das erste, zu dem der agendarische Sonntagsgottesdienst als der „Normalfall“³⁶⁵ zählt (vgl. I.2.1), und das sogenannte „zweite Programm“ (vgl. I.2.2), das sich sukzessive seit den 1960er Jahren als Unterströmung zur protestantischen Gottesdienstkultur herausgebildet hat.

Ein kurzer historischer Abriss des Prozesses neu entstehender Gottesdienstformen wird einleitend im Folgenden skizziert. Seinen vielbeachteten Anfang nahm die Entwicklung der Gottesdienstkultur mit dem Politischen Nachtgebet, das 1968 in Köln von Dorothee Sölle und Fulbert Steffensky initiiert wurde. Auf diesem historisch bedeutsamen Format basieren Folgeformate, wie die Leipziger Friedensgebete, Themen- und Kommentargottesdienste. Musikalische Alternativen zur Orgelmusik wurden in diesen Formaten verstärkt ausprobiert.³⁶⁶

In den 1970er Jahren entwickelten sich festlich geprägte Liturgien (vgl. Cox, I.1.1.2), Krabbel-, Jugend-, Familiengottesdienste sowie Motorradgottesdienste. Mit liturgischen Festen wollten andere Zielgruppen angesprochen werden. Das Feierabendmahl auf dem Nürnberger Kirchentag 1979 war eine Weiterentwicklung neuer Formen auf der Suche nach Ganzheitlichkeit sowie Impulsgeber für die aktive Einbindung des Abendmahls. Die beginnende Planung der neuen Agende, die später als EGb veröffentlicht werden sollte,

³⁶¹ GRETHLEIN, *Alternative Gottesdienste*, 9.

³⁶² GRETHLEIN, *Praktische Theologie*, 402.

³⁶³ Vgl. REPPENHAGEN, *Studie über Zweitgottesdienste* (1).

³⁶⁴ Vgl. DRESSLER, BERNHARD, *Grenzen der Übersetzbarkeit. Oder: Worüber man nicht argumentieren kann, darüber muss man erzählen*, in: BRAUNE-KRICKAU, TOBIAS/SCHOLL, KATHARINA/SCHÜZ, PETER (Hrsg.), *Das Christentum hat ein Darstellungsproblem. Zur Krise religiöser Ausdrucksformen im 21. Jahrhundert*, Freiburg/Basel/Wien 2016, 44–61, 48.

³⁶⁵ Vgl. FECHTNER, *Normalfall Sonntagsgottesdienst?*

³⁶⁶ Pohl-Patalong unterscheidet eine erste und zweite Welle: in den 1960/70er Jahren Gottesdienste in „anderer“ bzw. „neuer“ Gestalt und in den 1990er Jahren „alternative“ Gottesdienste. Vgl. POHL-PATALONG, *Gottesdienst erleben*, 27–34.

war von dem Aufbruch der Pluralisierung beeinflusst. Mitte der 1990er Jahre³⁶⁷ hatte sich eine Vielzahl neuer Formen durchgesetzt, zu denen beispielsweise die Formate Thomasmesse, GoSpecial, Nachteulengottesdienst, Blaue Stunde, Senfkorn Gottesdienst³⁶⁸ bzw. eine breite Palette von Lobpreis-Gottesdiensten zählen.

Die Entwicklung führt von neuen Formen, die sich in das traditionelle Gottesdienstspektrum einfügen, wie die in den 1970er Jahren entstandenen Familiengottesdienste, hin zur innovativen Ausweitung der *Ränder*, zu denen die neuen Formen der 1990er Jahre bis heute gezählt werden können. Während die Familiengottesdienste eher spontane Kasus bedienen (z. B. Erntedankfest oder Pfingsten), sind Thomasmesse, GoSpecial etc. *programmatisch* ausgelegte Formate, also *regelmäßig* stattfindende und liturgisch durchkomponierte Angebote, die sich durch besonderen Aufwand und Vorbereitung von anderen Angeboten abheben – der Charakter zielt auf Einmaligkeit und das Besondere, die Form richtet sich auf Regelmäßigkeit und Wiedererkennbarkeit aus. Der kategoriale Sprung führt von seriellen Mustern (z. B. ein Familiengottesdienst im Monat) zu parallelen, regelmäßigen, aber durch ihren organisatorischen Aufwand als Parallelprogramm ausgelegten alternativen Formaten.

Eindrücklich ist diese Neuentwicklung am Beispiel der Andreasgemeinde in Niederhöchstadt zu beobachten: Nicht nur wird das Normalprogramm am Sonntagvormittag durch Alternativen ergänzt, sondern das gesamte liturgische Leben wurde in der Gemeinde alternativ (um)gestaltet und Gottesdienstprofile erstellt, um verschiedene Zielgruppen anzusprechen. Zumeist werden jeden Sonntag zwei Gottesdienste angeboten, ein früherer, mit mehr („aufgelockert-traditionell“³⁶⁹) oder ausschließlich traditionellen liturgischen Elementen sowie ein späterer unter dem Motto „modern, bunt, familiär“³⁷⁰. Einmal im Monat findet das populär gewordene Format GoSpecial statt.

Es „richtet sich an *Kirchendistanzierte, Kirchenfrustrierte und Christen*, die ihre *Freunde* mitbringen wollen, – sowie an alle, die Spaß daran haben, Kirche einmal *ganz anders* zu erleben.“³⁷¹

Alle zwei Monate werden zu einem gemeinsamen, zusammenführenden Gottesdienst alle Zielgruppen eingeladen, der mit einem gemeinsamen Mittagessen schließt. Das Angebot wird durch Abendgottesdienste, Andachten und Musikgottesdienste ergänzt. Der

³⁶⁷ Vgl. FRIEDRICHS, Praktisch-theologische Einleitung, 9.

³⁶⁸ Vgl. ARNOLD, Andere Gottesdienste, 14; FRIEDRICHS, Alternative Gottesdienste.

³⁶⁹ EVANGELISCHE ANDREASGEMEINDE NIEDERHÖCHSTADT, Gottesdienste in der Andreasgemeinde. <https://www.andreasgemeinde.de/angebote/gottesdienste/>, Stand: 17.11.2020 (i. O. fett).

³⁷⁰ Ebd.

³⁷¹ Ebd. (Herv. i. O.)

Einbezug von zusätzlichen Online-Angeboten (z. B. ein eigener YouTube-Kanal der (Andreas-)Gemeinde) und die Abrufbarkeit inszenierter Veranstaltungen verkürzt die Innovationsrhythmen und bringt eine Ausweitung der Rezeptionsmöglichkeiten mit sich. Diese alternativen Gottesdienste zeichnen sich vor allem durch neue Formaspekte, Zeiten, Orte und Anlässe aus. Davon zu unterscheiden sind Kasualgottesdienste bzw. *Kasualien*, die sich am Anlass und der Rezeption orientieren und im liturgischen Diskurs als Sonderformen von den liturgischen Normalfällen unterschieden werden.³⁷² Auch wenn sich der Charakter der Kasualien und Zielgruppengottesdienste aufgrund der biografischen und thematischen Ausrichtung ähnelt, steht bei Kasualien der einmalige Anlass, zum Teil als Amtshandlung, im Vordergrund, wohingegen alternative Gottesdienstformate eine Parallelstruktur zum regelmäßigen Gottesdienst als gemeinschaftliche Zusammenkunft aufweisen.³⁷³ Die große Gruppe der Kasualgottesdienste, an denen sich mitunter die benannten Ausdifferenzierungsprozesse³⁷⁴ beobachten lassen, sollen hier jedoch aus kategorialen Gründen nicht weiter berücksichtigt werden.

Um die Gottesdienstlandschaft im Ganzen erfassen zu können, wird ein pluralismustheoretischer Ansatz angestrebt, der sowohl Sonntagsvormittagsgottesdienste als auch alternative Formen umfasst (vgl. I.2.4).

2.1. Die nicht erkannte offene Form: Das erste Programm

Bei der latenten Stigmatisierung des „ersten“ Programms als zu variierendes agendarisches Basismodell bleibt unbeachtet, dass im EGb zwei Grundformen des Gottesdienstes festgeschrieben sind, die in ihrer jeweiligen Gestaltung offengehalten werden, sodass zahlreiche Akzente intern variabel verändert werden können. Im EGb sind explizit Anregungen und Ideen für die liturgische Planung vorgesehen, die „für Menschen

³⁷² Vgl. GRETHLEIN, Liturgik; FECHTNER, KRISTIAN, Kirche von Fall zu Fall. Kasualien wahrnehmen und gestalten, Gütersloh 2011; WAGNER-RAU, ULRIKE, Segensraum. Kasualpraxis in der modernen Gesellschaft, Stuttgart 2000; FRIEDRICH, LUTZ, Kasualpraxis in der Spätmoderne. Studien zu einer praktischen Theologie der Übergänge, Leipzig 2008; ALBRECHT, CHRISTIAN, Kasualtheorie. Geschichte, Bedeutung und Gestaltung kirchlicher Amtshandlungen, Tübingen 2006; KLIE, THOMAS/FENDLER, FOLKERT/GATTWINKEL, HILMAR (Hrsg.), On Demand, Leipzig 2017.

³⁷³ Stephan Bitter und Michael Meyer-Blanck rücken den Gottesdienst in die Nähe des „casus des Lebens“ (BITTER, STEPHAN u. MEYER-BLANCK, MICHAEL, Unser Gottesdienst – eine kulturelle Gelegenheit, in: BITTER, STEPHAN/MEYER-BLANCK, MICHAEL (Hrsg.), Gottesdienst – eine kulturelle Gelegenheit. Zehn besondere Gottesdienste für die Gemeindepraxis, Rheinbach 2005, 7–24, 9) und verstehen Kasualien als gemeindeinterne „Gestaltung eines öffentlichen Anlasses“ oder aber als „besondere gottesdienstliche Angebote [...], um ein breiteres Publikum anzusprechen“, a. a. O., 17. Dieser Definition nach decken sich Kasualien und Zielgruppengottesdienste, da die oben genannte Trennlinie der Einmaligkeit des Anlasses nicht gezogen wird.

³⁷⁴ Vgl. „neue Kasualien“, in: GRETHLEIN, CHRISTIAN, Grundinformation Kasualien. Kommunikation des Evangeliums an Übergängen des Lebens, Göttingen 2007, oder auch „riskante Liturgien“, in: FECHTNER, KRISTIAN/KLIE, THOMAS (Hrsg.), Riskante Liturgien, Stuttgart 2011.

in einer säkularisierten, multikulturell geprägten Gesellschaft einladend wirken und mitvollzogen werden können³⁷⁵. Es bietet „neben den geprägten *Liturgien* und deren vorgeschlagenen Variationsmöglichkeiten *Weitere Gottesdienste* sowie *Offene Formen*“³⁷⁶. Zugespitzt: Das EGb *selbst* hat durch seine Konstruktionslogik einer liturgischen Pluralisierung Vorschub geleistet.

Trotz der formbezogenen Öffnung soll die gemeinsame Grundstruktur sowohl Erkennungsmerkmal und „Einheit mit den Feiern der weltweiten Christenheit“³⁷⁷ als auch Orientierung im Umfeld einer tendenziell zentrifugalen Dynamik bieten. Im „Strukturpapier“, das 1973 veröffentlicht wurde, maßgeblich geprägt von Frieder Schulz, werden die Begriffe „Struktur“ und „schmiegsame Liturgie“³⁷⁸ leitend, sodass Variabilität bereits den Entstehungsprozess des EGb prägt und im Grundkonzept des Strukturpapiers verankert wird. Neben gestalterischen Beispielen der Grundform werden für „Gottesdienste in offener Form“ keine näheren Ausführungen hinzugefügt und lediglich auf die grundlegende *Intention* hingewiesen, die den Wiedererkennungswert von Gottesdiensten sichern soll.³⁷⁹

Der Strukturbegriff hat im EGb eine Zentralstellung inne. Karl-Heinrich Bieritz geht mit einer semiotischen Lesart über das Verständnis von Struktur allein als Ablauf hinaus und versteht sie als Möglichkeit übergreifender Verständigung.

„Struktur“³⁸⁰ als Code³⁸¹ kann Zeichenvorräte anbieten, die „Kommunikation – und das heißt in unserem Falle: gemeinschaftliches liturgisches Handeln – ermöglichen, indem sie ein Repertoire an Zeichenelementen und Verknüpfungsregeln bereitstellen, das in einem möglichst großen Umfang [...] allen an der Kommunikation Beteiligten geläufig ist.“³⁸²

Die Struktur kann in diesem Sinne zum gemeinsamen Nenner des Gottesdienstes werden und die liturgische Kommunikation sichern. Im EGb ist der ausgearbeiteten „Struktur“ eine theologisch reflektierte Grundhaltung zur Seite gestellt, die in „sieben maßgeblichen

³⁷⁵ VEREINIGTE EVANGELISCH-LUTHERISCHE KIRCHE DEUTSCHLANDS/EVANGELISCHE KIRCHE DER UNION, Evangelisches Gottesdienstbuch, 14.

³⁷⁶ Ebd. (Herv. i. O.)

³⁷⁷ Ebd.

³⁷⁸ SCHWIER, HELMUT, Die Erneuerung der Agende. Zur Entstehung und Konzeption des „Evangelischen Gottesdienstbuches“, Hannover 2000, 14.

³⁷⁹ Vgl. a. a. O., 66–67.

³⁸⁰ Die „Struktur“ wurde im EGb ursprünglich als „ein Modell“ entwickelt, um „,verschiedene Phänomene von einem einzigen Gesichtspunkt aus zu vereinheitlichen“, als ein ‚technisches Mittel, um auf homogene Art und Weise verschiedene Dinge benennen zu können.‘“ BIERITZ, KARL-HEINRICH, Zeichen setzen. Beiträge zu Gottesdienst und Predigt, Stuttgart 1995, 72. Die semiotische Lesart ermöglicht Bieritz die Deutung der Struktur als Kommunikation über plurale Formen.

³⁸¹ Mit Codes werden, angelehnt an die Semiotik, Kommunikationskonventionen verstanden, die der Deutung und Interpretation gegebener Zeichen dienen.

³⁸² A. a. O., 80.

Kriterien“ für den evangelischen Gottesdienst formuliert wurde. Die funktionale Ausrichtung ist auf religiöse Darstellungsleistung gerichtet und will einer Pädagogisierung, Homiletisierung³⁸³ und pastoralen Zentrierung des evangelischen Gottesdienstes entgegenwirken. Das EGb wurde bewusst als *Nicht-Agende* konzipiert, auf das der programmatische Titel „Gottesdienstbuch“ hinweist,³⁸⁴ und in seiner Anlage ist neben einer wiedererkennbaren Struktur Variabilität fest integriert.

Im Zuge der Rezeptionsstudie zum EGb³⁸⁵ zieht Friedrichs Bilanz über die zehnjährige Nutzungszeit des EGb, über seine Erfolge und Grenzen. Zunächst zeigt sich, dass es „offensichtlich viel stärker und breiter genutzt [wurde] als vermutet oder unterstellt war.“³⁸⁶ In Bezug auf Sonntagmorgengottesdienste (in bestimmten Landeskirchen)³⁸⁷ ist das EGb zur Agende geworden und war in diesem Sinne erfolgreich – wobei der Gebrauch des EGb als Agende seine eingeschriebene Variabilität relativiert.

Grenzen ergeben sich beim Abgleich von Anspruch und Wirklichkeit, wie an zwei von Friedrichs formulierten Beobachtungen deutlich wird: Friedrichs betont erstens die Notwendigkeit, „Beteiligung [zu] entideologisieren“, und bezieht sich damit auf das erste Kriterium des EGb (vgl. Beteiligung). Der Anspruch solle in dem Sinne relativiert werden, dass die normative Engführung auf aktive Beteiligung aufgehoben und durch die Konkretisierung variabler Beteiligungsmöglichkeiten ausgeweitet werde. Die Beteiligungsperspektive könne zudem durch die Relativierung der pastoralzentrierten Perspektive bzw. der Dominanz liturgischer Präsenz gestärkt werden.³⁸⁸ Diese Beobachtung hängt damit zusammen, dass eine klare Grenze der Rezeptionsstudie des EGb in der Abbildung der „Perspektive der ‚Macher‘ des Gottesdienstes“³⁸⁹ liegt und die Perspektive und die Wahrnehmungen der am Gottesdienst Teilnehmenden unterbestimmt bleiben.

³⁸³ Vgl. die Kritik von Kunz an der thematischen Ausrichtung (vgl. unten, I.2.5.4), die eine Homiletisierung und Pädagogisierung zur Folge habe. KUNZ, RALPH, *Der neue Gottesdienst. Ein Plädoyer für den liturgischen Wildwuchs*, Zürich 2006, 114.

³⁸⁴ Vgl. FRIEDRICHS, LUTZ, *Zehn Jahre Evangelisches Gottesdienstbuch. Anspruch – Wirklichkeit – Aufgaben für die Zukunft*, in: MEYER-BLANCK, MICHAEL/SCHULZ, CLAUDIA/SPIEB, TABEA (Hrsg.), *Gottesdienstgestaltung in der EKD. Ergebnisse einer Rezeptionsstudie zum „Evangelischen Gottesdienstbuch“ von 1999*, Gütersloh 2011, 227–239, 229.

³⁸⁵ MEYER-BLANCK, MICHAEL/SCHULZ, CLAUDIA/SPIEB, TABEA (Hrsg.), *Gottesdienstgestaltung in der EKD*, Gütersloh 2011.

³⁸⁶ FRIEDRICHS, *Zehn Jahre Evangelisches Gottesdienstbuch*, 230.

³⁸⁷ Diese von Friedrichs benannten Grenzen der Rezeptionsstudie stärken das ausgewiesene Desiderat der vorliegenden Arbeit, dass alternative Gottesdienstformen im liturgiewissenschaftlichen Diskurs bisher unterrepräsentiert bleiben. Vgl. a. a. O., 229.

³⁸⁸ Vgl. a. a. O., 232–233.

³⁸⁹ A. a. O., 238.

Zweitens wurde der Anspruch, neue Formen zu integrieren, im EGb nicht eingelöst – neue Formen finden sich stattdessen „jenseits der Agenda“³⁹⁰. Beispielsweise werden Formen für „Ungeübte“³⁹¹ nun in alternativen Gottesdiensten unabhängig vom EGb entwickelt. Aber auch andere Formen finden keinen Anknüpfungspunkt im EGb, wie die in eine Randposition gedrängten Gottesdienste mit Genderperspektive, beispielsweise „Frauenliturgien[, die] nur im Ergänzungsband ihren Platz gefunden haben“³⁹².

Trotzdem – trotz der formalen Offenheit und der sorgfältigen theologischen Reflexionen – scheint das EGb für den Anspruch, *zeitgemäße* und *verständliche* Gottesdienste zu gestalten, nur bedingt nutzbar zu sein. Obwohl zentrale gegenwärtige Herausforderungen im EGb als *Nicht-Agenda* einbezogen werden, beispielsweise eine Öffnung „dem Pluralismus und der Ritualkritik“³⁹³ gegenüber, sind die Dynamiken der religionskulturellen Ausdifferenzierung und Kausalisierung der Gottesdienstkultur nicht einfach normativ einzuhegen.

Gründe für eine Entwicklung hin zum EGb als konservative Kontrastfolie können darin liegen, dass die Halbwertszeit liturgischer Modellentwicklung sich durch das Internet bzw. die dort genutzten Netzwerke verkürzt hat. Als plural ausgelegtes Integrationsprojekt wird das EGb heute von schnelllebigen Projekten überholt, die je nach regionaler Reichweite und religiösen Stilpräferenzen neue Standards setzen.³⁹⁴ Im EGb wurde in Sprache und Layout die in den 1970er Jahren begonnene Entwicklung desselben eingeschrieben.³⁹⁵ Durch die agendarische Festschreibung kann die dynamische und beschleunigte Liturgieentwicklung, z. B. die schnelle Verbreitung liturgischer Formate in Bild, Text oder Video im Internet sowie Innovationsräume und Vernetzung, mithilfe des EGb schwer mitvollzogen werden. Die von der Lutherübersetzung und traditionell liturgischen Texten (z. B. Responsorien) geprägte gottesdienstliche Sprache, durch Textvorschläge im Lektionar manifestiert, wird in alternativen Gottesdienstformen als

³⁹⁰ Vgl. a. a. O., 233–234. Friedrichs bezieht sich auf MILDENBERGER, IRENE/RATZMANN, WOLFGANG (Hrsg.), *Jenseits der Agenda*, Leipzig 2003.

³⁹¹ FRIEDRICHS, *Zehn Jahre Evangelisches Gottesdienstbuch*, 234. Friedrichs bezieht sich auf den Impuls von Frieder Schulz, „die Grundform II als Form für ‚Ungeübte‘ ins Spiel zu bringen“ und Elementarformen zu entwickeln, um z. B. Eltern von Konfirmandinnen einbeziehen zu können.

³⁹² A. a. O., 237.

³⁹³ A. a. O., 228.

³⁹⁴ Diese Entwicklung wurde durch die Corona-Pandemie sicherlich beschleunigt, da in dieser Zeit der Stellenwert und die Expertise von Online-Formaten gestiegen ist und sich nochmal ausdifferenziert hat, z. B. Gottesdienste in Social Media (z. B. Twitter) oder digitales Abendmahl.

³⁹⁵ Vgl. das Strukturpapier von Frieder Schulz, 1973. Von der Agenda I der VELKD (1955) bis zur Veröffentlichung des EGb (1999) sind knapp 45 Jahre vergangen.

befremdend abgelehnt. Zudem befeuert eine „soziale Beschleunigung“³⁹⁶ u. a. die Kommunikationsstrukturen aufgrund der Digitalisierung,³⁹⁷ sodass auch in der Religionskultur die Innovationsgeschwindigkeit steigt.

Die drastisch steigende Innovationsgeschwindigkeit kann besonders im Bereich der Digitalisierung beobachtet werden und zeigt sich z. B. im Konsum von digitalen Luxusgütern (z. B. Smartphones, Elektromobilität, Gaming). Internationale Vernetzung, Kommunikation, Forschung und Konkurrenz kurbeln diesen umfassenden Beschleunigungsprozess weiter an.

Das Printmedium EGb kann unter dem Anspruch der Zeitgemäßheit³⁹⁸ innerhalb einer beschleunigten Welt nur schwer bestehen. Gottesdienste entstehen zunehmend auch ohne agendarische Bezugnahmen bzw. mithilfe einer eigens entwickelten, stets aktualisierbaren, also einer *informellen* Agenda. Eine Frage, die ohne eine gemeinsame (Papier-)Basis entsteht, ist die nach dem Kanon: Was gehört zum Kanon, worauf kann man zurückgreifen, was hat sich als bekannt etabliert? Wie können Erkennbarkeit, gesicherte Kommunikation und ökumenische Anschlussfähigkeit gewährleistet werden?³⁹⁹

Friedrichs siedelt das Problem der Anschlussfähigkeit im Strukturmodell des EGb an. Er bemängelt, dass die angeführten „Anregungen als grundlegend nicht ausreichend oder als nicht ausreichend auf die konkreten Fragen der Praxis bezogen empfunden“⁴⁰⁰ werden, und sieht den Grund darin, dass „die Idee von ‚Grundstruktur und Variation‘ eher nüchtern wirkt und den Eindruck erweckt, unberührt zu bleiben von Suchbewegungen und dem Lebensgefühl der Menschen heute“⁴⁰¹, wie am Beispiel der alternativen Formen sichtbar geworden ist. An dieser Stelle liegt die Vermutung nahe, dass der Reformbedarf der „Anregungsqualität“ nicht allein bei den Inhalten des EGb zu suchen ist, sondern zusätzlich in seiner äußeren Form, die die allgegenwärtige Nutzung von digitalen Medien bisher überwiegend ausschließt.

³⁹⁶ Vgl. ROSA, HARTMUT, Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne, Frankfurt a. M. ¹⁰2014.

³⁹⁷ Vgl. a. a. O., 127–129.

³⁹⁸ Zeitgemäßheit wird vor allem an Kriterien wie „*aktuellen Themen und [der] Offenheit für Neues, insbesondere für andere, meist populäre Musik*“ festgemacht. ARNOLD, Andere Gottesdienste, 20. (Herv. i. O.)

³⁹⁹ Die Frage nach dem Kanon als gemeinsam bekannte Basis wird für Lieder und Musik im Gottesdienst relevant, vgl. I.2.5.2.

⁴⁰⁰ FRIEDRICHS, Zehn Jahre Evangelisches Gottesdienstbuch, 230.

⁴⁰¹ A. a. O., 237.

Neben den medialen Differenzen läuft dem Anliegen von lebensrelevanter Alltagsreligiosität und Wochenendgestaltung vor allem das Festhalten am Sonntag(morgen)⁴⁰² und an kirchenjahreszeitlichen Rhythmen zuwider. Friedrichs sieht für die stetige Aktualisierung und Modifikation die Notwendigkeit darin, gemeinsame Reflexionsräume, „Orte der theologisch-liturgischen Reflexion“⁴⁰³, zu schaffen, um das Gespräch über den Einsatz und seine Wirkung lebendig führen zu können. Es zeigt sich: Die Dynamisierung der Pluralisierung wurde durch das EGb selbst bewirkt, indem es eine hohe Inszenierungsspannbreite anbot, kann jedoch in diesem gegenwärtigen Beschleunigungsprozess kaum mithalten.

In der *strukturellen* Ausrichtung des EGb, die einen formalen und kommunikativen Rahmen für die Entfaltung gestalteter Gottesbegegnung absteckt, sieht Grethlein zugleich sein größtes Defizit: Aufgrund der langen Entstehungsdauer des EGb bleibe vor allem ein durch das Verständnis der 1960er Jahre geprägtes Problem im Blick, „die Verarbeitung eines – heute weitgehend selbstverständlichen – Pluralismus“. Pluralismus versteht er mit Wolfgang Steck als „Grundsignum gegenwärtiger Gesellschaft bzw. Kultur, wobei gegenüber bisherigen Gesellschaftsformationen und Kulturformen hervorsteht, dass heutige Menschen sich dessen bewusst sind“⁴⁰⁴. Dieser Kritik begegnet Grethlein mit einem pluralismustheoretischen Zugang, der geeignet und erforderlich sei, um „Gottesdienste zu verstehen und von daher dann auch zeitgemäß die Fragen einer Theologie des Gottesdienstes und des Gemeindeaufbaus zu bedenken“⁴⁰⁵.

Grethleins Kritik richtet sich auf das Gegeneinanderlaufen von der in den 1960er Jahren entwickelten Intention und der zum Zeitpunkt der Veröffentlichung des EGb (1999) gegebenen Herausforderung, „das Christliche in seiner Besonderheit gegenüber anderen religiösen Orientierungen zum Ausdruck“⁴⁰⁶ zu bringen bzw. innerhalb der konstitutiv gegebenen pluralen Strukturen zu agieren. Zeitgenössische Formen und Sprache werden im pluralen, formenhybriden Geschehen als verbindend gesucht und ergänzen die konfessionell geprägten traditionell-liturgischen Muster (von voraussetzungsvollen, zu

⁴⁰² Vgl. VEREINIGTE EVANGELISCH-LUTHERISCHE KIRCHE DEUTSCHLANDS/EVANGELISCHE KIRCHE DER UNION, Evangelisches Gottesdienstbuch, 13.

⁴⁰³ FRIEDRICHS, Zehn Jahre Evangelisches Gottesdienstbuch, 236–237.

⁴⁰⁴ GRETHLEIN, Alternative Gottesdienste, 10.

⁴⁰⁵ Ebd.

⁴⁰⁶ A. a. O., 18. „Die Agende, die zunächst unter der Bezeichnung ‚Erneuerte Agende‘ (1990) bekannt wurde, ab 1997 jedoch als ‚Gottesdienstbuch‘ benannt und 1998/1999 als ‚Evangelisches Gottesdienstbuch‘ verabschiedet und schließlich 1999 veröffentlicht wurde, ist die erste beiden Kirchen gemeinsame Agende. Die Vorarbeiten waren zudem als Ost-West-Projekt begonnen worden; davon zeugt noch der umständlich lange Untertitel des ‚Vorentwurfs‘ von 1990.“ SCHWIER, Die Erneuerung der Agende, 1.

erlernenden Kommunikationsformen geprägt) durch offene bzw. zielgruppenspezifische Angebote. Das EGb ist 1999 im Zuge der Veröffentlichung als Agende verstanden zur neuen Norm geworden und somit zur Kontrastfolie für liturgische Reformen avanciert. Es wird als die Abbildung des Gegebenen – wie üblich – zur Basis für situative Absetzbewegungen.

2.2. Verschiebung der Gottesdienstlandschaft: Das „zweite“ Programm

Als „zweites“ Programm werden Gottesdienste bezeichnet, die das agendarische Gottesdienstprogramm durch ein alternatives Parallelprogramm ergänzen. Dazu zählen hauptsächlich als Alternativen ausgelegte Formate wie Thomasmesse, GoSpecial, Nachteulengottesdienst und Blaue Stunde. An der Zuordnung weiterer Zielgruppengottesdienste wie Familien-, Jugend- oder Krabbelgottesdienste geht die Zuteilung auseinander – empirisch gesehen gehören sie mittlerweile zum Spektrum der Hauptgottesdienste (vgl. Reppenhagen im folgenden Abschnitt), liturgietheoretisch werden sie häufig als Alternativen zum Sonntagsgottesdienst gesehen.

Grethlein ordnet die Gottesdienste des zweiten Programms der Kategorie „Adressatengottesdienste“ zu. Das sind „Gottesdienste, die sich an mit kirchlicher Praxis weniger Vertraute wenden“, genauso wie „Kindergottesdienste, Familiengottesdienste, Jugendgottesdienste, [...], Gottesdienste in bestimmten Bereichen, wie Krankenhaus, Altenheim, Justizvollzugsanstalt, Schulen o. ä. (Anstaltsgottesdienste)“⁴⁰⁷. Diese Formen grenzt er von den „Hauptgottesdiensten“⁴⁰⁸ ab, die „sich grundsätzlich an alle Menschen [richten]“.

„Abendmahlsgottesdienst (sog. Messe), Predigtgottesdienst, Taufgottesdienst, Stundengebete, Benediktionsgottesdienste an Übergängen im Leben (Kasualgottesdienste, Ordinations- und sonstige Einführungs- sowie Einweihungsgottesdienste).“⁴⁰⁹

Grethleins Aufteilung geht somit von einer Berechtigung aller Formen aus, die anhand von Adressaten (Zielgruppen) kategorisiert wird und dadurch einen pluralismustheoretischen Ansatz vorbereitet (vgl. I.2.4).

Die Studie „Zweitgottesdienste“ (beauftragt vom Institut zur Erforschung von Evangelisation und Gemeindeentwicklung, ausgewertet von Martin Reppenhagen) zeigt

⁴⁰⁷ GRETHLEIN, Praktische Theologie, 398–399. Des Weiteren nennt Grethlein Gottesdienste aus dem Jahreszyklus und massenmedial kommunizierte Feiern, die dem Gesamtspektrum, aber nicht den Hauptkategorien zugeordnet werden. Reppenhagen versteht beispielsweise den Familiengottesdienst als „klassischen Zweitgottesdienst“.

⁴⁰⁸ Die Bezeichnung „Hauptgottesdienste“ forciert begrifflich eine hierarchische Zuteilung von Gottesdienstformen, die Grethleins pluralismustheoretischem Ansatz nicht gerecht wird.

⁴⁰⁹ Ebd.

die Pluralisierung der Gottesdienstlandschaft aus empirischer Sicht am Beispiel der Badischen Landeskirche. Sie fragt nach dem Angebot alternativer Gottesdienste, die zusätzlich zum Sonntagsvormittagsgottesdienst konzipiert werden: ihr Vorkommen, ihre Entwicklung, die Verortung in der Gesamtgemeinde, die Verantwortlichkeit und die angesprochenen Zielgruppen.⁴¹⁰ Die Befragung umfasst Gottesdienste, „die sich in ihrer Gestaltung deutlich vom traditionellen Sonntagmorgengottesdienst unterscheiden und in gewisser Regelmäßigkeit gefeiert werden“⁴¹¹, d. h. Thomasmessen, Gästegottesdienste, Jugendgottesdienste, Gottesdienste in offener Form, Familiengottesdienste, Krabbelgottesdienste, Taizéandachten und sonstige Gottesdienste.⁴¹²

Auf der Grundlage der Studie kann eine Ausdifferenzierung des gottesdienstlichen Angebots durch landeskirchliche Gemeinden vorausgesetzt werden, denn „15 % [der 229 befragten Gemeinden] bieten zwei, 14 % drei und weitere 14 % mehr als drei alternative Gottesdienste an.“⁴¹³ Das bedeutet, dass fast die Hälfte der befragten Gemeinden ein „Zweites Programm“ entwickelt hat, mit dem sie im Vergleich zum traditionellen Gottesdienst vermehrt jüngere und weniger kirchenverbundene Menschen ansprechen. Durch die geringere Frequenz erhalten diese Formate den „Charakter des Besonderen“⁴¹⁴, wenngleich sie innerhalb der letzten zehn Jahre zum festen und regelmäßigen Bestandteil des gottesdienstlichen Angebots geworden sind.⁴¹⁵

Ein besonderes Merkmal erkennt Reppenhagen in der „Teambezogenheit dieser Gottesdienste“⁴¹⁶ und im hohen ehrenamtlichen Engagement, das die neuen Formen prägt. Die Studie liefert Zahlen für die deutschlandweit zu beobachtende Pluralisierung der Gottesdienstlandschaft.

Die Betrachtung inhärenter Prozesse in der pluralen Gottesdienstlandschaft nimmt Tanja Martin in ihrer Mainzer Dissertation „Die Sozialität des Gottesdienstes“ vor. Sie vergleicht drei Formate „besonderer“ Gottesdienste (Motorrad-, Nachtschicht- und

⁴¹⁰ REPPENHAGEN, Studie über Zweitgottesdienste (1), 2.

⁴¹¹ A. a. O., 7. Nur einmalig oder einmal jährlich stattfindende Festtagsgottesdienste sind ausgenommen, sodass ein zugrundeliegendes Gottesdienstkonzept vorausgesetzt wird. Reppenhagen zieht so die Grenze zu Kasualien. Die Auswahl orientiert sich vorwiegend an der Auffächerung Schmidt-Laubers.

⁴¹² Vgl. a. a. O., 8. Vgl. SCHMIDT-LAUBER, HANS-CHRISTOPH/MEYER-BLANCK, MICHAEL/BIERITZ, KARL-HEINRICH (Hrsg.), Handbuch der Liturgik, Göttingen ³2003, Vierter Teil: Die Gestaltung des Gottesdienstes. Ergänzt wird sie durch die Kategorie Gottesdienste in offener Form, die auch im EGb enthalten ist. Gästegottesdienste sind aus der Tradition der Willow Creek Community Church, Chicago übernommen worden.

⁴¹³ REPPENHAGEN, Studie über Zweitgottesdienste (1), 11.

⁴¹⁴ A. a. O., 32.

⁴¹⁵ Vgl. ebd.

⁴¹⁶ A. a. O., 33.

Universitäts-gottesdienst) empirisch auf ihre „soziale Kraft“⁴¹⁷ hin. Die Beziehungen zwischen den Anwesenden sowie die verschiedenen *Teilnahmeprofile* treten als prägend in den Vordergrund. Martin hebt die „Vergesellschaftungskraft“⁴¹⁸ heraus, die „aus dem reziproken und dynamischen Verhältnis des sich geschichtlich entwickelten kollektiven Phänomens, dem fluiden Beziehungsnetzwerk und den subjektiven Sinnkonstruktionen und Resonanzerfahrungen“⁴¹⁹ entsteht. In den stattfindenden Begegnungen liege eine soziale Kraft, die Gemeinschaft erleben und entstehen lasse – so Martins These.

„Nicht die Gemeinde feiert einen Gottesdienst, sondern der adäquate Gottesdienst schafft aus empirischer Perspektive Gemeinde. Die kollektive Dimension besonderer Gottesdienste, die sich in der raum-zeitlichen Liturgie manifestiert ist empirisch gesehen die ergiebigste und produktivste Vergesellschaftungskraft.“⁴²⁰

Diese Dynamiken lassen sich nicht an speziellen Gestaltungsformen festmachen, sondern in der Formvarianz liegen die Möglichkeiten zu variablem, selbstverantwortlich und selbstbewusst gestaltetem Partizipationsverhalten. Den „besonderen“ Gottesdiensten wohnt eine Erlebnishaftigkeit⁴²¹ inne und trotzdem sei eine „Verbindlichkeit im Sinne einer angebotsspezifischen regelmäßigen und meist mehrjährigen Teilnahme“⁴²² bezeichnend und spricht für ihre positive Rezeption. Die Gestaltung des dynamischen Beziehungsgeschehens als Teil des Gesamterlebnisses erkennt Martin als konstitutiv für die Sozialität besonderer Gottesdienste.

Der hohe Bedeutungszuwachs, den alternative Gottesdienstformen erhalten haben, weist auf den bleibend hohen Stellenwert von Gottesdiensten als Form des christlichen Lebens hin. Gottesdienste zählen sowohl intern wie auch in der öffentlichen Wahrnehmung weiterhin zur „kirchlichen Kernkompetenz“⁴²³ und zur „Mitte der Gemeinde“⁴²⁴.

Zum einen können sie die Verbundenheit der Kirchenverbundenen – eine Minderheit der Kirchenmitglieder, die regelmäßig Gottesdienste besuchen – weiter stärken. Michael Nüchtern wertet alternative Formen als „stabilisieren[d] und aktivieren[d]“ für

⁴¹⁷ MARTIN, TANJA, Die Sozialität des Gottesdienstes, Zur sozialen Kraft besonderer Gottesdienste, Stuttgart 2019, 72.

⁴¹⁸ Ebd. Den Begriff lehnt sie an ein Impulsreferat von Kristian Fechtner zum Thema „Gesellschaftskraft von Gottesdienst und Ritual“ an.

⁴¹⁹ A. a. O., 356.

⁴²⁰ Ebd.

⁴²¹ Erlebnishaftigkeit liege „nicht per se in der Qualität des Gottesdienstes als gute Unterhaltung, sondern z. B. im Kasus, in besonderen Formen, in wechselnden Personen, in Beziehungen, einem besonderen Zeitpunkt oder einem besonderen Ort“, a. a. O., 339.

⁴²² A. a. O., 322. (Herv. i. O.)

⁴²³ Vgl. POMPE, HANS-HERMANN, Gottesdienst. Der sonntägliche Normalfall und seine Ergänzungen, in: HERMELINK, JAN/LATZEL, THORSTEN (Hrsg.), Kirche empirisch. Ein Werkbuch zur vierten EKD-Erhebung über Kirchenmitgliedschaft und zu anderen empirischen Studien, Gütersloh 2008, 153–174, 169.

⁴²⁴ FECHTNER, KRISTIAN, HERMELINK, JAN, KUMLEHN, MARTINA u. WAGNER-RAU, ULRIKE, Praktische Theologie. Ein Lehrbuch, Stuttgart 2017, 128.

kirchenverbundene Menschen,⁴²⁵ was besonders durch gezielte Partizipationsmöglichkeiten im Gemeindeleben und den damit implizierten Alltags- und Lebensbezug erreicht werde.⁴²⁶ Mit der Integration alternativer Gottesdienstformen in das liturgische Spektrum können auch Menschen angesprochen werden, die nicht zur primären Zielgruppe von Sonntagsvormittagsgottesdiensten gehören.⁴²⁷

Zum anderen avanciert „der Gottesdienst“ zu einem Symbol für kirchliche Präsenz im Gesellschaftsgeschehen. Für die Mehrheit der Kirchenmitglieder gehören regelmäßige Gottesdienstbesuche (anders als der Besuch von Kasualgottesdiensten) *nicht* zum Selbstbild ihres Christseins⁴²⁸ – *das Stattfinden* von Gottesdiensten hingegen sehr wohl.

Es kann also empirisch, so Hermelink, durchaus „von einem hohen symbolischen Stellenwert des Gottesdienstes gesprochen werden [...] – und zwar sowohl in der Zustimmung wie in der Ablehnung. In der realen Teilnahme, aber noch mehr in der symbolischen Teilhabe artikuliert sich das persönliche Verhältnis zur Kirche im Ganzen, und durchaus auch die rituelle und soziale Kontur des eigenen Glaubens.“⁴²⁹

Für die symbolische Bedeutung bei geringerer Teilnahme steigen für den Sonntagsgottesdienst die Erwartungen, die sich vor allem am traditionellen Norm(al)gottesdienst orientieren. „Die Erwartungen an den Gottesdienst sind dementsprechend hoch, wobei – ähnlich wie beim Kirchgang am Heiligabend – überraschend häufig traditionelle Gewichtungen überwiegen.“⁴³⁰ Die Funktion von Gottesdiensten spannt sich dadurch weiter auf: von einem übersteigerten theologischen Gehalt bis zum alltags- und lebensnahen Gottesdienst mit Unterhaltungseffekten und hohem „Gebrauchswert“. Besonders Formen an den „Rändern“, also besonders offene und innovative Szenarien, häufig expressiv und interaktiv gestaltet, sowie besonders traditionelle, ritualisierte Formen verzeichnen in der späten Moderne einen Bedeutungszuwachs – die normativen Standards werden sowohl auf der *das Wort*

⁴²⁵ Vgl. ebenfalls die Ergebnisse zur IV. KMU: POMPE, Gottesdienst, 166–169.

⁴²⁶ Vgl. NÜCHTERN, Aufbruch der Engagierten, 89.

⁴²⁷ Vgl. ebd. Einen explizit missionarischen Erfolg schreibt M. Nüchtern den neuen Zielgruppengottesdiensten nicht zu. Er bezieht sich auf die Fortsetzung der Studie „Zweitgottesdienste“, in denen die neuen Gottesdienstformate auf ihr missionarisches Potenzial hin befragt werden. Vgl. REPPENHAGEN, MARTIN, Studie über Zweitgottesdienste in der Evangelischen Landeskirche in Baden. Auswertung 2. Fragebogen 2006 – Team-, Mitarbeiter-, Ältesten- & Gottesdienstbesucherfragebogen, Greifswald 2006.

⁴²⁸ Ergebnis der III. KMU der EKD. POLLACK, DETLEF, Gottesdienst in der modernen Gesellschaft. Religionssoziologische Beobachtungen und Deutungen, in: MORATH, REINHOLD/RATZMANN, WOLFGANG (Hrsg.), Herausforderung Gottesdienst. Beiträge zu Liturgie und Spiritualität, Leipzig 1997, 47–63, 51–52.

⁴²⁹ HERMELINK, JAN, KOLL, JULIA u. HALLWAß, ANNE ELISE, Liturgische Praxis zwischen Teilhabe und Teilnahme, in: BEDFORD-STROHM, HEINRICH/JUNG, VOLKER (Hrsg.), Vernetzte Vielfalt. Kirche angesichts von Individualisierung und Säkularisierung. Die fünfte EKD-Erhebung über Kirchenmitgliedschaft, Gütersloh 2015, 90–111, 111.

⁴³⁰ Ebd.

betonenden Seite (z. B. GoSpecial) als auch auf der *kultischen* Seite (z. B. Thomasmesse, Taizé⁴³¹) überholt, so die These.

Die Pluralisierungsbewegung, die empirisch nicht zu übersehen ist und nach wie vor die evangelisch-liturgische Landschaft prägt (fundamentalliturgisch jedoch nur bedingt aufgenommen wird, vgl. Deeg und Meyer-Blanck, I.1.3.1), lässt eine Trennung in „normal“ und „alternativ“ obsolet werden. Im Folgenden wird daher ein *pluralismustheoretischer* Bezugsrahmen zugrunde gelegt (vgl. I.2.4).

2.3. Neubestimmung des Verhältnisses von Institution und Tradition

In der begrifflichen Trennung des „zweiten“ Programms vom „ersten“ zeigt sich die Abgrenzungsbewegung alternativer Formen vom institutionellen Mainstream. Geht man von einer sich weiter pluralisierenden Gottesdienstlandschaft und einem gleichbleibend hohen Stellenwert gottesdienstlicher Aktivitäten aus, ist eine Verortung alternativer Liturgien im Gottesdienstspektrum angezeigt – die dann auch liturgiewissenschaftlich zu reflektieren ist.⁴³² Friedrichs mahnt an, dass die neuen Formate nicht als Gegenbewegung zu verstehen seien, sondern als Ergänzung die Gottesdienstlandschaft bereichern sollen:

„Hinsichtlich der konzeptionellen Arbeit an einer Gottesdienstkultur vor Ort ist daran zu erinnern, dass alternative Gottesdienste ihrem Selbstverständnis nach nicht Alternativen im Sinne eines Ersatzes, sondern einer Ergänzung des Gottesdienstes am Sonntagmorgen sind: Das eine soll nicht gegen das andere ausgespielt werden. Vielmehr hilft das Nebeneinander, sich der Chancen und Grenzen der jeweiligen Form zu vergewissern.“⁴³³

Auch fluide Strukturen sind im Gesamtspektrum zu verorten, wie beispielsweise die Anlage verschiedener Gottesdienstformen als Sonntagsvormittagsgottesdienste (Beispiel: Familiengottesdienst jeden ersten Sonntag im Monat), die Entstehung von Gottesdienstprojekten (Beispiel: Mitmach-Gottesdienst zweimal im Jahr) oder die Rotation verschiedener Gottesdienstformen als gottesdienstliches Standardprogramm (wie beispielsweise in der Andreaskirche Niederhöhnstadt)⁴³⁴.

Vorschläge zur Verhältnisbestimmung traditioneller und innovativer Gottesdienste bietet Uta Pohl-Patalong, die eine Neuverortung der Gottesdienste im kirchlichen Strukturwandel für notwendig hält. Vier Lösungsversuche, die keine einfache,

⁴³¹ Taizé ist ein Ort, an dem sich viele Jugendliche und junge Erwachsene versammeln. Trotz der rituellen Formen, die über den liturgischen Rahmen hinaus auch den Alltag prägen, gehören an Taizé orientierte Gottesdienste zur Erweiterung der normativen Standards.

⁴³² Aufgrund der Auffächerung des gottesdienstlichen Teilnahmeverhaltens und der Gottesdienstlandschaft wird in der Auswertung der V. KMU „eine theologische Verhältnisbestimmung der einzelnen Gottesdienstformen untereinander dringend“ angeraten, ebd.

⁴³³ FRIEDRICHS, Praktisch-theologische Einleitung, 29.

⁴³⁴ Vgl. LIENAU-BECKER, THOMAS, Nur die Vielfalt ist normal. Verschiedene Gottesdienstformen in festem Rhythmus – Erfahrungen aus der Kieler Michaeliskirche, in: FRIEDRICHS, LUTZ/SCHULZ, CLAUDIA (Hrsg.), ... und was denken die Leute?, Hannover 2007, 75–80, 75–80.

konzeptionelle Antwort auf den strukturellen Wandel geben, aber Ansätze suchen, sind erstens eine Form für alle unabhängig von der Pluralisierung, zweitens Zielgruppen- bzw. Profiligottesdienste, drittens nebeneinanderstehende Formen oder viertens „die Unterscheidung von Basiselementen und flexiblen Ausgestaltungsmöglichkeiten“⁴³⁵.

Wilhelm Gräb dagegen zieht die Formen zusammen und leitet einen Deutungswechsel ein, dass der Sonntagsgottesdienst „als Kasualgottesdienst“ gefeiert wird, „d. h. bezogen sein auf das, was mit unserem Leben hier und heute der Fall ist und zugleich von der Art, das [sic] es nach religiöser Deutung im Lichte des Evangeliums verlangt.“⁴³⁶

Obgleich auch Alexander Deeg eine liturgische Ausweitung verschiedenster Kasus befürwortet, grenzt er sich von einem kasuellen sowie allumfassenden Gottesdienstverständnis ab, bei dem alle neu entstandenen und entstehenden Formen „Gottesdienst“ genannt werden. Den „fortschreitenden Ausbau sogenannter ‚zweiter‘ bzw. ‚alternativer‘ Gottesdienstprogramme“ findet er in diesem Kontext „nicht unproblematisch“⁴³⁷, da dieser zu einer Abwertung der Formen führen kann, während die Bestimmung und Rechtfertigung dessen, was ein Gottesdienst ist und sein soll, aus dem Blick gerät. Deeg löst sich von der Kategorisierung in Formen oder Zielgruppen und bindet sein Gottesdienstverständnis an die Begriffsbildung „WortKult“ und macht die Verbindung von Gottes Wort mit der formalen Feiargestalt zur gottesdienstlichen Grundvoraussetzung. Die begriffliche Anschlussfähigkeit ist dabei, vor allem bezogen auf das Selbstverständnis alternativer Gottesdienste, besonders für innovative Formen fraglich.

Ein expliziter Vertreter des klassischen Paradigmas, das liturgiewissenschaftlich weiterhin den Sonntagsgottesdienst ins Zentrum stellt, bleibt Meyer-Blanck. Dieser entscheidet sich für die Bedeutungszunahme des Sonntagsgottesdienstes als wichtig(st)es kirchliches Medium: „Der Sonntagsgottesdienst ist und bleibt nicht nur die meistbesuchte kirchliche Veranstaltung, sondern auch eine der am besten besuchten Versammlungen im

⁴³⁵ POHL-PATALONG, UTA, Gemeindegottesdienst? Überlegungen zum Gottesdienst im kirchlichen Strukturwandel, in: FECHTNER, KRISTIAN (Hrsg.), Normalfall Sonntagsgottesdienst? Gottesdienst und Sonntagskultur im Umbruch, Stuttgart 2008, 110–118, 116.

⁴³⁶ GRÄB, WILHELM, Der Gottesdienst des kirchlichen Christentums oder was vom Kasualgottesdienst für den Sonntagsgottesdienst zu lernen wäre, in: FECHTNER, KRISTIAN (Hrsg.), Normalfall Sonntagsgottesdienst? Gottesdienst und Sonntagskultur im Umbruch, Stuttgart 2008, 82–91, 90.

⁴³⁷ DEEG, Das äußere Wort, 546. Vgl. Anm. 336.

Rahmen der Kultur.“⁴³⁸ Damit hält er an der traditionellen Hierarchisierung der Gottesdienste mit dem „Normalgottesdienst“ an der Spitze fest.⁴³⁹

Die liturgische Selbstverortung nimmt Einfluss auf die gottesdienstliche Intention. Die Zuordnung bzw. Distanz zur institutionalisierten Kirchlichkeit spiegelt sich im Selbstverständnis wider, für das besonders die Ansprache „Kirchendistanzierte[r]“ wichtig wird (vgl. I.2.4.2).⁴⁴⁰ Institution, Tradition und Liturgie mit traditionell gewachsenen, voraussetzungsreichen liturgischen Elementen stehen einer eher überkonfessionellen Ausrichtung gegenüber, in der offene Formen angestrebt und Traditionen im neuen Format assimiliert werden (z. B. die viergliedrige Grundstruktur).⁴⁴¹ Kunz plädiert für den „liturgischen Wildwuchs“ neben bzw. in der volksskirchlichen Struktur, der sich kybernetisch durchaus auch in der „Verzahnung der beiden *Gottesdienstkulturen*“⁴⁴² abbilden kann.

Die katholischen Theologen Kurt Koch und Klemens Richter beschreiben einen engen Zusammenhang zwischen Liturgieverständnis und Ekklesiologie, da Liturgiereform ohne Kirchenreform „Image-Kosmetik der Kirche“ bliebe.⁴⁴³ Auch die Liturgiewissenschaftlerin Teresa Berger plädiert für eine ökumenische Liturgiewissenschaft und sieht im liturgiewissenschaftlichen Dissens Berührungspunkte zur Ekklesiologie: Wenn die Kirche Trägerin der Liturgie wäre, könnte dies „zum Stolperstein oder zum fruchtbarsten Arbeitsfeld“ werden.⁴⁴⁴ Innerhalb der evangelischen Diskussion bleiben die ekklesiologischen Mindestanforderungen an Gottesdienste (z. B. Dauerhaftigkeit und Regelmäßigkeit, CA VII) trotz variablem Liturgieverständnis

⁴³⁸ MEYER-BLANCK, *Gottesdienstlehre*, 237–238. Meyer-Blanck vergleicht die Besuchszahlen der Sonntagsgottesdienste mit Fußballspielen der 1. und 2. Bundesliga. Vgl. ebenfalls MEYER-BLANCK, MICHAEL, *Der Sonntagsgottesdienst. Elemente einer praktisch-theologischen Theorie des „Normalfalls“*, in: FECHTNER, KRISTIAN (Hrsg.), *Normalfall Sonntagsgottesdienst? Gottesdienst und Sonntagskultur im Umbruch*, Stuttgart 2008, 72–81.

⁴³⁹ Für Meyer-Blanck bleibt fraglich, ob „die neue Aufmerksamkeit der Praktischen Theologie für Kasualien und für neue lebensgeschichtlich verankerte Gottesdienstformen zunehmen wird, oder ob der Öffentlichkeitsaspekt des ‚Normalfalles‘ Sonntagsgottesdienst wieder mehr wahrgenommen werden wird.“ MEYER-BLANCK, *Gottesdienstlehre*, 548. Dagegen beobachten Fechtner und Klie die Bedeutungszunahme kirchlicher Aktivität in Form von öffentlichen bzw. säkularen, „riskanten“ Liturgien, beispielsweise anlässlich von Katastrophen. Vgl. FECHTNER/KLIE, *Risikante Liturgien*.

⁴⁴⁰ FRIEDRICHS, *Praktisch-theologische Einleitung*, 28.

⁴⁴¹ Friedrichs versteht die neuen Gottesdienstformen als Versuche, „den klassischen Predigtgottesdienst neu und anders in Geltung zu setzen.“ Vgl. die tabellarische Darstellung in a. a. O., 16–17. Die liturgische Konferenz nutzt die Einzelteile der Liturgie für die methodische Betrachtung (Zeit, Ort, Raum, liturgische Ausstattung, Teilnehmende, Mitwirkende und Rollen, Musik, Anfang, Thema, Medien, Bibel, Predigt, Bekennen, Singen, Beten, Essen und Trinken, Segen, Geld, Ausklang und Ausgang, Feedback). Vgl. ARNOLD, *Andere Gottesdienste*, 41–45.

⁴⁴² KUNZ, *Der neue Gottesdienst*, 123. (Herv. i. O.)

⁴⁴³ Vgl. KOCH, *Liturgie und Theater*, 12.

⁴⁴⁴ Vgl. BERGER, *Ökumenische Liturgiewissenschaft*, 12.

gewährleistet, eine tiefergehende ekklesiologische Debatte soll allerdings in dieser Arbeit nicht geführt werden.⁴⁴⁵

Die Abgrenzung zur Tradition wird zum Motor liturgischer Aufbrüche. Wenn die Abgrenzung nicht der bestimmende Faktor bleiben soll, bedarf es, liturgiewissenschaftlich betrachtet, einer Neubestimmung des Verhältnisses zur Tradition. Tradition wird von den Gestaltenden alternativer Gottesdienste eng mit einer unflexiblen Ritenobservanz konnotiert, weshalb sie infolgedessen eher auf offenkursive Formen setzen. Auch wenn überlieferte Formen und Texte mitgeführt werden, soll das „Alternative“ sowohl planerisch als auch ästhetisch im Fokus stehen. Die rituelle Prägung liturgischer Formate ist jedoch ambivalent: In einer Thomasmesse wirkt gerade sie ansprechend, in einem GoSpecial-Gottesdienst wird sie eher als Kommunikationshemmnis wahrgenommen.

Marcus A. Friedrich plädiert mit Bezug auf Pircher (vgl. I.1.3.4) dafür, „ältere spirituelle und neuere theatrale Traditionen neu zusammenfließen zu lassen, um noch klarer zu begreifen, wer wir sind und woher wir kommen, wenn wir Liturgie gestalten. Keine Inspiration ohne Tradition!“⁴⁴⁶ Die Weiterentwicklung des Konzeptes liturgischer Präsenz nach Thomas Kabel (vgl. I.1.1.7) möchte Friedrich als ein Verdienst des theatral-liturgischen Paradigmas auch im Praxisbezug festigen. Die von ihm verzeichnete Selbstdarstellung im evangelischen Gottesdienst als Reaktion auf den verzeichneten Traditionsabbruch beantwortet Friedrich wiederum mit einem Ansatz der Verständigung: Durch die „Erschließung der Tradition für die liturgische Präsenz“⁴⁴⁷ soll verstehbar werden, wie Liturgie geformt wurde und wie die entstandene Liturgie spirituelle und liturgische Fragen mitgeformt hat. Die aus der Tradition entstandene Liturgie muss authentisch-situativen Gottesdienstformen somit nicht widersprechen, sondern die Tradition kann als Entstehungskontext in die neuen Formate eingeflochten werden.⁴⁴⁸

⁴⁴⁵ Vgl. MARTIN, Die Sozialität des Gottesdienstes, 69–70.

⁴⁴⁶ FRIEDRICH, Keine Inspiration ohne Konspiration, 66.

⁴⁴⁷ A. a. O., 65.

⁴⁴⁸ Analog dazu zeigt sich die Auseinandersetzung des Verhältnisses von Tradition und Innovation im System des Theaters. Ein Extrembeispiel ist der Gießener Studiengang Angewandte Theaterwissenschaft, der sich in seinem Selbstverständnis vom Stadttheater abgrenzt, sodass sich daraus abgekoppelte Ensembles nicht in das bestehende institutionelle System einfügen wollten. „Das Studium in Gießen war in den neunziger Jahren durch ein klares Bekenntnis geprägt: das Stadttheatersystem mit seinen Hierarchien und Ökonomien wurde abgelehnt. Jedes Theater, das sich einem psychologischen Realismus verpflichtete, wurde misstrauisch beäugt.“ MATZKE, ANNEMARIE u. WORTELKAMP, ISA, Einleitung, in: MATZKE, ANNEMARIE/BURMESTER, JÖRN J. (Hrsg.), Das Buch von der angewandten Theaterwissenschaft, Berlin 2012, 7–17, 15.

2.4. Verortung mithilfe eines pluralismustheoretischen Ansatzes

Gottesdienstformen in ein „erstes“ und „zweites“ Programm zu kategorisieren, hat zur Folge, dass eine Hierarchie von Haupt- und Nebengottesdiensten entsteht. Um die verschiedenen Gottesdienstformen jedoch hierarchiefrei im pluralen Gottesdienstspektrum verorten zu können, wird ein pluralismustheoretischer Ansatz entwickelt (mit Bezug auf Wolfgang Steck, der Pluralismus als gegenwärtiges und im Bewusstsein präsentenes gesellschaftliches und kulturelles Phänomen voraussetzt)⁴⁴⁹. Dieser ist empirisch angezeigt und wird mithilfe von Grethleins kasualtheoretischem Zugriff,⁴⁵⁰ ergänzt durch die reformierte Perspektive von Kunz, theologisch unterfüttert. Der zukunftsweisenden Einschätzung der fünften Kirchenmitgliedschaftsuntersuchung der Evangelischen Kirche in Deutschland (V. KMU der EKD) bezüglich des Gottesdienstes zufolge ist „weniger von einer Polarisierung als vielmehr von einer starken Auffächerung“ auszugehen.

„Faktische Beteiligungsmuster wie Motivlagen und Erwartungen haben sich enorm vervielfältigt; hohes inhaltliches Engagement, familiär motiviertes Interesse, gewohnheitsmäßige Teilnahme und klare Ablehnung jeglicher gottesdienstlicher Praxis stehen nebeneinander.“⁴⁵¹

Auch die „wachsende Distanz vieler Mitglieder“⁴⁵² zu Kirche und gottesdienstlicher Praxis gehört zur empirischen Realität. Aus der Rezeptionsperspektive, die Uta Pohl-Patalong mit der Erlebniskategorie in den Blick nimmt, ist eine Offenheit gegenüber Variabilität in Bezug auf die gottesdienstlichen Formen zu beobachten, wobei „das Erleben wiederum [...] zur Bevorzugung oder Ablehnung bestimmter Formen“ führe. Das bedeutet, dass „der agendarische Sonntagvormittagsgottesdienst nicht unreflektiert als ‚Gottesdienst für alle‘ bezeichnet werden kann, während alternative Formen ‚Zielgruppengottesdienste‘ darstellen“ und die jeweilige Form „subjektiv mit ihren persönlichen Vorlieben und Ausrichtungen“ bevorzugt werden kann.⁴⁵³

Damit stützt die Gottesdienststudie von Pohl-Patalong die hier präferierte plurale Theorie und verweist auf die Notwendigkeit einer Neubestimmung des Verhältnisses der verschiedenen Gottesdienstformen untereinander. Die von verschiedenen Traditionen,

⁴⁴⁹ Vgl. STECK, WOLFGANG, *Praktische Theologie. Horizonte der Religion, Konturen des neuzeitlichen Christentums, Strukturen der religiösen Lebenswelt*, Stuttgart 2000.

⁴⁵⁰ Alternativen Gottesdiensten ist vor allem die thematische Ausrichtung und biographische Orientierung kasueller Gottesdienste gemeinsam, sodass sich die Suche nach einem gemeinsamen Nenner mit agendarischen Gottesdiensten ähnelt und an dieser Stelle als richtungweisend hinzugezogen werden kann.

⁴⁵¹ HERMELINK/KOLL/HALLWAB, *Teilhabe und Teilnahme*, 110.

⁴⁵² Ebd.

⁴⁵³ POHL-PATALONG, *Gottesdienst erleben*, 213.

lutherisch, reformiert und auch freikirchlich⁴⁵⁴ geprägten Gottesdienstformen sowie Hybridformen (z. B. überkonfessionell gestaltete Formen)⁴⁵⁵ können so in der Theorie gefasst werden.

Auch Grethlein erkennt die „*Pluriformität von Gottesdiensten*“⁴⁵⁶. Das Hauptindiz dafür sieht er in den „veränderte[n] Kommunikationsbedingungen und -formen“⁴⁵⁷. Diese verankert er in seiner theologischen Grundausrichtung, für die er sich an der Lange'schen Formel „Kommunikation des Evangeliums“ orientiert und diese liturgiewissenschaftlich umsetzt.

Grethlein nimmt für die Anwendung des Konzeptes der *Kommunikation des Evangeliums* in seinem praktisch-theologischen Entwurf Erkenntnisse der Nachrichtentechnik, Semiotik, Psychologie, Soziolinguistik, Ritual-, System-, Handlungs-, Diskurstheorie und der technischen Innovationen zur Hilfe, um den Kommunikationsbegriff zu schärfen und zu aktualisieren. Kommunikation als ergebnisoffenen, wechselseitigen Prozess zu begreifen, führt dazu, den Gottesdienst als einen möglichen ‚Wirkraum‘ des Evangeliums zu verstehen.⁴⁵⁸ Durch den im Mittelpunkt stehenden Kommunikationsprozess lässt er der „Authentizität der Kommunizierenden große Bedeutung zukomm[en]“⁴⁵⁹.

Wilfried Engemann fasst Grethleins Ansatz als „eine *spezifisch evangelische Art und Weise des Umgangs mit Menschen*“⁴⁶⁰ zusammen. Bekanntes, aber auch Irritationen können in diesem Setting Raum gewinnen. Kulturtheoretische Anliegen werden somit in

⁴⁵⁴ Vgl. NÖSSER, STEPHAN u. REGLIN, ESTHER, *Wir feiern Gottesdienst. Entwurf einer freikirchlichen Liturgik*, Wuppertal 2001.

⁴⁵⁵ Je weiter die Definition von „Gottesdienst“ ist, desto weniger Grenzen treten in der Gestaltung auf. Ein Blick in die Theaterpraxis zeigt, dass die Ausweitung der Theaterrmittel auch eine Ausweitung der Definition mit sich bringt. Beispielsweise verwischt der Einsatz von Kameras und Videoinstallationen und -projektionen die Grenzen zwischen Theater, Performance, bildender Kunst und neuen Medien. Beispielsweise die von der Gießener Angewandten Theaterwissenschaft geprägten „Hofmann&Lindholm“, die „theatrale Verfahren nicht schlicht benutzen, sondern nach ihren Möglichkeiten, ihrer Brauchbarkeit und ihren „Grenzen fragen“. ROSELT, JENS, *Schluckauf der Wahrnehmung. Auslösende Momente in den Arbeiten von Hofmann&Lindholm*, in: MATZKE, ANNEMARIE/BURMESTER, JÖRN J. (Hrsg.), *Das Buch von der angewandten Theaterwissenschaft*, Berlin 2012, 291–308, 294–295. Roselt beschreibt dieses Phänomen unter der Phrase „Theater ohne Theater“, kommt jedoch zu dem Schluss, dass Theater auch präsent bleibt, obwohl es sich vom traditionellen Setting und gewohnten Mitteln entfernt. Das Ausloten von Formgrenzen spielt auch für die Gestaltung von Gottesdiensten eine Rolle und zugleich wird es wichtig, die Form nicht zu verlieren, z. B. beim Hinzufügen oder Weglassen von Elementen in Hybridformen.

⁴⁵⁶ GRETHLEIN, *Praktische Theologie*, 398. (Herv. i. O.)

⁴⁵⁷ Vgl. a. a. O., 402.

⁴⁵⁸ Vgl. a. a. O., 179.

⁴⁵⁹ A. a. O., 513.

⁴⁶⁰ ENGEMANN, WILFRIED, *Kommunikation des Evangeliums. Anmerkungen zum Stellenwert einer Formel im Diskurs der Praktischen Theologie*, in: DOMSGEN, MICHAEL/SCHROEDER, BERND (Hrsg.), *Kommunikation des Evangeliums. Leitbegriff der praktischen Theologie*, Leipzig 2014, 15–32, 16. (Herv. i. O.)

einen theologischen Kontext gerückt und ordnen liturgisches Handeln in das Handlungsspektrum christlicher Kommunikation ein.

Grethlein unterscheidet Adressaten- bzw. Zielgruppengottesdienste von den traditionell gewachsenen Hauptformen, kirchenjahreszeitlichen Festen und massenmedial kommunizierten Feiern⁴⁶¹ und unterteilt damit das gesamte Gottesdienstspektrum in hierarchisch nicht unterschiedene Gruppen (auch wenn seine Wortwahl der „Hauptgottesdienste“ in dieser Hinsicht etwas irreführend ist).⁴⁶² Die oben beschriebenen alternativen Gottesdienstformen ordnet Grethlein der Kategorie „Zielgruppengottesdienste“ zu.

Die Erkennbarkeit von Gottesdiensten als liturgische Feiern sieht Grethlein, trotz ihrer vielfältigen Erscheinungsformen, durch „*das symbolbezogene Kommunikationsgeschehen, in dem mehrere Menschen untereinander und mit Gott im Medium der biblischen Tradition kommunizieren*“⁴⁶³, gesichert. Darin erkennt er ihren gemeinsamen Nenner. Möglich werde eine (aktive) Teilnahme durch eine „sozialpsychologisch gut nachvollziehbar[e]“ Struktur, die auch für Menschen verständlich wird, die weniger regelmäßig Gottesdienste besuchen und die Notwendigkeit einer agendarischen Struktur zur Identifikation und Evidenz ablöse.

Einen Vorschlag für eine Verhältnisbestimmung progressiver Formen zur Tradition macht Grethlein mit einem kasualtheoretischen Ansatz (vgl. Gräbs kasuelles Gottesdienstverständnis: der Sonntagsgottesdienst als Kasus). Für die in ihrer Form geöffneten Gottesdienste benennt Grethlein theologisch bestimmte Qualitätskriterien, die er nicht in Abgrenzung zu einer „ekklesiastischen Sondernorm“⁴⁶⁴ bestimmt, sondern als Minimalkonsens an die *Taufe* rückbindet. Der Bezug zur Taufe löst den Rückbezug zur

⁴⁶¹ Vgl. GRETHLEIN, *Praktische Theologie*, 398–399. (Vgl. I.2.2) Die Subsumierung von traditionell gewachsenen Gottesdiensten (beispielsweise Abendmahls- und Taufgottesdienst und Stundengebete) unter der Kategorie „Hauptform“ wirkt Grethleins pluralismustheoretischem Ansatz entgegen. Daran zeigt sich, dass eine eindeutige Einteilung schwierig bleibt, da beispielsweise die Zuordnung zu „Kasualien“ auf Gottesdienste aller Kategorien anwendbar ist und dabei auch die Zielgruppe stark im Fokus steht (z. B. Taufgottesdienst). Jedoch ermöglicht die Weite von Grethleins pluralismustheoretischem Ansatz die Erfassung innovativer Gottesdienstformate sowie traditionelle Formen, in die themenspezifische Gestaltungsvariationen eingeflochten sind (z. B. Erntedank- oder Familiengottesdienste).

⁴⁶² Obwohl Grethlein seinen pluralistischen Blick auch auf die Gottesdienstlandschaft bezieht, bleibt das Paradigma in seiner *Praktischen Theologie* der agendarische Modellgottesdienst im volkshkirchlichen Setting, wie auch bei Meyer-Blanck und Deeg (vgl. I.1.3.1). „*In dieser Situation [Bedeutungsverlust von Kirchen] ist es wichtig, sich in reformatorischer Tradition auf die Funktionalität von kirchlichen Zeit- und Raumkonzepten zu besinnen.*“ a. a. O., 512. (Herv. i. O.) Beispielsweise hält Grethlein zeitlich am Sonntag als Gottesdiensttag fest (Vorschlag der „Sonntagskirche“, a. a. O., 501). Die Kirche als Gottesdienstort bleibt für ihn Hauptbezug, und trotz des Einbezugs digitaler Formate („So begegnen auf den entsprechenden Websites ‚Kirchen‘ und ‚Altäre‘ [...]“, a. a. O., 511) klammert er etablierte alternative Gottesdienste ohne Kirchen und Altäre, z. B. GoSpecial, aus.

⁴⁶³ A. a. O., 399. (Herv. i. O.)

⁴⁶⁴ GRETHLEIN, *Alternative Gottesdienste*, 9.

christlichen Tradition ein, ohne allein in der traditionellen liturgischen Struktur als Orientierung und Wiedererkennungswert sichtbar zu werden, und schlägt eine Brücke zwischen kulturellen Belangen und theologischem Anliegen. Mit Grethleins Ansatz erhält die breite Auffächerung der Gottesdienstlandschaft eine Theoriegrundlage, die es ermöglicht, die verschiedenen Gottesdienstformate in die liturgische Landschaft zu integrieren und ihre Erkennbarkeit sowie ihr theologisches Rückgrat zu sichern.

Für die liturgische Innovation betont Grethlein zum einen die Einbindung von „Biographiebezug und Beachtung der neuen Zeit-Takte“, sodass Menschen religiöse Erfahrungen innerhalb ihrer Lebenswelt machen können; zum anderen sichert der „Christusbezug“⁴⁶⁵ die Herausstellung des spezifisch Christlichen innerhalb des religiösen Pluralismus. Liturgisch bilden deshalb Taufe und Tauferinnerung für ihn den Hauptbezug. Dieser sakramentale Rekurs öffnet der methodischen und strukturellen Variabilität gottesdienstlicher Feiern die Tür.

„Dieses Verständnis der Taufe als grundlegendem Übergang im menschlichen Lebenslauf, der zugleich auch eine scharfe Zäsur enthält, eröffnet interessante *Interpretations- und Gestaltungsmöglichkeiten für Kasualien*.“⁴⁶⁶

Verwirklichungspotenzial dieser Kriterien sieht Grethlein vor allem in den Formaten Segensgottesdienste (bzw. Kasualgottesdienste, bei denen die Segensspende und der Verweis auf die Taufe im Zentrum stehen),⁴⁶⁷ Heilungsgottesdienste sowie Kindergottesdienste. Die Faktoren Zeit und Raum als Bedingungen der Pluralisierung finden in der Gestaltung dieser Formate besondere Beachtung (vgl. I.2.5.3).

In ähnlichem Zusammenhang bemüht sich der Schweizer reformierte Theologe Ralph Kunz um ein liturgisches Selbstverständnis in reformierter Perspektive, das ebenfalls Einheit im liturgischen Selbstverständnis ermöglicht. „Der neue Gottesdienst ist deshalb niemals eine Alternative zur Tradition. Aber die Tradition ist auch kein Argument gegen neue Formen!“⁴⁶⁸ Er ringt um eine Antwort darauf, „das ‚Liturgische‘“ in seinen

⁴⁶⁵ A. a. O., 18.

⁴⁶⁶ GRETHLEIN, CHRISTIAN, Kasualien. Überlegungen zu einem praktisch-theologischen Konzept, in: ThLZ 130 (2005), 895–914, 910. (Herv. i. O.)

⁴⁶⁷ Ein Beispiel von Meyer-Blanck ist der Vorschlag von „Stationsgottesdiensten“, sodass „konfirmierendes Handeln“ durch die Gemeinde einen einmaligen Akt der Konfirmation ersetzt und der Konfirmation eine „*lebensbegleitende* Funktion“ zukommt. Das zukunftsgerichtete Modell soll veraltete Strukturen angelehnt an Kirchengemeinden ablösen. Fraglich ist die Zukunftsfähigkeit der bereits im Titel erkennbaren responsiven Struktur, „die grundlegende Bedeutung der Taufe und [die] bekennende[] Antwort des Menschen“, die Meyer-Blanck voraussetzt. Vgl. MEYER-BLANCK, MICHAEL, Wort und Antwort. Geschichte und Gestaltung der Konfirmation am Beispiel der Ev.-luth. Landeskirche Hannovers, Berlin 1992, 262. (Herv. i. O.) Es zeigt sich, dass vor allem die liturgische responsive Struktur als Form und Ausdruck volkscirchlicher Agenda zu einem gewichtigen Abgrenzungskriterium alternativer Gottesdienstformen geworden ist.

⁴⁶⁸ KUNZ, Der neue Gottesdienst, 14. Die reformierten Kirchen in der Schweiz kennen keinen Agendenzwang.

gegebenen Formen zu bestimmen, „ob es nun im klassischen Sonntagsgottesdienst erodiert oder sich in verschiedenen Stilen neu kumuliert“. Die kontroverse liturgische Diskussion um Form und Formlosigkeit steht in Verbindung zu der historisch gewachsenen Spannung zwischen „*Formbewusstsein*“ und „*Gestaltfreiheit*“⁴⁶⁹, an der sich die reformierte Identität bemisst. Kunz will in seinem Werk mit dem programmatischen Untertitel „Ein Plädoyer für den liturgischen Wildwuchs“ bereits Entstandenes würdigen – „Ich plädiere nicht für gottesdienstliche Wildnis!“⁴⁷⁰ – und zugleich Veränderungen und neuen Ideen den Zugang zu Liturgie und Liturgik eröffnen.⁴⁷¹

2.4.1. Exkurs: Gemeindebegriffe

Der Begriff „Gemeinde“ soll an dieser Stelle genauer differenziert und auf seinen Bedeutungsgehalt hin betrachtet werden. Gemeinde bezeichnet sowohl das kirchliche (und auch staatliche) Verwaltungsgebiet, also die regionale Zuordnung zur Parochie (oder Wahlgemeinde). Das Bild der Parochialgemeinde wurde durch ein „Strukturmodell geprägt, für das neben dem territorialen Prinzip u. a. die Bedeutung der Ortskirchen, des Ortspfarrers sowie der Pfarrzwang maßgeblich waren“. Ebenfalls bezeichnet Gemeinde die durch Kirchenmitgliedschaft zugehörigen Menschen und auch die Teilnehmenden am Gottesdienst (vgl. Predigtansprache: „Liebe Gemeinde“). Die Anrede „Gemeinde“ im Gottesdienst impliziert häufig eine Gruppenzugehörigkeit und das dazugehörige Gemeinschaftsgefühl, das ein gemeinschaftsbildendes, partizipatives Gottesdienstverständnis hervorbringt.⁴⁷²

Im praktisch-theologischen Duktus wird der Gemeindebegriff häufig nicht im Blick auf das Bedeutungsspektrum vom Selbstverständnis bis zur ekklesiologischen Bedeutung differenziert. Die normative Prägung einer Gemeinde als „persönliche, dauerhafte und

⁴⁶⁹ A. a. O., 10. (Herv. i. O.)

⁴⁷⁰ Vgl. ebd.

⁴⁷¹ Am Beispiel der Analyse des „Senfkorn Gottesdienstes“ (die Kunz als „beteiligte[r] Beobachter[er]“ erstellt hat)⁴⁷¹ lassen sich Merkmale neuer liturgischer Formen herauslesen, die Kunz stellvertretend für das Phänomen alternativer Gottesdienstformen benennt. Vgl. a. a. O., 107. Einen Kriterienkatalog (vgl. Friedrichs), in dem allgemeingültige Merkmale auf die Erkennbarkeit alternativer Formen hin formuliert werden, gibt es bei Kunz nicht.

⁴⁷² Vgl. das erste maßgebliche Kriterium des EGb, das häufig mit interaktiven oder aktivierenden Teilnahmeformen eingelöst werden soll, wie z. B. der Friedensgruß oder Kerzengebete.

verbindliche Gemeinschaft“⁴⁷³ wurde zu Beginn des 20. Jahrhunderts u. a. durch Emil Sulze und Dietrich Bonhoeffer geprägt.⁴⁷⁴

Empirisch können Abweichungen von diesen Vorstellungen in der religiösen Praxis beobachtet werden. Das Teilnahmeverhalten nimmt seit dem 19. Jahrhundert „einen zunehmend selbstbestimmten und selbstgewählten Charakter“ an. Auch wenn sich die gelebte Kirchlichkeit bis ins 21. Jahrhundert immer weiter ausdifferenziert hat und zunehmend eine „Pluralisierung des gelebten Christentums und die damit verbundenen Sozialgestalten [...] – auch jenseits der Parochie“⁴⁷⁵ fortschreiten, wird ein stilisierter, idealisierter Gemeindebegriff, der die Entstehung einer Gemeinschaft bzw. eines Gemeinschaftsgefühls sowie daraus folgend aktives Teilnahmeverhalten voraussetzt, im liturgischen Diskurs mitgeführt.

Zum Beispiel sieht Meyer-Blanck die Liturgie als einen Lernort für integrative Gemeinschaftserfahrungen an. Aus diesem Verständnis heraus schlägt er vor, „Stationengottesdienste[n]“⁴⁷⁶ für Konfirmandinnen zu etablieren, in denen die „Gemeinde“ als verantwortliche Gemeinschaft verstanden wird, in die junge Menschen im liturgischen Vollzug integriert werden. Dem entgegen entwirft Bubmann Konzepte der „Gemeinde auf Zeit“⁴⁷⁷, die sich vom traditionellen Gemeinschafts- und Organisationsrahmen lösen.

Der aufgeladene Gemeindebegriff kann die theoretische Reflexion der Ausdifferenzierung des Teilnahmeverhaltens behindern, ekklesiologische Zusammenhänge müssen an dieser Stelle eine ausführliche Reflexion einbüßen. Im theatral-liturgischen Diskurs stand ein negativ konnotierter Publikumsbegriff mit passivem Zuschauerbild dem Gemeindebegriff bzw. dem Ideal der partizipierenden Gemeinschaft am Gottesdienst (vgl. EGb) entgegen, sodass dieser und mit ihm die

⁴⁷³ MARTIN, Die Sozialität des Gottesdienstes, 14.

⁴⁷⁴ Emil Sulze betonte den gegenseitigen seelsorgerlichen Zuspruch als Kern der Arbeit kirchlicher Gemeinden. „Im letzten Grunde ist unser Bestreben darauf gerichtet, die kirchlichen Gemeinden in Vereine umzuwandeln, deren Mitglieder sich kennen und lieben und ihre Liebe einander durch die Tat, vor allem durch ernste seelsorgerliche Arbeit beweisen.“ SULZE, EMIL, Die evangelische Gemeinde, Gotha 1891, 196. Dietrich Bonhoeffer setzt die Lehre von der Stellvertretung Christi in seiner frühen Schrift „Sanctorum Communio“ zentral, woraus sich die Individualität und Sozialität (in der Gemeinde) speist. Er distanziert sich ausgehend von der in Christi Stellvertretung begründeten Sozialität von einem primär individualistischen Kirchenbegriff. Vgl. SOOSTEN, JOACHIM VON, Die Sozialität der Kirche. Theologie und Theorie der Kirche in Dietrich Bonhoeffers „Sanctorum Communio“, München 1992; BONHOEFFER, DIETRICH, Sanctorum Communio. Eine dogmatische Untersuchung zur Soziologie der Kirche, München 1954.

⁴⁷⁵ STORK-DENKER, Beteiligung, 16.

⁴⁷⁶ Vgl. MEYER-BLANCK, Wort und Antwort, 264–265.

⁴⁷⁷ Vgl. BUBMANN, PETER u. a. (Hrsg.), Gemeinde auf Zeit, Stuttgart 2019.

Reflexion der Rezeptionsperspektive und eine empirisch fundierte, differenzierte Analyse von Teilnahmemustern im Gottesdienst liturgiewissenschaftlich unterbestimmt blieb.

Die Gleichsetzung von „Gemeinde“ und „Gemeinschaft“ und die daraus folgende Setzung, im Gottesdienst als „Gemeinde“ eine Gemeinschaftserfahrung zu machen, reflektiert Bertram Schirr ausführlich in seiner performancetheoretischen Reflexion des Fürbittengebets. Mit Bezug auf Ursula Roth bezieht er sich auf die theatrale Metapher der vierten Wand – der unsichtbaren Trennung von Bühne und Publikum –, deren Einreißen im Gottesdienst zu einem „gegenwärtige[n] Unbehagen mit Kollektivierung und Synchronisierung, mit Partizipationsdruck und dem ‚Terror der erpressten Gemeinschaft‘“ führen könne.⁴⁷⁸

Dass Partizipation und aktive Beteiligung in Gottesdiensten sehr unterschiedlich beurteilt werden, kann auch empirisch gestützt werden (vgl. I.2.6.2)⁴⁷⁹: Die Bewertungen bewegen sich zwischen dem Wunsch nach mehr eigener Beteiligung und Gemeinschaftserfahrung auf der einen und dem Wunsch nach mehr Anonymität und Abgrenzung von Vergemeinschaftungsdruck auf der anderen Seite.

Um die inhärente Verbindung von Gemeinde und Gemeinschaft begrifflich nicht weiter mitzuführen, nutzt Schirr „Gemeinsamkeit statt Gemeinschaft“, um „detailschärfer und ergebnisoffener die tatsächlichen Kooperationen und Annäherungen (Synchronisierungen, nicht Synchronizitäten) von Menschen zu erfassen“⁴⁸⁰. Die begriffliche Entkoppelung von Gemeinde und Gemeinschaft soll helfen, um Teilnahmemuster auch außerhalb von Gemeinschaftserfahrungen erfassen zu können.

In Anlehnung an diese Unterscheidung und mit dem Ziel, die liturgischen Betrachtungen der am Gottesdienst Teilnehmenden ergebnisoffen vorzunehmen, wird der Gemeindebegriff in der vorliegenden Arbeit weitestgehend vermieden oder durch Führungszeichen auf die Problemstellungen des Begriffs hingewiesen. Unter gottesdienstlicher „Gemeinde“ wird hier die Menge der jeweils am Gottesdienst Teilnehmenden verstanden, eine empirisch erfassbare Gottesdienstversammlung, die gemeindenaher, kirchenferner Menschen sowie regelmäßiger oder spontaner Besucherinnen umfasst und deshalb anstatt als „Gemeinde“ im Folgenden als „Teilnehmende“ bezeichnet wird. Die Möglichkeiten, Gemeinschaft entstehen zu lassen und ein Gefühl

⁴⁷⁸ Vgl. SCHIRR, Fürbitten als religiöse Performance, 30. Er zitiert CORNEHL, Individuum und Gemeinschaft im Gottesdienst, 302.

⁴⁷⁹ In der Auswertung der Gottesdienststudie der Bayrischen Landeskirche erkennt Kerner besondere Ablehnung gegenüber Interaktion und körperlicher Beteiligung bei Menschen, die Sonntagsvormittagsgottesdienste bevorzugen. Vgl. KERNER, Der Gottesdienst, 22.

⁴⁸⁰ SCHIRR, Fürbitten als religiöse Performance, 74.

der Verbindung, Verbundenheit oder Zugehörigkeit im gemeinsamen Handeln oder im Teilen gemeinsamer Anschauungen zu erleben,⁴⁸¹ bleibt bestehen, werden jedoch nicht zum Anspruch oder als notwendige Verbindung postuliert. So wird eine Bandbreite verschiedener Teilnehmerrollen am Gottesdienst möglich. Weiterführend wäre eine differenzierte Betrachtung von „Anwesenheit“, wie während der Corona-Pandemie mit vielen digitalen Formaten neu sichtbar wurde, sinnvoll.

2.4.2. Exkurs: Selbstverständnis „alternativer Gottesdienste“

Die Bezeichnung „alternative Gottesdienste“ ist für die neu entstandenen, innovativen Gottesdienstformen längst zum Programm geworden. Initiatorinnen definieren ihre „Alternativen“ in der Regel in Abgrenzung zum agendarischen „Normalfall“. Die Identität, die Darstellung des je Eigenen geschieht durch die Abgrenzung vom Anderen, das als fremd, veraltet und überkommen wahrgenommen wird. Das Andere, der „Normalfall“, wird dekonstruiert, um das Eigene konstruieren zu können. Die Selbstbezeichnung macht die Differenz zur Möglichkeitsbedingung.

Auslöser für liturgische Aufbrüche ist die vermeintliche Unzufriedenheit mit den bestehenden Strukturen und dem daraus entstehenden Veränderungswillen überkommener Formen, die als starr und unpassend empfunden werden. Dabei zählt auch die Quantität: Während der normale Sonntagsgottesdienst durchschnittlich von etwa 3–4 % der Kirchenmitglieder besucht wird, sind es bei besonderen Anlässen in der Regel deutlich mehr.⁴⁸²

Einige alternative Gottesdienstformate entwickeln sich zu Großveranstaltungen. Beispielsweise sind die GoSpecial-Gottesdienste in Niederhöchstadt 2004 ins städtische Kino umgezogen, um mit durchschnittlich 500 Personen gleichzeitig Gottesdienst feiern zu können.⁴⁸³ Das Andere und der größere Zuspruch zum Anderen sind die primären Impulse für die Modifikation der gottesdienstlichen Zuwendungs- und Interaktionsformen. Die Definition alternativer Gottesdienstformen bewegt sich zwischen der Zugehörigkeit zum gottesdienstlichen bzw. kirchlichen Angebot und der Abgrenzung zur traditionellen Liturgie.

⁴⁸¹ DUDENREDAKTION, Art. Gemeinschaft. URL: www.duden.de/rechtschreibung/Gemeinschaft, Stand: 20.05.2021.

⁴⁸² Vgl. EKD-Statistik: Am Sonntag Invocavit besuchen 2,6 %, Karfreitag 3,9 %, Erntedankfest 6,8 %, 1. Advent 4,3 % und Heiligabend 37,2 % der Kirchenmitglieder einen Gottesdienst. Vgl. EKD, Gottesdienst und Abendmahl. Statistik zur Evangelischen Kirche in Deutschland. <https://www.ekd.de/Gottesdienst-Zahlen-Daten-EKD-17289.htm>, Stand: 16.11.2020.

⁴⁸³ Vgl. EVANGELISCHE ANDREASGEMEINDE NIEDERHÖCHSTADT, Über uns. <https://www.gospecial.de/ueber-uns/>, Stand: 09.08.2021.

Einerseits unterscheidet sich der intentionale Horizont der neuen Formate – sofern sich dies überhaupt verallgemeinern lässt – nicht von agendarischen, traditionellen Gottesdiensten, geht es doch immer auch darum, „lebensnah und einladend Gottes Zuwendung zum Menschen zu vermitteln, das heißt Glauben zu wecken und zu stärken, christliche Gemeinschaft zu erleben, miteinander Gott anzurufen und zu loben und in alledem: Gottes Gegenwart zu feiern.“⁴⁸⁴ Andererseits wird die Andersartigkeit dieser Formen in Abgrenzung zum gottesdienstlichen Normalfall definiert.

„Sie [die Gestaltenden alternativer Gottesdienste, L. E.] gehen von der Erfahrung aus, dass das traditionelle Gottesdienstangebot am Sonntagmorgen viele Menschen nicht mehr erreicht und versuchen, das liturgische Handeln auf die veränderten Lebensvollzüge der Menschen und ihr Freizeitverhalten abzustimmen. ‚Anders‘ sind diese Gottesdienste im Blick auf die Zeit (oftmals am Sonntagabend), auf den Raum (auch im Kino, im Theater, unter freiem Himmel usw.) und auf die Betonung ästhetischer Dimensionen, nicht nur bei der Musik.“⁴⁸⁵

Durch lebensrelevante Themen und alltagsnahe Kommunikation und Formen soll eine neue Niedrigschwelligkeit die Anpassung an eine plurale Religionskultur erreichen und mehr Menschen bzw. andere Zielgruppen ansprechen. Das Attribut „anders“, das zum Kennzeichen der Veränderungen wird, ist jedoch oft nicht über den Vorwurf einer Beliebigkeit bzw. einer Präferenz für die individuellen Vorlieben der Gestaltenden erhaben. Dadurch, dass für die „liturgiefreien“ Gottesdienste der Charakter der Abgrenzung gegen traditionelle rituelle Formen zum Substrat der Begründung wird, bleiben liturgisch belastbare, positive Bestimmungen ein Desiderat.

Zudem fällt auf, dass das primär im Abgrenzungsgestus entwickelte Selbstverständnis empirisch oft nur bedingt eingelöst wird. Einige Beispiele zeigen, dass Anspruch und Praxis auseinandergehen bzw. sich die Andersartigkeit in der Praxis mehr auf eine größere Flexibilität und einen gestalterischen Freiraum bezieht als auf fundamentale Neuerungen.

(a) Die Ausrichtung am Kirchenjahr steht dem Selbstverständnis, den Gottesdienst lebensrelevant und -nah zu gestalten, entgegen, obwohl faktisch eine Orientierung am Festkalender des Kirchenjahres beibehalten wird. Die Zwischenzeiten werden dagegen thematisch und rituell variabler gestaltet. So wird z. B. eine Orientierung an der Perikopenordnung abgelehnt.

(b) Es wird oft betont, dass für alternative Gottesdienste der andere Ort entscheidend sei, auch wenn sich zeigt, dass elf von zwölf der beschriebenen „etablierten“ Alternativen in

⁴⁸⁴ ARNOLD, *Andere Gottesdienste*, 13.

⁴⁸⁵ A. a. O., 14–15.

Kirchen stattfinden.⁴⁸⁶ Die Gestaltung dieses Ortes soll jedoch mit in die Planung einbezogen werden und die Festlegung auf die Kirche als notwendiger Gottesdienstort wird abgelehnt. Auch durch andere Zeiten, Inhalte und Formen sollen „zeitgenössische Formen“ gefunden werden.⁴⁸⁷

(c) Alternative Gottesdienstformen verstehen sich als anti-agendarisch. Trotzdem kann die Herausbildung prästabiler Abläufe auch bei den alternativen Gottesdienstformaten beobachtet werden – die Wiedererkennbarkeit ist auch beim Anderen nicht zu unterschätzen. Oft ist eine inszenatorische Nähe zum agendarischen Predigtgottesdienst erkennbar (Thomasmesse: Grundform I (Messtyp), GoSpecial und Nachteulengottesdienst: Grundform II, vgl. Friedrichs)⁴⁸⁸.

Trotz des Abgrenzungscharakters transportiert die Selbstbezeichnung „alternativer“ Gottesdienste das Selbstverständnis und die Intention, durch andere Gestaltungsparameter neue Gottesdienstformen anzubieten, was beispielsweise ein mögliches Distanzierungsbedürfnis zum „Normalfall“ von Gottesdienstbesuchenden bedient. Die begriffliche Abgrenzung kann zum Legitimationsgrund für den Besuch eines kirchlichen Angebots werden. Besondere Gottesdienste leben aus der Logik der Andersartigkeit und schöpfen daraus besondere Attraktivität.⁴⁸⁹

Die Möglichkeit, Abläufe *alternativ* zu entwickeln, ist dagegen eine zentrale Konstante im Selbstverständnis der alternativen Gottesdienste. Menschen, denen traditionelle Formen fremd geworden sind, sollen voraussetzungsärmer bzw. niedrigschwelliger angesprochen werden (können). Es soll Lebens- und Alltagsnähe erzeugt und ein evangelischer Reformwillen verdeutlicht werden. In der vorangegangenen Analyse zeigt sich: Mehr als neue Gottesdienstelemente prägt die neu ausgerichtete Intention. Eine Selbstdefinition allein über Abgrenzung steht der Entwicklung einer praktisch-theologischen Reflexion im Wege.

2.5. Merkmale der Pluralisierung gottesdienstlicher Formen

Im Folgenden werden die Merkmale der liturgischen Transformationen dargestellt, an denen die Pluralisierung der Gottesdienstlandschaft ablesbar ist. Orientierung bieten vor

⁴⁸⁶ Vgl. Tabelle, a. a. O., 112–116.

⁴⁸⁷ Vgl. a. a. O., 20.

⁴⁸⁸ FRIEDRICHS, Praktisch-theologische Einleitung, 20.

⁴⁸⁹ Vgl. MARTIN, Die Sozialität des Gottesdienstes, 339.

allem die Spezifika „alternativer Gottesdienste“⁴⁹⁰ unter Hinzunahme empirischer Erkenntnisse zur Wahrnehmung von Gottesdiensten⁴⁹¹ – von der Beschreibung eines agendarischen Skriptes (z. B. EGb) wird hier bewusst Abstand genommen, auch wenn die Praxis agendarischer Liturgie mitbedacht wird. Diese Beschreibung der folgenden gottesdienstlichen Phänomene löst das formulierte Desiderat ein, dass Teile gottesdienstpraktischer Realität liturgiewissenschaftlich unterbestimmt blieben.

2.5.1. Andere Zielgruppen

Der Fokus auf die im Sonntagsgottesdienst unterrepräsentierten Zielgruppen ist ein entscheidendes Kriterium für eine Neuausrichtung von Gottesdiensten. Es sollen vor allem *andere* Adressaten und *andere* Zielgruppen angesprochen werden als mit dem traditionell responsiven, rituell-vergewissernden Sonntagsgottesdienst. Vor allem die Gestaltungsparameter Musik, Orte und Zeiten, thematische Ausrichtung und der ästhetische Charakter werden betätigt, um gezielt Zielgruppenangebote zu gestalten. Es zeigt sich: „Die meisten ‚Haupt‘-Gottesdienste erreichen v. a. zwei Zielgruppen: Kirchlich sozialisierte Liebhaber von klassischer bzw. von Volks-Musik jenseits von 50.“⁴⁹² Demnach kann ein hochliturgischer Gottesdienst ebenfalls als Zielgruppengottesdienst gewertet werden.

Die seit den 1990er Jahren vermehrt gestalteten innovativen Zielgruppengottesdienste nehmen vor allem *andere* Zielgruppen wie Familien, Jugendliche, junge Erwachsene, Suchende, Distanzierte und die sonst weniger präsente Altersgruppe (30 bis 50 Jahre) in den Blick.⁴⁹³ Friedrichs erkennt in den alternativen Formen zumeist „Liturgien der Lebensmitte“⁴⁹⁴, die sich an in den 1950er und 1960er Jahren geborene Menschen richten, die besonders an „biographisch-existenzielle[n] Fragen“ interessiert sind. Friedrichs charakterisiert die Hinwendung zu einem niederschweligen Setting (und komplementär

⁴⁹⁰ Die Kriterien der Alterität werden von Friedrichs und Arnold verschieden ausführlich gefasst: Friedrichs entwickelt sieben Unterscheidungskriterien: Zeit, Raum, Zielgruppen, Musik, Rollen, Veranstaltungen, Formen. FRIEDRICHS, Praktisch-theologische Einleitung, 9–13. Die von der Liturgischen Konferenz entwickelten Kriterien sind: Raum, Zeit und Dauer, Moderation, Gebet, Verkündigung, Medien/Szenen, Musik, Essen/Mahlfeier, Segen, Öffentlichkeitsarbeit, Thema/Motto, Teamarbeit; ausführlich beleuchtet werden zudem Dramaturgie, Ritualität, Partizipation, Leiblichkeit, Lebensrelevanz, Atmosphäre. Vgl. ARNOLD, Andere Gottesdienste, 3.1; 3.4.

⁴⁹¹ Vgl. I.2.6.2.

⁴⁹² POMPE, Gottesdienst, 154.

⁴⁹³ Vgl. REPPENHAGEN, Studie über Zweitgottesdienste (1), 29. Eine ganz spezielle Zielgruppe sind Motorradfahrende, die als Biker als verbindendes Hobby oder Lifestyle zu Motorradgottesdiensten („MOGOS“ in Hamburg) eingeladen werden. Vgl. ARNOLD, Andere Gottesdienste, 50–54. Der eigene Zeitrhythmus der Saison und die gemeinschaftliche Aktivität reichen über den kirchlichen und gottesdienstlichen Rahmen hinaus. Vgl. MARTIN, Die Sozialität des Gottesdienstes, 157–160.

⁴⁹⁴ FRIEDRICHS, Praktisch-theologische Einleitung, 19.

die Ablehnung des immer Gleichen, Ritualen, Festgelegten) als „offen“⁴⁹⁵. Gezielte Öffentlichkeitsarbeit und Werbung sind integraler Bestandteil vieler alternativer Gottesdienstkonzepte, um die gewünschten Zielgruppen anzusprechen.

Bitter und Meyer-Blanck verstehen alternative Gottesdienste dagegen als *missionarisch* im Sinne von „Begegnung der Kirche mit den ihr sozial, kulturell und religiös Fremden“⁴⁹⁶. Der öffentliche Charakter trete hervor, der „Gruppencharakter des kirchlichen Beteiligungsmilieus“⁴⁹⁷ zurück. Den konventionellen (Sonntags-)Gottesdiensten ist der öffentliche Charakter inhärent, da sie zur bekannten Zeit am bekannten Ort stattfinden und gerade nicht eine spezielle Zielgruppe ansprechen wollen – das ist die Stärke der traditionellen und konventionellen Liturgie. Ihre Schwäche ist eine Fremdheit, die sich nicht ad hoc erschließt. Ebenfalls differieren die Beteiligungsmuster und werden zu einem praxisbezogenen Unterscheidungskriterium zwischen agendarischen und alternativen Gottesdiensten.

Die kirchlichen Beteiligungsmilieus sind vom normativen Anspruch der Gemeinschafts- und Gruppenbeteiligung geprägt; zielgruppenorientierte Gottesdienste für ein häufig kirchenfernes Publikum lehnen diesen Anspruch ab und adressieren die Teilnehmenden als „Besucher“ statt „Gemeinde“, um die „bleibende[] Distanz anzusprechen, ohne sie jedoch auf geistliche Defizite festzulegen“⁴⁹⁸. Der normative Anspruch an die „Gemeinde“ als Gemeinschaft wird somit auch sprachlich aufgebrochen.⁴⁹⁹ Die Zielgruppenorientierung ermöglicht die Ansprache unterrepräsentierter Gruppen; zum Teil deckt sich dies mit der Milieuorientierung.

Der Musikstil wird zielgruppengerecht gewählt und milieu- und altersspezifisch zugeordnet.⁵⁰⁰ Orientiert an der kirchenbezogenen Auswertung der DELTA-Milieustudie, sind unter Hedonisten, Performern und Expeditiven Kirchendistanzierte zu

⁴⁹⁵ Vgl. ebd.

⁴⁹⁶ BITTER/MEYER-BLANCK, Unser Gottesdienst, 19–20. Sie grenzen sich ab von Bohrens Missionsverständnis in seiner vieldiskutierten Schrift „Unsere Kasualpraxis – eine missionarische Gelegenheit?“, München 1960.

⁴⁹⁷ A. a. O., 20.

⁴⁹⁸ Ebd.

⁴⁹⁹ Vgl. I.2.4.1.

⁵⁰⁰ „So ist die Musik der Nachteulenkombo auf ein gehobenes Bildungsmilieu eingestellt (Keyboard, Oboe, Querflöte), GoSpecial wendet sich eher an das Unterhaltungsmilieu (Band mit Schlagzeug, Gitarre, Gesang), die Gospelkirche zielt eher auf das Harmoniemilieu.“ FRIEDRICHS, Praktisch-theologische Einleitung, 11–12. Kritisch ist anzumerken, dass Friedrichs keine Quelle angibt (Schulzes Milieustudie „Erlebnisgesellschaft“). Das „gehobene Bildungsmilieu“ ist keine Kategorie in Schulzes Studie.

finden.⁵⁰¹ Sie fühlen sich z. B. durch bestimmte kirchliche Werte und Stilistik ausgegrenzt, sodass diese Milieus durchaus über alternative *Formen* erreicht werden können.⁵⁰²

Zusätzlich vermittelnde Instanzen (z. B. Moderation, „authentische“ alltags- und unterhaltungsnahe Kommunikation) sollen dem Gottesdienst einen offenen und „modernen“ Grundcharakter verleihen. Viele alternative Gottesdienstformen erreichen dennoch bereits kirchenverbundene Menschen, sodass vielmehr von einer Verlagerung des Gottesdienstbesuchs und von einer steigenden Verbindlichkeit als von steigenden Besuchszahlen ausgegangen werden kann.⁵⁰³

Die Grenzen zielgruppenorientierter Gottesdienste liegen auf der Hand: Der bleibende Anspruch einer öffentlichen Wortverkündigung steht einer Engführung auf Zielgruppen entgegen – je konkreter, desto exklusiver werden die Angebote.

2.5.2. Musikalische Gestaltung und Liedkultur

Musik hat auf die Gestaltung, und hier vor allem auf die Rezeption von Gottesdiensten entscheidenden Einfluss. „Musik ist nicht nur schmückendes Beiwerk, sondern tragende Kraft eines Gottesdienstes [...]“⁵⁰⁴ Vor allem mithilfe der musikalischen Gestaltung und popkultureller Liedkultur sollen Gottesdienste ansprechend und *modern* gestaltet bzw. umgestaltet werden – und damit auf die Ablehnung von Gottesdiensten reagiert werden. Musikstil und Instrumente, gemeinsames Singen oder konzertante Musikeinlagen wirken stark auf die Bewertung des Gottesdiensterlebens ein.

Musik ist für andere bzw. alternative Gottesdienste zum Wesensmerkmal und damit zum Differenzkriterium zum agendarischen Gottesdienst geworden („Musik als Schlüssel“⁵⁰⁵). Dafür wird – für die oben beschriebenen Zielgruppen bzw. Milieus –

⁵⁰¹ Vgl. Folienpräsentation zum Gesellschaftsmodell der DELTA-Milieus, PORTAL MILIEUS & KIRCHE, Milieus in Bewegung 2011. <http://www.milieus-kirche.de/studien/deutschland/>, Stand: 11.05.2021, Folie 35/58. Vgl. WIPPERMANN, CARSTEN, Milieus in Bewegung. Werte, Sinn, Religion und Ästhetik in Deutschland. Das Gesellschaftsmodell der DELTA-Milieus als Grundlage für die soziale, politische, kirchliche und kommerzielle Arbeit, Würzburg 2011.

⁵⁰² In agendarischen Gottesdiensten können Menschen aus dem traditionellen Milieu (Volkskirche) sowie der bürgerlichen Mitte (Kirche als familiäre Nahwelt) erwartet werden. Vgl. Folienpräsentation zum Gesellschaftsmodell der DELTA-Milieus, PORTAL MILIEUS & KIRCHE, Milieus in Bewegung 2011, Folie 35/58.

⁵⁰³ Vgl. NÜCHTERN, Aufbruch der Engagierten, 89.

⁵⁰⁴ ARNOLD, Andere Gottesdienste, 188.

⁵⁰⁵ A. a. O., 179.

„populäre Musik (Pop, Jazz, Gospel)“⁵⁰⁶ gewählt; beides steigert den Wiedererkennungswert alternativer Gottesdienste. Lobpreis ist zu einem eigenen Musikstil geworden (einstrophige deutsche oder englische Popmusik)⁵⁰⁷, der die Identifikation der alternativen Settings entscheidend stützt.

Die Orgel- und klassische Kirchenmusik⁵⁰⁸ wird dagegen auf die traditionellen Gottesdienstformen und Zielgruppen verlagert und verliert die Monopolstellung in der musikalischen Gestaltung der gottesdienstlichen Feiern. Taizé-Lieder werden häufig in meditativen Settings genutzt oder haben ihren Ort in ökumenisch orientierten Andachten, die im Ablauf den Andachten der Communauté de Taizé (Frankreich) nachgebildet werden. Musikalische Stile können die Bandbreite von Kantatengottesdienst über Jazz- bis zu Gospelgottesdiensten charakterisieren und die intendierte Stimmung herbeiführen. Um keine Zielgruppenverengung hervorzurufen bzw. verschiedene Gruppen zu verbinden, wird häufig auf ein „Cross-Over“ verschiedener Musikstile⁵⁰⁹ zurückgegriffen; somit soll „[d]as ‚Gottesdienst-Tableau‘ insgesamt [...] (hoffentlich) einen schönen bunten Blumenstrauß dar[stellen].“⁵¹⁰ Die Ambivalenz zwischen Öffentlichkeitsanspruch und Zielgruppenorientierung tritt immer wieder an die Oberfläche.

Anhand der V. KMU werden zwei deutlich zu unterscheidende Erwartungsprofile an den Gottesdienst herausgestellt, die sich musikalisch bestimmen lassen: Die eine Gruppe ist „vor allem durch die Erwartung klassischer Kirchenmusik, einer Erfahrung vom Heiligen sowie der Mittelpunktstellung Jesu Christi charakterisiert“; hierzu zählen vor allem ältere

⁵⁰⁶ A. a. O., 15. (Herv. i. O.). „Die Musik soll nicht zuletzt unterschiedliche Milieus ansprechen: So ist die Musik der Nachtulenkombi auf ein gehobenes Bildungsmilieu eingestellt (Keyboard, Oboe, Querflöte), GoSpecial wendet sich eher an das Unterhaltungsmilieu (Band mit Schlagzeug, Gitarre, Gesang), die Gospelkirche zielt eher auf das Harmoniemilieu.“ FRIEDRICH, Praktisch-theologische Einleitung, 11–12. Es muss beachtet werden, dass die Benennung der Milieus hier ungenau und nicht eindeutig erfolgt und in gängigen Milieustudien keine eindeutige Zuordnung der tatsächlichen Teilnahme bestimmter Milieus an bestimmten Gottesdienstformen vorliegt.

⁵⁰⁷ Charakteristische Liederbücher sind: *Feiert Jesus!*; *Du bist Herr*; *In love with Jesus*. Die Texte werden meistens per Beamer an eine für alle sichtbare Leinwand projiziert.

⁵⁰⁸ „Die liturgische Orgelkunst steht damit im Geltungsbereich des *axion kai dikaion / aequum et salutare* (geziemend und heilsam), d. h. im Lichte der Eucharistie (*eucharistia* = Danksagung – Huldigung – Lobopfer) und der göttlichen Antwort darauf hier im Sakrament und dort in der ewigen Vollendung.“ KLOTZ, HANS, Die kirchliche Orgelkunst, in: MÜLLER, KARL FERDINAND/BLANKENBURG, WALTER (Hrsg.), *Leiturgia. Handbuch des evangelischen Gottesdienstes*, Kassel 1954, 759–804, 762. Der liturgische Einsatz der Orgel begann im Mittelalter, in dem der Orgel die gleiche Aufgabe zukam wie dem Sängerkor (liturgische Gesänge); sie wurde in Advents- und Fastenzeiten nicht eingesetzt, a. a. O., 780–781. Zugleich ist die Orgelkunst immer wieder in Missgunst geraten, indem absichtlich falsche Töne oder Stücke zur Provokation eingetragen wurden, a. a. O., 783. Die Orgel ist also ein in seiner Ambivalenz gewachsenes Gottesdienstinstrument und als solches bleibend verankert.

⁵⁰⁹ Vgl. ARNOLD, *Andere Gottesdienste*, 188.

⁵¹⁰ A. a. O., 182.

Menschen, die „das Profil der ‚treuen‘, ganz regelmäßigen Kirchgänger“⁵¹¹ erfüllen. Die andere Gruppe erwartet „das Vorkommen moderner Kirchenlieder, auch Gospel, und die Prägung des Gottesdienstes durch eine zeitgemäße Sprache“⁵¹². Diese Gruppe ist jünger als der evangelische Durchschnitt und weniger kirchenverbunden, was sich auch im weniger häufigen Kirchenbesuch zeigt. Musikalisch zusammenbringen lassen sich diese unterschiedlichen (Alters-)Gruppen erfahrungsgemäß mit hybriden musikalischen Gestaltungskonzepten.

Verbindend werden jedoch vielmehr die „stark wortbezogenen, zugleich auch positiv-emotionalen Erwartungen“ („eine gute Predigt, die Vermittlung von Zuversicht sowie – etwas schwächer – der thematische Gegenwartsbezug“)⁵¹³, denen in größerer Bandbreite zugestimmt wird. Pohl-Patalong zeigt in ihrer Studie, dass Emotionen die Bewertung des gottesdienstlichen Erlebens maßgeblich mitbestimmen, sodass beispielsweise der Begrüßung an der Kirchentür, der Musik und dem Segen, aber auch der Predigt ein hoher Stellenwert zugerechnet wird.⁵¹⁴

Auch in den Agenden wird der hohe Stellenwert der Musik im Gottesdienst sichtbar: Im neuen Perikopenbuch (2018)⁵¹⁵ werden jedem Sonn- und Feiertag statt bislang nur einem nun zwei Lieder zugeordnet, darunter zum Teil Lieder aus dem 2018 veröffentlichten Ergänzungsheft.⁵¹⁶ Auch das Gesangbuch, ein traditionelles Papiermedium, bildet gewissermaßen einen normativen Kanon ab, eine Liedersammlung, die zu bekanntem Lied- und Traditionsgut geworden ist und gemeinsames Singen im Gottesdienst erleichtert.⁵¹⁷

Da die Häufigkeit und Regelmäßigkeit von Gottesdienstbesuchen bei Jüngeren stark abgenommen hat, sind die Lieder mittlerweile häufig unbekannt, sodass je nach gottesdienstlicher Form, gewählter Liedkultur und Atmosphäre (in agendarischen Settings) zum Teil Einlagezettel oder ergänzende Liederbücher Verwendung finden. In alternativen Gottesdienstformen wird das Gesangbuch zumeist durch den variabel einsetzbaren und als zeitgemäß konnotierten Beamer abgelöst, sodass neben

⁵¹¹ HERMELINK/KOLL/HALLWAB, Teilhabe und Teilnahme, 109.

⁵¹² Ebd.

⁵¹³ A. a. O., 110. Überdurchschnittlich oft stimmen diesen Items die 45- bis 59-Jährigen zu.

⁵¹⁴ Vgl. POHL-PATALONG, Gottesdienst erleben, 214–216.

⁵¹⁵ Perikopenbuch. Nach der Ordnung gottesdienstlicher Texte und Lieder: mit Einführungstexten zu den Sonn- und Feiertagen, Leipzig/Bielefeld 2018.

⁵¹⁶ Vgl. Lieder und Psalmen für den Gottesdienst. Ergänzungsheft zum Evangelischen Gesangbuch, Leipzig 2018.

⁵¹⁷ Das Evangelische Gesangbuch elektronisch fasst Stamm- und Regionalteile zusammen und enthält eine Sammlung von rund 1200 Liedern. Diese hohe Anzahl erschwert die Herausbildung eines Kanons bekannter Lieder.

zeitgenössischen Liedtexten auch Visualisierungen eingespielt werden können.⁵¹⁸ Das Singen wird durch äußere Bilder zusätzlich emotional integriert.

Mit der Substitution des Gesangbuchs wird zum einen (vor allem beim Beamereinsatz) die Blickrichtung nach vorne gelenkt, wodurch das Bühne-Publikum-Setting forciert wird, das durch stellvertretendes Singen (Band) weiter verstärkt wird (vgl. I.2.5.2), und zum anderen ist die enthaltene Liturgiekunde sowie der überlieferte Liederfundus infolgedessen für die Gottesdienstbesuchenden nicht mehr automatisch zugänglich (z. B. können ausgelassene Liedstrophen von den Teilnehmenden nicht mehr nachgelesen werden).

Auch wenn gemeinsames Singen zum Teil als ungewohnt und unangenehm wahrgenommen wird, wird es trotzdem von den meisten als gemeinschaftsstiftend empfunden (z. B. durch bekannte Lieder oder durch eingängige Melodien). Genauso kann konzertante Musikpräsentation die gewünschte Distanz wahren – oder aber eine Erfahrung kollektiven Handelns im gemeinsamen Gesang verhindern. Die Prägung und der Geschmack spielen in der Entscheidung über Stile und Ausrichtung (hybride Formen mit verschiedenen Musikstilen oder zielgruppenorientierter Stil) eine entscheidende Rolle.

An der musikalischen Gestaltung entscheidet es sich, ob die Gottesdienstteilnehmenden zu aktiv Singenden oder zu (eher) passiv Hörenden (gemacht) werden. Das Spektrum reicht von Gottesdiensten, bei denen das Singen konstitutiv im Konzept verankert ist (z. B. Lobpreis-, Senfkorngottesdienst), bis zu Gottesdiensten, in denen Musik zum Teil der gottesdienstlichen Aufführung wird und Teilnehmende sich auf ihre Publikumsrolle verlassen können. Häufig entsteht im zweiten Fall eine konzertante Atmosphäre, die durch die vor allem aus dem Unterhaltungssektor (z. B. Konzert, Theater) bekannte Publikumsreaktion Applaus noch verstärkt wird (z. B. GO LIFE in Dresden).⁵¹⁹ Nicht selten gehört qualitativ hochwertige Musik zum Aushängeschild des Gottesdienstkonzeptes (z. B. ist die „Nachteulencombo“ das feste Musikensemble derachteulengottesdienste; Jazz-Gottesdienste, vgl. bluechurch Netzwerk)⁵²⁰. Eine

⁵¹⁸ In der Gottesdienstvorbereitung gehört das Gesangbuch jedoch zum favorisierten und am häufigsten genutzten Hilfsmittel, 85 % der Befragten der Rezeptionsstudie zum EGb nutzen es „oft/sehr oft“, gefolgt von Predigthilfen (60 %) und dem EGb (41 %). Vgl. MEYER-BLANCK/SCHULZ/SPIEB, Gottesdienstgestaltung, 65.

⁵¹⁹ Häufig wird aufgrund des reformatorischen Anspruchs des Allgemeinen Priestertums auf eine „singende Gemeinde“ Wert gelegt. Zuhören ist nicht aktiv (genug), um von einer Beteiligung der „Gemeinde“ ausgehen zu können (vgl. I.2.4.1).

⁵²⁰ Vgl. BLUE CHURCH, jazz meets church. <https://www.bluechurch.ch/>, Stand: 16.09.2020.

Verschiebung der Priorität von Stimmung, Ästhetik, Atmosphäre wird durch diese prominente Stellung der Musik im Gesamtsetting des Gottesdienstes angezeigt.

2.5.3. Orte und Zeiten

Ein Gottesdienst erhält seine Erkennbarkeit und Legitimation nicht mehr allein durch die konventionelle Zuschreibung von Ort (Parochialkirche) und Zeit (Sonntag, 10 Uhr). Die gesellschaftliche Pluralität wird maßgeblich durch die Variabilität der Faktoren Raum und Zeit beeinflusst. Die damit einhergehenden Veränderungen (gestiegene Mobilität und eine neue Sehnsucht nach Heimat, Zeitflexibilität und Wochenendgestaltung, Migration und kulturelle wie religiöse Vielfalt)⁵²¹ schlagen sich, so Grethlein, liturgisch zu wenig nieder, so beispielsweise das Festhalten am Sonntagmorgen-Hauptgottesdienst. Die Folgen könnten „Entkirchlichung“ und ein Bedeutungsverlust der Kirche sein, aber zugleich auch eine „Verkirchlichung“ durch eine Beschränkung christlicher Aktivität und Sichtbarkeit auf kirchliche Räume.⁵²² Die Öffnung des Möglichkeitshorizontes bezüglich der gottesdienstlichen Orte und Zeiten erweitert das Angebot, wodurch zum einen Sonntagsgottesdienste in ihrem symbolischen Gehalt gesteigert werden, zum anderen variable Formen als Gottesdienste anerkannt und etabliert werden.

2.5.3.1. Andere Orte

Die Wahl des Ortes bzw. Raums und seine Gestaltung (z. B. Ausrichtung und Anordnung der Sitze, Licht, Größe, Relation Bühne/Publikumsraum) wirken direkt auf das Erleben des Gottesdienstes ein. Neben dem Kirchgebäude als erwartbarem Gottesdienstort werden bei den alternativen Formaten auch andere Orte ausgewählt: je nach Kasus, Charakter und Größe der Veranstaltung (z. B. Open Air⁵²³, Theater⁵²⁴, Kino⁵²⁵, Kneipe). Außerkirchliche Orte betonen die Alltagsnähe oder auch die Nähe zu gesellschaftlichen bzw. historischen Orten, während das Kirchgebäude durch sein manifestes Zeicheninventar Sakralität verkörpert, was implizit eine sakrale Alltagsunterbrechung symbolisiert oder auch als Zufluchtsort wahrgenommen werden kann.⁵²⁶ Ob eine

⁵²¹ Vgl. GRETHLEIN, *Alternative Gottesdienste*, 11–13.

⁵²² Vgl. a. a. O., 13–14.

⁵²³ Z. B. Greifbar in Greifswald feiert Weihnachten im Plattenbauviertel (Ostseeviertel) auf dem Aldi-Parkplatz; auch St. Martins Gottesdienste können dazugezählt werden.

⁵²⁴ Z. B. GO LIFE in Dresden.

⁵²⁵ Z. B. GoSpecial: „Sie signalisiert, dass Kirche ‚in der Welt‘ stattfinden soll.“ FRIEDRICHS, *Praktisch-theologische Einleitung*, 10. VOGT, FABIAN, *GoSpecial. Diskursiv-orientierend*, in: FRIEDRICHS, LUTZ (Hrsg.), *Alternative Gottesdienste*, Hannover 2007, 82–96, 86.

⁵²⁶ Bei der Entwidmung eines Kirchgebäudes kann je nach Nutzung die Sakralität ganz in den Hintergrund treten (z. B. bei Wohnhäusern).

heimatliche oder aber besondere, fremdartige Stimmung transportiert wird, hängt mit der jeweiligen kulturellen Kodierung der Orte zusammen.

An „alternativen“ Orten löst sich das Erlebnis des Heiligen von seinem Ort, sodass Sakralität unabhängig vom Ort erlebbar wird. Der jeweilige Ort wird zum Interpretationsrahmen des Gottesdienstes. Aber auch die bewusste (Um-)Gestaltung des Kirchraums lässt neue Formate entstehen, z. B. kleine Formate für wenige Teilnehmende oder kirchenjahreszeitliche Angebote (Mittagsgebet in der Passionszeit – am Nebenaltar oder in der Winterkirche). Die Quantität spielt jedoch nicht nur für geringe Teilnehmezahlen eine Rolle, sondern auch bei besonders großen „Events“ wird der Ort bzw. Raum angepasst.⁵²⁷ Der Raum kann „Veranstaltungscharakter (Kult-Event-Kirche) oder Konzertatmosphäre (Gospelkirche)“⁵²⁸ schaffen.

Obwohl außerkirchliche Orte als Merkmal alternativer Gottesdienstformen gelten (z. B. Gottesdienste „im Grünen“, wie bayrische Berggottesdienste, werden wegen des Naturerlebnisses geschätzt)⁵²⁹, zählen Kirchen weiterhin zu den Hauptstätten gottesdienstlicher Feiern.⁵³⁰ Der Kirchraum bleibt auch für die weitaus meisten alternativen Angebote weiterhin der Ort der Wahl (elf von zwölf Gottesdiensten)⁵³¹. Beispielsweise ist beim Motorradgottesdienst (MOGO in Hamburg) die (Haupt-)Kirche zum zentralen Gottesdienstort geworden.

Neue Gottesdienstformen werden den gewohnten Formen zugeordnet und das Wahrnehmungsspektrum gottesdienstlicher Orte wird erweitert. Verändert hat sich demnach die Öffnung hin zur *Möglichkeit* anderer Orte für Gottesdienste, die je nach Zielgruppe, Charakter, intendierten Partizipationsformen oder Anlässen gewählt werden

⁵²⁷ Beispielsweise der GoSpecial in Niederhöchstadt findet im Kino statt, weil Kirchraum und Bürgerzentrum zu klein wurden, so die Selbstauskunft. Vgl. EVANGELISCHE ANDREASGEMEINDE NIEDERHÖCHSTADT, Über uns. Der neue Ort rückt der Veranstaltung in ein kulturelles, eventhaftes Spektrum.

⁵²⁸ FRIEDRICHS, Praktisch-theologische Einleitung, 10.

⁵²⁹ SAUER, KATHRIN, Stadt, Land, Kirche. ...unterwegs mit Gott, in: BUBMANN, PETER u. a. (Hrsg.), Gemeinde auf Zeit. Gelebte Kirchlichkeit wahrnehmen, Stuttgart 2019, 95–97, 95.

⁵³⁰ Vgl. 2.4.2. In den Erzählinterviews der III. KMU der EKD zeigt sich, dass Kirche „bei den meisten Befragten ihren Ort eher an den Rändern des Lebens, in Grenz- und Krisensituationen (etwa beim Tod naher Angehöriger) sowie an den lebenszyklischen Übergängen“ hat. SOMMER, REGINA, Quellen religiöser Selbst- und Weltdeutung. Die themenorientierten Erzählinterviews der dritten EKD-Erhebung über Kirchenmitgliedschaft, in: MATTHES, JOACHIM (Hrsg.), Fremde Heimat Kirche – Erkundungsgänge. Beiträge und Kommentare zur dritten EKD-Untersuchung über Kirchenmitgliedschaft, Gütersloh 2000, 85–93, 91. Ein außeralltäglicher Ort für Gottesdienste kommt mit dieser außeralltäglichen Verortung kirchlicher Funktion überein.

⁵³¹ Vgl. Tabelle, ARNOLD, Andere Gottesdienste, 112–116. Eine Ausnahme bildet GO LIFE in Dresden, der im Theater der Stadt stattfindet. Auf der ausgeleuchteten Bühne wird der Gottesdienst dargeboten, die tägliche Lebenswelt wird in Szenen gespielt und die „Gemeinde“ kann mit Applaus aktiv teilnehmen und Anteil nehmen. Szenen werden von Theaterlaien gespielt – Musik soll professionell sein.

können (z. B. der „Greifbar“-Gottesdienst in der Greifswalder Stadthalle oder Heiligabend auf dem Aldi-Parkplatz)⁵³².

2.5.3.2. Andere Zeiten

Die historische Bedeutung des Sonntags als Herrentag⁵³³ ist einer Aufweichung der Wochenstruktur in Arbeits- und Ruhetag gewichen, sodass kirchlich gewachsene Zeitstrukturen (Woche, Kirchenjahr) immer mehr an Bedeutung verlieren. Die dadurch gegebene Ordnungsstruktur⁵³⁴ muss durch neue Rhythmen ersetzt werden. Der Bedeutungsverlust des Sonntagsvormittags als Gottesdienstzeit und die veränderte Kirchgangshäufigkeit⁵³⁵ werden zumeist mit den veränderten Freizeitrythmen und dem Bedeutungsverlust der Kirche erklärt; Gottesdienste werden von den potenziellen Besucherinnen in das Freizeit- und Unterhaltungsverhalten eingefügt.⁵³⁶ Die gesellschaftlichen Entwicklungen, die eng mit Individualisierung und Säkularisierung korrelieren, rufen oft negative Konnotationen des Begriffs „Unterhaltung“ als sinnentleerte Berieselung, Betäubung der Sinne oder Zeitüberbrückung hervor, die dem Anspruch von Sinngebung und Spiritualität widersprechen.

Der Umgang mit Zeit und die Erwartungen von Menschen an ihre Zeitgestaltung verändern sich.⁵³⁷ Menschen können aus einem (Über-)Angebot von Freizeitaktivitäten wählen, bei denen die Bedürfnisse und die Selbstverwirklichung des Individuums im Vordergrund stehen, die der Überforderung durch nahezu unendliche Wahlmöglichkeiten entgegenstehen. Der Gottesdienstbesuch unterliegt keinem obrigkeitlichen oder gesellschaftlichen Zwang mehr und fällt deshalb in die Kategorie der Freizeitgestaltung.

⁵³² Vgl. GREIFBAR, Greifbar in der Stadthalle. <https://www.greifbar.net/greifbar-in-der-stadthalle/>, Stand: 17.09.2020.

⁵³³ Vgl. KUNZE, GERHARD, Die gottesdienstliche Zeit, in: MÜLLER, KARL FERDINAND/BLANKENBURG, WALTER (Hrsg.), *Leiturgia. Handbuch des evangelischen Gottesdienstes*, Kassel 1954, 437–534, 443.

⁵³⁴ Das Kirchenjahr sei kein Gesetz, aber eine Ordnung. Vgl. a. a. O., 531.

⁵³⁵ V. KMU (2012): Kirchgangshäufigkeit: nie: 22 %, seltener: 23 %, mehrmals im Jahr: 20 %, ein- bis dreimal im Monat: 13 %, mind. einmal die Woche: 22 %. HERMELINK/KOLL/HALLWAß, *Teilhabe und Teilnahme*, 93. Auffällig gestiegen sind die Zahlen bei „nie“ (2002: 15 %) und „mind. einmal in der Woche“ (2002: 11 %) – davon 51 % im Alter von 60 Jahren oder älter.

⁵³⁶ Vgl. SCHULZE, GERHARD, *Die Erlebnisgesellschaft. Kulturosoziologie der Gegenwart*, Frankfurt/M./New York 2005, 559. Der Rückgang der Wahrnehmung und des Einbezugs des Kirchenjahres spiegelt diese Tendenz wider. Anlässe und Themen werden im Muster von Event, Unterhaltung und Konsum mehr nachgefragt als Wiederkehrendes. Vgl. RATZMANN, WOLFGANG, PICKEL, GERT, SAMMET, KORNELIA, GLADKIRCH, ANJA u. BÄRTHLEIN, ULRIKE, *Empirische Studie zur Perikopenordnung. Abschlussbericht*, Frankfurt a. M. 2010, 52.

⁵³⁷ „Die Temporalstrukturen der Moderne, so wird sich ergeben, stehen vor allem im Zeichen der *Beschleunigung*.“ ROSA, *Beschleunigung*, 15. (Herv. i. O.)

Unterhaltung wird zu einem wichtigen außerliturgischen Kriterium der gottesdienstlichen Teilnahme.⁵³⁸

Neben der soziologischen Einordnung ist die gottesdienstliche Tageszeit auch ästhetisch und in ihrer theologischen Deutung bedeutsam und nimmt Einfluss auf das Gottesdienstgeschehen und seine Rezeption. Ist beispielsweise beim Gottesdienst am Ostermorgen zu Sonnenaufgang der Auferstehungscode bei nach Osten ausgerichteten Kirchen im frühmorgendlichen Lichteinfall erlebbar – die rituelle und zeremonielle Nachempfindung des Ereignisses der Auferstehung Jesu in der liturgischen Rekonstruktion inszeniert die Spannung zwischen einem „Wissen[] um die Unerreichbarkeit der ‚Wahrheit‘“ und der „Sehnsucht nach ihr“⁵³⁹ –, stehen bei einem Abendgottesdienst der Rückblick auf den Tag, die Einkehr und das Erleben von (nahender) Dunkelheit im Fokus.⁵⁴⁰ Die unterschiedlichen Rezeptionscodes zeigen sich auch besonders bei Tagzeiten- und Stundengebeten (Mette, Vesper, Komplet).⁵⁴¹

Zwei Drittel der Gottesdienste, die die Liturgische Konferenz als „ANDERE Gottesdienste“ exemplarisch untersucht hat, finden am Abend statt, was auch die programmatisch gewählten Titel der Gottesdienstreihen oder -formen erkennen lassen:

⁵³⁸ Bernstorff kommt mithilfe eines publizistischen, sprachgeschichtlichen und theologischen Zugangs zu einem differenzierten Unterhaltungsbegriff, um die „Spannung aus Ernst und Vergnügen“ der homiletischen Praxis zu analysieren, in *Gemeinde und Radio*. Vgl. BERNSTORFF, MATTHIAS, Ernst und Leichtigkeit. Wege zu einer unterhaltsamen Kommunikation des Evangeliums, Erlangen 2007, 17. Theaterwissenschaftlich steht die Spannung zwischen Kunstwerk und Wirkung im Zentrum, vgl. HULFELD, STEFAN, Art. Unterhaltung, in: FISCHER-LICHTE, ERIKA (Hrsg.), *Metzler-Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart/Weimar 2005, 375–377.

⁵³⁹ Vgl. ENGLHART, ANDREAS, *Das Theater der Gegenwart*, München 2013, 104. Im Theater zeigt sich Ähnlichkeit zu den Theaterformen Reenactment und Diskurstheater. „Ein Reenactment ist als performativer Vorgang formal eine Iteration, welche vorgibt, Nähe zu einem historischen Geschehen herzustellen, während sie jedoch gerade auf diese Weise Distanz zu ihm schafft. In der Verdeutlichung der Distanzierung liegt die Möglichkeit zur Reflexion des Vorgangs wie auch des historischen Geschehens selbst.“ a. a. O., 103. Ein Praxisbeispiel ist die RIOT DAYS Performance von Pussy Riot. Im Diskurstheater wird um „Wahrheit“ gerungen, indem diskursive Praktiken dramatische Handlungen unterbrechen und das Publikum zur Reflexion herausfordern. Vgl. a. a. O., 105. So wird beispielsweise in Inszenierungen von René Pollesch „der Souffleur [...] zum gleichberechtigten Performer auf der Bühne“, a. a. O., 108.

⁵⁴⁰ Bieritz leitet Zeitwahrnehmungen und -ebenen historisch und anthropologisch her und bezieht sich auf Rhythmen des Tages sowie des Kirchenjahrs (vgl. 3. Zeiten, 16. Tag und Stunde, BIERITZ, KARL-HEINRICH, *Liturgik*, Berlin 2004). Eine ästhetische Deutung nimmt Bieritz nicht vor. Historisch gewachsene Gottesdienstformen, wie Tagzeitenliturgien, lassen sich in neuzeitlichen Formen wiederfinden oder -aufleben. Beispielsweise sieht Kunze die Möglichkeit einer Wiederbelebung der Vigil (Gottesdienst im Charakter der Nachtwache) im Mitternachtsgottesdienst zur Jahreswende, vgl. KUNZE, *Die gottesdienstliche Zeit*, 497.

⁵⁴¹ Einen biblisch und liturgisch orientierten Überblick gibt VOGEL, INGRID, *Die Tagzeitenliturgie*, in: SCHMIDT-LAUBER, HANS-CHRISTOPH/MEYER-BLANCK, MICHAEL/BIERITZ, KARL-HEINRICH (Hrsg.), *Handbuch der Liturgik. Liturgiewissenschaft in Theologie und Praxis der Kirche*, Göttingen 2003, 268–284.

Nachtschicht (Stuttgart)⁵⁴², Blaue Stunde,achteulengottesdienst (Ludwigsburg), meditativer Abendgottesdienst (Kassel), das katholische Konzept „moonlight prayer“ mit dem Untertitel „Licht, Wort, Jazz“⁵⁴³. Der Gottesdienst am Samstagabend markiert den Wochenabschluss, der Gottesdienst am Sonntagabend hingegen einen „wochenzeitlichen Übergang“ und „setzt einen Kontrapunkt zum ambivalenten Gefühl der anbrechenden neuen Arbeitswoche“⁵⁴⁴. Die liturgische Aufnahme des Abends bzw. der Nacht betont die Ruhe und Unterschiedenheit zur täglichen Tätigkeit, so Grethlein: „Während die helle Phase die Zeit des Tätigseins ist, zwingt die Nacht zur Ruhe. Besonders der Übergang vom Tag zur Nacht wird als prekär empfunden. Der für menschliche Orientierung grundlegende Gesichtssinn tritt weitgehend zurück; die Umgebung wird als geheimnisvoll und bedrohlich erlebt.“⁵⁴⁵

Auch die Frequenz der Gottesdienste spielt eine wichtige Rolle: Stundengebete unterscheiden sich durch ihre Häufigkeit von anderen Gottesdienstformen, die sich durch ihre Einzigartigkeit (vgl. Theateraufführung) bzw. ihren Eventcharakter auszeichnen, oder von Gottesdienstkonzepten, die einen Rhythmus in niedriger Frequenz verfolgen (Projekte, Themenreihen)⁵⁴⁶. Die Gottesdienstfrequenz alternativer Gottesdienstformen bewegt sich zwischen ein- bis zweimal jährlich über einmal monatlich bis zu wöchentlich.⁵⁴⁷ Die in der Literatur dargestellten Formate alternativer Gottesdienste finden häufig vermehrt im Monats- oder Vierteljahresrhythmus als im Wochenrhythmus statt, orientieren sich jedoch meist nicht an der festgelegten Perikopenordnung, sondern wählen die Themen frei für den jeweiligen Gottesdienst (vgl. I.2.5.4) – außer zu den großen kirchenjahreszeitlichen Festen (Ostern, Weihnachten).

Die Pluralität des Gottesdienstangebots hängt trotz der Präferenz für den Abend und den Kirchraum maßgeblich mit der Variabilität von Orten und Zeiten zusammen. Die hohe (symbolische) Bedeutung von Gottesdiensten ist weiterhin empirisch angezeigt – „die

⁵⁴² Vgl. MARTIN, Die Sozialität des Gottesdienstes, 79–136. Vgl. EVANG. PFARRAMT FÜR NACHTSCHICHT UND KONFIRMANDENARBEIT IN STUTT GART, Willkommen bei der Nachtschicht! <https://nachtschicht-online.de/index.php?location=1>, Stand: 16.09.2020.

⁵⁴³ PFARRVERBAND SENDLING, Moonlight Prayer. <https://www.pfarrverband-sending.de/spiritualitaet/moonlight-prayer/>, Stand: 12.08.2021.

⁵⁴⁴ MARTIN, Die Sozialität des Gottesdienstes, 342 (Anm. 63).

⁵⁴⁵ GRETHLEIN, CHRISTIAN, Potenziale liturgischer Zeiten heute, in: FECHTNER, KRISTIAN (Hrsg.), Normalfall Sonntagsgottesdienst? Gottesdienst und Sonntagskultur im Umbruch, Stuttgart 2008, 180–189, 180–181.

⁵⁴⁶ Z. B. das Gottesdienst Projekt „Thea(ther) und Theo(logie)“ in Greifswald. Vgl. EPD, Auftakt zu neuer Gottesdienst-Reihe „Thea&Theo“ im Greifswalder Dom.

⁵⁴⁷ Beispielsweise bei Greifbar in Greifswald finden zusätzlich zu den Events (Greifbar in der Stadthalle), die besonders Kirchenferne und Zweifelnde ansprechen sollen, jeden Sonntag „Greifbar plus“-Gottesdienste statt, dies sind von Lobpreismusik geprägte, liturgisch gestaltete Gottesdienste mit Gemeindeanbindung. Vgl. GREIFBAR. <https://www.greifbar.net/>, Stand: 16.09.2020.

Auffächerung des gottesdienstlichen Teilnahmeverhaltens [korrespondiert] mit der Pluralisierung des gottesdienstlichen Lebens, seinen vielfältigen Zeiten, Orten und Anlässen“⁵⁴⁸. Die bewusste äußere Gestaltung hängt maßgeblich mit dem (intendierten) Teilnahmeverhalten (vgl. I.2.6.3) und der angesprochenen Zielgruppe zusammen.

2.5.4. Thematische Ausrichtung

Die Orientierung an der Perikopenordnung und dem kirchenjahreszeitlichen Rhythmus wird im Pluralisierungsprozess der Gottesdienstlandschaft häufig zugunsten einer thematischen Ausrichtung ersetzt.⁵⁴⁹ Ablauf und Gestaltung werden an einem meist vom Vorbereitungsteam ausgewählten *Thema* orientiert und münden in eine Predigt als thematischen Höhepunkt. Maßgabe für alternative Gottesdienste ist es, die Themen an existenziellen oder alltagsnahen Fragestellungen der Zielgruppe zu orientieren, sodass die Gottesdienste von möglichen Teilnehmern als *relevant* und *alltagsnah* erlebt werden können.⁵⁵⁰ Die Auswahl der Themen zielt auch auf veränderte Fragen, die sich zum Teil von traditionellen, historisch-dogmatisch geprägten Fragen unterscheiden, sodass nicht (nur) für alte Fragen neue Formen gefunden, sondern auch neue Fragen gefunden und theologisch aufgegriffen werden.⁵⁵¹

Jeannett Martin ordnet alternativen Gottesdiensten durch die lebensweltliche Verortung einen „spätmodernen kasualen Charakter“ zu, den sie „durch ihre lebensgeschichtliche Provenienz, ihre besondere Gestaltung, ihren übergänglichen Charakter und einen ‚motivierenden Anlass‘ für die Partizipation“⁵⁵² erhalten. Auch traditionell-agendarische Gottesdienstrhythmen können durch Predigtreihen oder Gottesdienstprojekte ergänzt

⁵⁴⁸ HERMELINK/KOLL/HALLWAB, Teilhabe und Teilnahme, 111.

⁵⁴⁹ Das in den 1960er Jahren entstandene politische Nachtgebet kann als Vorläufer betrachtet werden. Ein thematisches Anliegen wird in den Vordergrund des Gottesdienstes gestellt, inszeniert und auch erinnert. Ein Pendant im Theater ist das Reenactment, bei dem Erlebtes nachgespielt und nachempfunden wird. Die inszenierte Erinnerungskultur bleibt dabei sehr nah an der gottesdienstlichen Gestaltung und verbindet Erinnerung und Gegenwartsbezug (Bewältigung, Interpretation der eigenen Situation). Der Gegenwartsbezug und die damit zusammenhängende Relevanz zählt zu einer der wichtigsten Erwartungen an den Sonntagsgottesdienst (74 % finden das Vorkommen wichtiger Themen der Gegenwart wichtig, womit dieses Kriterium den dritten Rang belegt). Vgl. a. a. O., 108.

⁵⁵⁰ ARNOLD, Andere Gottesdienste, 13–16.

⁵⁵¹ „Es ist also die Frage, ob die christliche Religion ein ‚Darstellungsproblem‘ hat. Handelt es sich nicht eher um ein hermeneutisches Problem mangelnder Verstehbarkeit? Kann man *Rezeptionsprobleme* durch neue Darstellungsformen beheben? Liegt das Problem nicht darin, dass die christliche Religion Antworten auf Fragen gibt, die heute immer weniger Menschen stellen?“ DRESSLER, Grenzen der Übersetzbarkeit, 46. (Herv. i. O.)

⁵⁵² MARTIN, Die Sozialität des Gottesdienstes, 343.

werden, sodass Themen, die als gesellschaftlich, persönlich oder kulturell relevant gelten, den gewohnten, kirchenjahreszeitlichen Rhythmus unterbrechen.⁵⁵³

Die Predigt bekommt durch die thematische Ausrichtung einen im Gesamtsetting über die lutherisch geprägte Zentralstellung herausgehobenen Stellenwert. Die Predigt wird das wieder neu entdeckte Aushängeschild evangelischer Gottesdienste: In der Predigt etwas über das eigene Leben zu erfahren, gehört zu den häufigsten geäußerten Erwartungen an den Gottesdienst.⁵⁵⁴ Obwohl Predigt in Theorie⁵⁵⁵ und Praxis⁵⁵⁶ als in den liturgischen Prozess eingebettet verstanden werden kann, vor allem mit dem verbindenden Element eines gottesdienstlichen Themas,⁵⁵⁷ bleibt die Predigt herausgehobenes liturgisches Element.⁵⁵⁸ Dadurch erlangt bzw. behält das „Wort“ im Gegensatz zum „Kult“ (vgl. Deeg) eine herausgehobene Stellung im Gesamttablauf.⁵⁵⁹ Die Predigt ist für die meisten Gottesdienstsettings ein unaufgebbares liturgisches Element und bildet das Zentrum des thematisch orientierten Gottesdienstes. Häufig gilt sie als persönliches Zeugnis, das authentisch vermittelt wird und damit die Intention der alltagssprachlichen Vermittlung von Inhalten und christlichen Deutungen einlöst.

Der Gottesdienst gerät dadurch oft in eine homiletisierende und pädagogisierende Schiefelage, wodurch die religiöse Erfahrung in protestantischer Diktion auf die kognitive Kommunikation verlagert wird. Kunz merkt kritisch an, dass eine thematisch konzipierte

⁵⁵³ Eine Orientierung am Kirchenjahr wird zum Teil kritisch beurteilt, weil sich Menschen mit ihren individuellen Zeit- und Lebensrhythmen nicht mit einer Orientierung am Kirchenjahr identifizieren können. Vgl. GRETHLEIN, CHRISTIAN, Was gilt in der Kirche? Perikopenrevision als Beitrag zur Kirchenreform, Leipzig 2013, 188–192.

⁵⁵⁴ In der V. KMU halten 81 % es für „wichtig“, dass ein Sonntagsgottesdienst „vor allem eine gute Predigt enthalten“ solle. Die Zustimmung ist im Vergleich zur vorhergehenden KMU sogar angestiegen, aber rangierte bereits auf den ersten Plätzen. Vgl. HERMELINK/KOLL/HALLWAB, Teilhabe und Teilnahme, 108.

⁵⁵⁵ Vgl. MEYER-BLANCK, Evangelische Gottesdienstlehre heute; ENGEMANN, Einführung in die Homiletik; DEEG, Das äußere Wort.

⁵⁵⁶ Vgl. FRIEDRICHS, LUTZ, Anders Predigen. Beobachtungen zur Predigt in alternativen Gottesdiensten, in: FECHTNER, KRISTIAN (Hrsg.), Normalfall Sonntagsgottesdienst? Gottesdienst und Sonntagskultur im Umbruch, Stuttgart 2008, 167–177, 167.

⁵⁵⁷ Das Thema des Gottesdienstes kann auch durch ein *Symbol* visuell, haptisch und interaktiv unterstrichen oder ersetzt werden. Beispielsweise wird in den „meditativen Abendgottesdiensten“ in der Apostelkapelle in Kassel jedem Gottesdienst ein Symbol (z. B. Engel, Netz, Kreuz, Erde) zugeordnet, das in Predigt, Liedern und Gebeten sowie in einer (interaktiven) Aktion im Gottesdienst vorkommt. Vgl. GOLDSCHMIDT, STEPHAN, Meditative Abendgottesdienste, Göttingen 2009.

⁵⁵⁸ Friedrichs sieht für die Themenpredigten die größte Gefahr darin, „im Leben stecken zu bleiben“, im Gegensatz zur Textpredigt, bei der der Lebensbezug zu kurz kommen kann. Durch die Einbettung der Predigt in den liturgischen Prozess sieht er die Möglichkeit, die Rezeption der Predigt zu befördern. FRIEDRICHS, Anders Predigen, 169.

⁵⁵⁹ Ein gottesdienstliches Gesamtgeschehen mit Zusammenspiel aus Liturgie und Predigt möchte Deeg durch die Betonung von Kult, Körperlichkeit und Rezeption (Präsenz der Zuschauenden) erreichen, um der Wortdominanz des evangelischen Gottesdienstes entgegenzuwirken – nicht als Bestandteile, sondern als Dimensionen des Gottesdienstes. Vgl. DEEG, Das äußere Wort, 438.

Liturgie „Homiletisierung und Pädagogisierung“⁵⁶⁰ begünstigen kann, wenn die Methoden mit dem Ziel der Vermittlung religiöser Inhalte gewählt werden. So können beispielsweise schauspielerische und dramatische Elemente in der Liturgie instrumentalisiert werden („Lieder[], Sprechmotetten, Theater und Meditation“)⁵⁶¹. Das kaum mehr vorhandene liturgische Wissen wird zusätzlich durch mediale Instanzen kompensiert (Beamer, Ablaufplan, Moderation).

Für Kunz wird die thematische Ausrichtung des Gottesdienstes zum Ausgangspunkt für alle weiteren strukturellen und atmosphärischen Veränderungen. Sie zieht die Reduzierung ritueller Handlungen nach sich sowie Veränderungen „in der Ausformung der liturgischen Phasen, in der Wahl der Medien und in der Neuverteilung der liturgischen Rollen“⁵⁶². Sowohl für Predigten, die sich an der Perikopenordnung orientieren, als auch für Themenpredigten ist das Kriterium der Schriftgemäßheit entscheidend, denn fehlender Lebensbezug ist ebenso ein Verstehenshindernis wie die Stagnation im Lebensbezug.⁵⁶³

Für diese thematische Ausrichtung wird die *Agende* zum symbolischen Gegenpol bzw. Differenzkriterium, an dem weitere ekklesiologische und liturgische Unterschiede verdeutlicht werden können. Die Agende steht für die institutionell-kirchenjahreszeitlich festgeschriebenen Strukturierungen, bringt geprägte Formen der Gemeinschaft und liturgische Abläufe hervor und steht damit einem offenen Zugang entgegen. Der Charakter alternativer Gottesdienste soll sich durch die Ablösung von der Agende und ihrem liturgischen Skript hin zu einem „expressiv-spielerisch[en]“ Geschehen entwickeln.

„Die ‚Agende‘ wird in diesem Sinn zu einem Symbol [...]. Allerdings ist nicht so sehr von einem antitraditionalistischen, sondern von einem antiinstitutionellen Affekt auszugehen. Das bedeutet: Religiöser Sinn wird nicht stabilisierend-rituell vergewissert, sondern expressiv-spielerisch gesucht [...].“⁵⁶⁴

Dies hat eine *Entritualisierung* bzw. die Ablösung von traditionell-rituellen Handlungen und die *Entstandardisierung* der textlichen und kirchenjahreszeitlichen Grundlagen zur Folge: Alternative Gottesdienste folgen „in der Regel nicht dem Kirchenjahr und den

⁵⁶⁰ KUNZ, Der neue Gottesdienst, 114.

⁵⁶¹ A. a. O., 119.

⁵⁶² A. a. O., 114–115.

⁵⁶³ Vgl. FRIEDRICHS, Anders Predigen, 169.

⁵⁶⁴ FRIEDRICHS, Praktisch-theologische Einleitung, 14. Neue Gottesdienstformen bringen neben liturgischen Veränderungen auch neue Formen der Vergemeinschaftung, Organisation und Form von evangelischer Zusammenkunft innerhalb von Kirche und Gemeinde mit sich. „Alternative Gottesdienste konstituieren Regionalgemeinden.“ a. a. O., 30. Ein weiteres Merkmal, das das Selbstverständnis prägt, ist der enge Bezug zur „Biographie und Theologie ihrer ‚Gründungsväter‘ bzw. ‚Gründungsmütter‘“ vor allem in der Entstehung dieser Formen. Vgl. a. a. O., 27.

vorgegebenen Perikopen (biblische Lesung bzw. Predigttexte)“, sondern sie stellen „ein relevantes Glaubens- oder Lebensthema in den Vordergrund“⁵⁶⁵, das kirchenjahreszeitlich nicht eingebunden ist. Skripte bzw. kodifizierte Textgrundlagen werden abgelöst – analog zur Theatertheorie ähnelt die Ablösung vom Skript der Bewegung vom dramatischen zum postdramatischen Theater. Ablösung vom Text bedeutet nicht Improvisation, sondern vielmehr die Orientierung an informellen Skripten oder Ablaufplänen. Bestimmte liturgische Elemente, die einen responsiven Rahmen hervorbringen, die „ein rituelles Gegenüber von Amt und Gemeinde voraussetzen, also Kyrie, Gloria, Psalm und Schriftlesung“⁵⁶⁶ und das kirchliche Amt dadurch zusätzlich betonen, werden in den offeneren Formaten, die voraussetzungsarm sein und Spontaneität ermöglichen sollen, als unangemessen empfunden und herausgekürzt. Die rituelle Kommunikation zwischen pfarramtlicher Rolle und antwortender Gemeinde wird durch *authentische* Kommunikation zwischen ko-präsent Agierenden ersetzt (vgl. I.2.5.5).

Stehen die Perikopen im „alternativen“ Spektrum für Lebensferne, bleiben sie in agendarischen Gottesdiensten *die* feste Bezugsgröße.⁵⁶⁷ Ratzmann plädiert auf Grundlage der Studien zur Perikopenrevision, die ebenfalls „Verständlichkeit“ und „Lebensnähe“ als zwei der präsentesten Ziele zur Gottesdienstgestaltung ausmachen, für einen aktiven Umgang mit den vorgeschlagenen Texten: „Nicht jeder Text, der als Text für die Predigt vorzusehen ist, wäre dann auch als Lesetext geeignet [...]“. Die Spannung zwischen der Verständlichkeit von Texten und dem Sich-herausfordern-Lassen durch einen Text kann in die Gestaltung der Liturgie einbezogen werden.⁵⁶⁸

2.5.5. Authentizität

In alternativen Settings wird der Anspruch, „authentisch“ zu sein, stark betont. Vor allem die Marker Kleidung und Sprache betonen die Authentizität der handelnden Personen. Aber auch durch neue Rollen (Beteiligung sogenannter Laien bzw. Ehrenamtlicher, Moderation, Akteure für Anspiele u. a.) erfährt das Gesamtsetting eine stärker persönliche Prägung. Nicht das Amt oder die liturgische Rollenzuschreibung steht im Vordergrund, sondern die Individualität der Liturgin. Auf der liturgischen „Bühne“ wird der persönliche (in neuen Gottesdienstformaten häufig pietistisch geprägte) Glaube zum

⁵⁶⁵ ARNOLD, *Andere Gottesdienste*, 15. Es werden kontrastive Parameter angelegt, die sich jedoch in der Praxis nicht so wiederfinden. Beispielsweise wird das Kirchenjahr neben anderen zielgruppenorientierten Themen durchaus als Kriterium für die Themen- oder Mottowahl für alternative Gottesdienste genannt. Vgl. a. a. O., 127. Vgl. I.2.4.2.

⁵⁶⁶ FRIEDRICHS, *Praktisch-theologische Einleitung*, 13.

⁵⁶⁷ Das Liturgierecht wird meist durch Presbyterien und Kirchenvorstände festgelegt.

⁵⁶⁸ RATZMANN u. a., *Empirische Studie*, 56.

einen als subjektive Frömmigkeit und zum anderen für ein bzw. vor einem Publikum inszeniert. Die pastorale Rolle wird abgelöst durch die Darstellung der „authentisch“⁵⁶⁹ agierenden Person, die persönlich und echt für die eigenen Worte und Handlungen einsteht – man spielt sich selbst.

Authentischsein zu erwarten oder gar zu fordern, läuft jedoch der Entstehung bzw. Wahrnehmung von Authentizität entgegen. Sie entsteht durch das Zusammenspiel von Erwartung und Wahrnehmung der *rezipierenden* Person und kann somit erfüllt werden oder ausbleiben (vgl. Wiesinger, I.1.3.3). An jede Person werden demnach Rollenerwartungen gestellt, die durch die Forderung, „authentisch“ zu handeln, nicht ersetzt werden kann. Das Verhältnis der liturgischen Funktionszuschreibungen wird durch das „Kommunikationsformat“⁵⁷⁰ Authentizität neu konstituiert.

Das ordinierte Amt wird zugunsten der Sichtbarmachung des allgemeinen Priestertums im liturgischen Handeln herabgestuft. Inszeniert wird diese Abflachung liturgischer Hierarchien u. a. durch das Tragen von Alltagskleidung oder durch das Tragen derselben liturgischen Gewänder (zumeist Alben). Insbesondere durch den Verzicht auf vestimentäre Differenzen oder durch die Verwendung nichtklerikaler Sprache soll zwischen den Glaubensinhalten und ihrer Form die Vermittlung erleichtert, der Gottesdienst als „verständlich“ und „lebensnah“ wahrgenommen werden.⁵⁷¹

Die Notwendigkeit des Einbezugs von Nicht-Ordinierten, also der sogenannten Laienperspektive, sieht Henning Luther durch die „Individualisierung *der* Religion“ begründet sowie durch die reformatorische Einsicht, „daß die einzelnen Subjekte nicht (nur) Empfänger theologischer Lehre sind, sondern selbständige und kreative Produzenten religiösen Denkens“⁵⁷². Luther trennt die institutionalisierte Religiosität vom persönlichen religiösen Erleben und erkennt damit den Individualisierungsprozess im Konzept „Religion“. Damit bezieht er die Laienperspektive nicht als Gegensatz zum theologischen Sonderwissen ein, sondern als Anerkennung der Erfahrungen und individuellen Religiosität und Authentizität (vgl. „Experten des Alltags“⁵⁷³).

⁵⁶⁹ FRIEDRICHS, Praktisch-theologische Einleitung, 19.

⁵⁷⁰ DRESSLER, Grenzen der Übersetzbarkeit, 56 Dressler bezieht sich auf den Soziologen Armin Nassehi.

⁵⁷¹ Verständlichkeit und Lebensnähe können als herausgehobene Ansprüche an den Gottesdienst erkannt werden, vgl. RATZMANN u. a., Empirische Studie; HERMELINK/KOLL/HALLWAB, Teilhabe und Teilnahme.

⁵⁷² LUTHER, HENNING, Religion und Alltag. Bausteine zu einer praktischen Theologie des Subjekts, Stuttgart 1992, 13. (Herv. i. O.)

⁵⁷³ Vgl. DECK, JAN, Zur Einleitung: Rollen des Zuschauers im postdramatischen Theater, in: DECK, JAN/SIEBURG, ANGELIKA (Hrsg.), Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater, Bielefeld 2008, 9–19, 11; MATZKE/WORTELKAMP, Einleitung, 10.

2.5.5.1. Kleidung

Kleidung übernimmt verschiedene Funktionen: Sie dient der Verhüllung des Körpers als Schutz der Haut vor Umwelteinflüssen (Witterung; Berufskleidung) und Blicken, markiert kulturelle Normen und soziale Zugehörigkeit bzw. Abgrenzung und kann Schmuck und Identitätsmarker sein. Kleidung kann somit auch ein Mittel authentischer Selbstdarstellung sein.

Im Gottesdienst markiert die Kleidung die Rollenfunktion (z. B. Pfarrperson, Gottesdienstteilnehmende). Vestimentäre Stilisierung macht die Amtsträgerschaft sichtbar sowie die Grenze zum Privaten.⁵⁷⁴ Das vestimentäre Merkmal evangelischer Gottesdienstpraxis ist der schwarze Talar. Der Talar ist Amtstracht und markiert dementsprechend die Amtsträgerschaft und Autorisierung zu einem „öffentlich-rechtlichen Akteur“⁵⁷⁵. Die historischen Wurzeln des schwarzen Talars liegen im städtischen Bürgertum der Reformationszeit; heute ist er zum „konfessionellen Identitätsmarker“⁵⁷⁶ und „kirchlichen Differenzindex“⁵⁷⁷ mit „Machtpotential“⁵⁷⁸ geworden (vgl. Josuttis), der jedoch in seiner Bedeutung unter einer „schleichende[n] Entselbstverständlichung“⁵⁷⁹ leidet. Der schwarze Talar ist ästhetisch (Feierlichkeit) wie ikonografisch (predigender Reformator) kodiert und wurde so „Identitätsstifter und Amtstracht, Verhüllung und Gewand, ökumenisches Differenztextil und Karikatur seiner selbst.“⁵⁸⁰ Anders als die Amtstracht gilt die Albe als liturgisches Gewand, das auch von Liturginnen und Lektorinnen getragen wird.⁵⁸¹

Für die ästhetische Wahrnehmung dieser beiden beispielhaft genannten Gewänder spielt auch die Farbsymbolik eine Rolle (Schwarz/Weiß), beschreibt Karsten Wolkenhauer, der im Pommerschen Evangelischen Kirchenkreis „Umstiegsszenarien“⁵⁸² beobachtet. Dass der vestimentäre Code wählbar wird oder werden soll, deutet auf die Individualisierung

⁵⁷⁴ So zeigt sich der Wunsch nach mehr Sichtbarkeit im Alltag evangelischer Pfarrpersonen beispielsweise im Tragen von Kollarhemden.

⁵⁷⁵ FECHTNER, KRISTIAN u. KLIE, THOMAS, Evangelische Textilien. Programmatische Überlegungen, in: KLIE, THOMAS/KÜHN, JAKOB (Hrsg.), *FeinStoff. Anmutungen und Logiken religiöser Textilien*, Stuttgart 2020, 7–22, 8.

⁵⁷⁶ A. a. O., 7.

⁵⁷⁷ A. a. O., 12.

⁵⁷⁸ A. a. O., 8. Bezug auf JOSUTTIS, MANFRED, *Der Weg in das Leben. Eine Einführung in den Gottesdienst auf verhaltenswissenschaftlicher Grundlage*, München 1991, 169–170.

⁵⁷⁹ FECHTNER/KLIE, *Evangelische Textilien*, 10.

⁵⁸⁰ A. a. O., 15.

⁵⁸¹ Die Albe als liturgisches Gewand ist die „Erinnerung an das weiße Kleid der Getauften, das jedem Christen gebührt“. LUTHERISCHE LITURGISCHE KONFERENZ DEUTSCHLANDS, *Liturgische Kleidung im Evangelischen Gottesdienst*, Hannover ³1993, 34.

⁵⁸² WOLKENHAUER, KARSTEN, *Die Albe. Eine evangelische Ausgehuniform?*, in: KLIE, THOMAS/KÜHN, JAKOB (Hrsg.), *FeinStoff. Anmutungen und Logiken religiöser Textilien*, Stuttgart 2020, 209–213, 213.

und Pluralisierung auch innerhalb liturgischer Praxis hin. Die Auseinandersetzung mit der Zuordnung als Person zur Rolle ist eine bleibende Frage des Berufsbildes von Pfarrpersonen⁵⁸³ und reicht vom Wunsch nach Erkennbarkeit (z. B. das Tragen eines Talars im liturgischen Setting und eines Kollarhemdes im Alltag) über den Wunsch nach dem Ausdruck der eigenen Persönlichkeit⁵⁸⁴ zum Wunsch, das eigene Geschlecht mithilfe von Kleidung zu betonen (z. B. der explizite Ausdruck von Weiblichkeit durch Schmuck oder Schuhwerk oder die Ablehnung des figurverhüllenden Talars).

Für die katholische Messe betont Zerfaß die Funktion liturgischer Gewänder in der Markierung der „Verschiedenheit der Aufgaben“ sowie der „Festlichkeit bzw. Schönheit der liturgischen Handlungen“. Alle, die den Gottesdienst mitgestalten, wirken als Ensemble im Raum und inszenieren die Liturgie im Gesamtzusammenhang. Liturgische Kleidung ist als „stehen gebliebene Mode“ zum Bedeutungsträger geworden“, die Festlichkeit und eine Unterscheidung zum Alltag auszudrücken vermag.⁵⁸⁵

Jedoch kann gerade für kirchenferne oder junge Menschen die traditionell kodierte vestimentäre Kleidung als Realitätsferne und Befremdung empfunden werden. Durch Talar oder liturgische Gewänder wird die Authentizität der Person „gewissermaßen amtlich aufgebrochen“⁵⁸⁶. Das Tragen von Alltagskleidung signalisiert dagegen vielmehr den persönlichen Ausdruck und die Zugehörigkeit zur „Gemeinde“ als Gruppe Gläubiger, sodass diese Option häufig für alternative Settings gewählt wird. Dies antizipierend soll durch das Tragen von Alltagskleidung kulturelle Nähe und Niederschwelligkeit zum Ausdruck kommen.⁵⁸⁷

⁵⁸³ Eine persönliche, theologische und künstlerische Auseinandersetzung bietet die „rockabella priestess“ _nino, vgl. LIGNIEZ, ANNINA, talar_art. www.talarart.net, Stand: 09.08.2021.

⁵⁸⁴ Ein Bildbeispiel: Pfarrer Karsten Böhm, Leiter des GoSpecial-Gottesdienstes in Niederhöchstadt, trägt auf einem Foto auf der Internetpräsenz bayrische Tracht und darüber einen offenen Talar, vgl. EVANGELISCHE ANDREASGEMEINDE NIEDERHÖCHSTADT, Über uns.

⁵⁸⁵ ZERFASS, ALEXANDER, Auf dem Weg nach Emmaus. Die Hermeneutik der Schriftlesung im Wortgottesdienst der Messe, Tübingen 2016, 190. Das Tragen liturgischer Kleidung hat in der katholischen Gottesdiensttradition einen anderen Stellenwert als in der evangelischen Tradition, in der sich das reformatorische Amtsverständnis ausdrückt. Der preußische Talar ist *kein* liturgisches Gewand, sondern eine Amtstracht.

⁵⁸⁶ FECHTNER/KLIE, Evangelische Textilien, 16.

⁵⁸⁷ Kleidung als Gestaltungselement der Selbstdarstellung ist für Gestaltende wie Rezipierende von Bedeutung. Eine Verortung szenischer Selbstinszenierung im zeitgenössischen Theater liefert MATZKE, ANNEMARIE M., Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern. Formen szenischer Selbstinszenierung im zeitgenössischen Theater, Hildesheim 2005. „Das experimentelle Theater seit Anfang der neunziger Jahre zeichnet sich in besonderem Maße durch Formen szenischer Selbstdarstellungen aus. Nicht dramatischer oder literarischer Text, Figuren- oder Rollentwürfe sind Ausgangspunkte der Aufführung, sondern die Darsteller machen sich selbst, ihre eigenen Geschichten und Erfahrungen, ihre Körperlichkeit zum Gegenstand der szenischen Darstellung. Als Material dient dabei oft die eigene Biographie. Entsprechend verändern sich in diesen Produktionen auch der Status und das Selbstverständnis des Schauspielers: statt vom Schauspieler ist vom Performer die Rede.“ a. a. O., 5. Vgl. ebenfalls I.2.

Die Emanzipation von liturgischer Kleidung imaginiert ein authentisches Auftreten. Jedoch ersetzt auch die selbstgewählte Zivilkleidung in der Regel liturgische Gewänder, die auch und vor allem die Funktion der Autorität des ordinierten Amtes bzw. der institutionell-kirchlichen Repräsentation erfüllen.⁵⁸⁸ Auch wenn die Rollenfunktion, die die Kleidung anzeigt, bleibt, kann die Grenze, die Kleidung markiert, durch das Tragen von Zivilkleidung zumindest relativiert werden. Liturgisch Handelnde in Alltagskleidung stehen als mündige Christinnen und nicht qua Amt für das Gesagte ein. Zudem zählt die Kleidung zu einem der Gestaltungsparameter des Gottesdienstes, die den Charakter maßgeblich mitbestimmen.

Jedoch kann auch eine entgegengesetzte Tendenz beobachtet werden, die Bednarek-Gilland und Eberlein als „Reklerikalisierung“⁵⁸⁹ bezeichnen. Sie sehen die Notwendigkeit vestimentärer Auf- bzw. Nachrüstung in agendarischen Gottesdiensten als Gegenbewegung zur „Abrüstung“ durch Zivilkleidung in alternativen Gottesdiensten. Die traditionalistische Betonung des Amtes bzw. (Berufs-)Standes durch das Tragen von liturgischer Kleidung (Talar, Albe, Stola, Kasel, Kollarhemd oder -kragen) zeige eine Veränderung des Amtsverständnisses an und könne „als Symbol einer in restaurativem Gewand auftretenden revolutionären Grundhaltung“⁵⁹⁰ betrachtet werden.

Das Bedürfnis nach Sichtbarkeit sei eine vielfältige Reaktion auf gesellschaftliche Umstände: die konservativen Erwartungen an Gestaltung („eine schöne Kirche, klassische Kirchenmusik und insbesondere die Erfahrung des Heiligen (fast 30 Prozent Steigerung)“⁵⁹¹) und Erleben im Gottesdienst (Pfarrpersonen als Dienstleistende) sowie die Aufwertung von Statuspositionen als gesamtgesellschaftliche Bewegung. Dazu kommen die Sichtbarkeit und Präsenz anderer Glaubensgemeinschaften, auf die mit einem Bedürfnis nach eigener Sichtbarkeit reagiert wird.

Bednarek-Gilland und Eberlein weisen auf das „produktive Potenzial hin, das kulturelle Symbole wie Kleidungsstücke besitzen“⁵⁹² können. Eine unreflektierte Praxis könne daher jedoch auch theologische Sinngebungen umkehren und ihr Verlust wiederum zu

⁵⁸⁸ Eine Ausnahme bilden Thomasmessen, in denen liturgische Gewänder (Albe und weißer Schal) getragen werden und Liturginnen zudem in die Kirche einziehen. Diese traditionell orientierte Liturgie kann als Zielgruppengottesdienst (Zweifler, angelehnt an die Geschichte des ungläubigen Thomas, Joh 20) zu den alternativen Gottesdienstformen gezählt werden, die sich in Form und Ästhetik am traditionellen Rand des gottesdienstlichen Spektrums bewegen.

⁵⁸⁹ BEDNAREK-GILLAND/EBERLEIN, Kleidung, 234.

⁵⁹⁰ A. a. O., 236.

⁵⁹¹ A. a. O., 237. Bezug auf die Ergebnisse der V. KMU der EKD.

⁵⁹² A. a. O., 238.

Orientierungslosigkeit führen. Auch bezüglich der Kleidung ist die Neubestimmung des Verhältnisses zur Tradition indiziert (vgl. I.2.3).

2.5.5.2. Sprache

„Liturgie ist eine sehr spezielle Rede- und Handlungsform, und deren Kern ist das Gebet.“⁵⁹³ Meyer-Blanck versteht Liturgie selbst aus ihrer Sprachform heraus. Authentizität im Gottesdienst durch Sprechen zu signalisieren mischt sich immer mit dem spezifischen Sprachduktus der Liturgie und kann nicht ohne ihre spezifische Funktion stehen. Diese Ambivalenz vereint Meyer-Blanck in der Dialektik der liturgischen Sprache bzw. Liturgie selbst als „(im metaphorischen Sinne) immer zugleich Muttersprache und Fremdsprache“⁵⁹⁴. Er verbindet Regression – „Rückkehr in ein Zuhause“ – mit Progression, denn die „Sprache des Gottesdienstes überschreitet die Gegenwart als Berufung auf die Tradition in der Hoffnung auf eine andere Zukunft“⁵⁹⁵. Im Sinne der „Kunst“⁵⁹⁶ funktioniert liturgische Sprache über Regeln, die als Kunstregeln angeeignet und verinnerlicht werden, sodass nicht formal, sondern „künstlerisch, ästhetisch, einfach, situativ, traditional, pädagogisch und vulnerabel“⁵⁹⁷ gesprochen wird.

Die Funktion der Sprache in der Liturgie bewegt sich zwischen rituellem und vermittelndem Gebrauch, zwischen der Betonung der Formation und der Information. Beide Sprachformen zu vereinen versucht Deeg mit seiner Verschränkung des Gottesdienstes zum „KultWort“, sodass nicht die Entscheidung für eine Sprach- und Handlungsform die andere ausschließt. Anders als die homiletische Sprache bedeute kultische Sprache „den Verzicht auf jedes Bewirken-Wollen, jede Effektivität des menschlichen Handelns.“⁵⁹⁸ Trotz der Unverfügbarkeit der Wirkung und Wirksamkeit der Sprache soll sie „sinnvoll“ bleiben. Die Sprache des evangelischen Gottesdienstes wurde maßgeblich durch Luthers Bibelübersetzung beeinflusst⁵⁹⁹, die zudem eine große gesellschaftliche Reichweite in der deutschen Sprachkultur erreichte.

⁵⁹³ MEYER-BLANCK, MICHAEL, Die Sprache der Liturgie zwischen Fremdsprache und Muttersprache. Einführung, in: MEYER-BLANCK, MICHAEL (Hrsg.), Die Sprache der Liturgie. Eine Veröffentlichung des Ateliers Sprache e. V., Braunschweig, Leipzig 2012, 11–22, 13.

⁵⁹⁴ A. a. O., 16.

⁵⁹⁵ A. a. O., 17.

⁵⁹⁶ Vgl. die Ausführungen zum Kunst-Begriff im praktisch-theologischen Diskurs, I.1.1.2.

⁵⁹⁷ A. a. O., 19. Die sieben von Meyer-Blanck formulierten Merkmale einer guten Predigtsprache erkennt er auch für die Liturgie als gültig an.

⁵⁹⁸ DEEG, ALEXANDER, Zwischen Kunst und Bildung, Regression und Progression. Die Spannung von Predigtsprache und liturgischer Sprache, in: MEYER-BLANCK, MICHAEL (Hrsg.), Die Sprache der Liturgie. Eine Veröffentlichung des Ateliers Sprache e. V., Braunschweig, Leipzig 2012, 95–118, 117.

⁵⁹⁹ Die Lutherübersetzung ist die am häufigsten verwendete Übersetzung in den landeskirchlichen Gottesdiensten. Vgl. RATZMANN u. a., Empirische Studie, 31.

Der evangelische Theologe Christoph Dinkel entwirft in seiner Habilitationsschrift eine funktionale Gottesdiensttheorie, in der er von einer Sprachkultur in Deutschland und der westlichen Welt ausgeht, die maßgeblich durch den evangelischen Gottesdienst geprägt wurde.⁶⁰⁰ Gottesdienstsprache wird somit zum Ursprung sprachästhetischer Prägung. Die vom biblischen Sprachduktus geprägte, bildreiche Sprache, die mit den ritualisierten Handlungen des Gottesdienstes verbunden ist, „ermöglicht es, öffentlich intensive Gefühle, Stimmungen, Ängste und Hoffnungen zu kommunizieren. [...] Der Gottesdienst pflegt damit eine Bildungssprache, die der Komplexität menschlichen Lebens anschaulich und bilderreich Ausdruck verleiht“⁶⁰¹. Der Ausdruck „Bildungssprache“⁶⁰² wird zu einer Befähigung, mithilfe der eigenen Sprache handlungsfähig und verantwortungsvoll sein eigenes Leben zu gestalten. Damit greift die gottesdienstlich geprägte Sprache auf das Leben außerhalb des Gottesdienstes über und wird „vor allem in Romanen, in Tagebüchern oder Briefen gepflegt“⁶⁰³. Damit bezieht sich Dinkel vorwiegend auf schriftliche Sprache. Gesprochene Alltagssprache ist häufig denotativ und wird in alternativen Gottesdienstformen zum Merkmal verständiger Kommunikation.

Der katholische Theologe Erich Garhammer resümiert mit Bezug auf den Vergleich von Liturgen und Literaten, dass ein Liturg der Herausforderung gegenübersteht, ambivalente Eigenschaften in sich zu vereinen: Er soll „sprachsöpferisch [...] und zugleich ein treuer Übersetzer“ sein, „ein Liebesverhältnis zur Sprache [haben], aber kein Augenblickschwätzer“ sein. Garhammer legt den Fokus darauf, dass die Sprache der Liturgie als Besonderheit gewahrt bleiben soll, die durch Alltagssprache verloren gehen würde. „Für viele Kritiker der katholischen Liturgiereform von Martin Mosebach bis Joseph Ratzinger/Benedikt XVI. ist die Geschwätzigkeit und Banalisierung in der Liturgie der durch die Liturgiereform entstandene Hauptschaden.“⁶⁰⁴

Auch in evangelischen Gottesdiensten liegt die Chance der Fremdheit liturgischer Sprache im darin mittransportierten Erfahrungsschatz der christlichen Tradition sowie einer bildreichen Sprache, die über vermittelnde Alltagskommunikation hinausgeht. Beim liturgischen Sprechen ist nicht zu vergessen, dass Sprache nicht nur die Verständigungsgrundlage für die Kommunikation über Inhalte ist, sondern auch

⁶⁰⁰ Vgl. DINKEL, Was nützt der Gottesdienst?, 284.

⁶⁰¹ A. a. O., 285.

⁶⁰² Dinkel bezieht sich auf PREUL, REINER, Kirchentheorie. Wesen, Gestalt und Funktionen der Evangelischen Kirche, Berlin/New York 1997, 289.

⁶⁰³ Ebd., Anm. 48.

⁶⁰⁴ GARHAMMER, ERICH, „Introibo ad altare Dei“. Stimmen von Literaten zur Sprache der Liturgie, in: MEYER-BLANCK, MICHAEL (Hrsg.), Die Sprache der Liturgie. Eine Veröffentlichung des Ateliers Sprache e. V., Braunschweig, Leipzig 2012, 121–138, 127.

symbolische Räume über Glauben, Erfahrungen, Alltag, Politik und Kultur im Gottesdienst eröffnet – darin liegt die Stärke der hochliturgischen Sprache, sowohl im Kontext des gottesdienstlichen Erlebens als auch der daraus erwachsenden Möglichkeit der Kommunikation über Erlebtes.⁶⁰⁵

Die Sprache der Tradition kommt vor allem in den Lesungen zum Tragen. Wird die Lutherübersetzung gewählt, kann durch den (teilweise) bekannten Klang Vertrautheit hervorgerufen und der Wiedererkennungswert gesteigert werden. Andere Übersetzungen können bei geübten Hörenden „ein immer neues, tieferes Verstehen bewirken“⁶⁰⁶ und durch ihre Fremdheit neu auf sich hinweisen.⁶⁰⁷ Die Ambivalenz in der Entscheidung zwischen Vertrautem und Fremdem beobachtet beispielsweise eine Pfarrerin, die in Gottesdiensten häufig „alternative Bibelübersetzungen, wie zum Beispiel die Bibel in gerechter Sprache oder die Elberfelder Bibel“⁶⁰⁸ nutzt: Das „eingefleischte lutherische Deutsch“, das in den Körper eingegangen ist und verinnerlicht wurde“, kann einem „Verstehen“ im Weg stehen.⁶⁰⁹ Neben der Auswahl der jeweiligen Übersetzung werden die Entscheidungen über Textstellen und -umfang von den haupt- und ehrenamtlich liturgisch Gestaltenden unterschiedlich beurteilt, wie die qualitative Studie zur Perikopenordnung zeigte.

Nicht nur über die Wahl der Übersetzung, sondern auch über die ausgewählten Bibelstellen gehen die Meinungen auseinander. Statt einer neuen Perikopenordnung schlägt Christian Grethlein vor, die theologische Kompetenz der Pfarrerrinnen zu stärken und sie in die Auswahl der Texte kontinuierlich mit einzubeziehen. Er plädiert dafür, in der gegenwärtigen Situation theologisch verantwortet über den Umgang mit biblischen Texten im Gottesdienst zu entscheiden.⁶¹⁰ Michael Meyer-Blanck sieht vielmehr den Veränderungsbedarf im Hinblick auf „die Art und Weise der Vermittlung der Inhalte, z. B. in der Sprechweise“, nicht primär in der Änderung einer Ordnung und der Textauswahl. Ausgewählte Lesungstexten sollen „lektionabel“ sein.⁶¹¹ Auch bezüglich

⁶⁰⁵ Die Kommunikationsfähigkeit über das gottesdienstliche Erleben ist Menschen unterschiedlich präzise möglich, wie in empirischer Forschung immer wieder festgestellt wird.

⁶⁰⁶ RATZMANN u. a., Empirische Studie, 27.

⁶⁰⁷ Vgl. JUKSCHAT, NADINE, Zwischen Geborgenheit und produktiver Verunsicherung. Zur Bedeutung von Vertrautheit und Fremdheit für Gottesdienst, Bibelverständnis und Glaube am Beispiel von Gruppendiskussionen, in: PTh 101 (2012), 36–50, 45–46.

⁶⁰⁸ Die beispielhaft genannte Pfarrerin wurde im Rahmen der qualitativen Studie zur Perikopenordnung befragt. Vgl. a. a. O., 46.

⁶⁰⁹ Ebd.

⁶¹⁰ Vgl. GRETHLEIN, Was gilt, 186–188.

⁶¹¹ Vgl. MEYER-BLANCK, MICHAEL, Texte und Leben. Vorgeschichte und offene Fragen bei der beginnenden Perikopenrevision in der EKD, in: PTh 101 (2012), 2–9, 7–8.

der Menge und des Umfangs gottesdienstlicher Lesungen wird gestritten. Empirisch gesicherte Daten „zur Hör- und Aufnahmefähigkeit unterschiedlicher Personen(gruppen)“ fehlen jedoch bisher.⁶¹²

Diesem gewachsenen Sprachduktus steht das Anliegen entgegen, *verständlich* zu sprechen und Liturgie auch für Ungeübte *zugänglich* zu machen, das zu einem der Hauptanliegen alternativer Gottesdienstformate geworden ist.⁶¹³ Die Predigt erlangt einen besonders hohen Stellenwert im Gottesdienst, da dieser die höchste formale und sprachliche Freiheit zugeschrieben wird (vgl. I.2.5.4).

Bereits Martin Luther verfolgte das Anliegen, durch verständliche Sprache im Gottesdienst den Zugang zu Bibeltexten, Predigt und Lehre zu schaffen, und etablierte eine „Deutsche Messe“ (1526). Luthers Anliegen ist geblieben – die Sprache jedoch hat sich gewandelt. Der agendarisch vorgeprägte, überkommene lutherische Sprachduktus (z. B. in Gebeten, Psalmen) in alternativen Gottesdiensten wird aufgebrochen und im gesamten Gottesdienst denotative Sprache verwendet sowie direkte Ansprache im alltagssprachlichen Duktus. Damit stehen nicht mehr bildlich geprägte, traditionsreiche Sprachästhetik im Vordergrund, sondern Vermittlung und schnörkellose Verständigung – Information dominiert die Formation. Dass Vermittlung eine zunehmend große Rolle spielt, zeigt auch die Einflechtung vermittelnder Elemente in agendarisch geprägten Gottesdiensten, wie Einleitungstexte zu Lesungen oder Handzettel mit Gottesdienstablauf, Handlungsanweisungen und zusätzlichen Informationen.

2.5.6. Neue Rolle: Moderation

Da sich der Ablauf alternativer Gottesdienste von traditionell gewachsenen, agendarischen Formen abwendet, fällt eine liturgisch geschulte Kommunikation als gemeinsame Verständigungsgrundlage aus. Dies macht Verständigung über Kommunikationsregeln und Vermittlungsstrukturen notwendig. Daraus folgt die Installation einer neuen Rolle: die Rolle der Moderation. In den meisten alternativen Gottesdienstformaten gehört es zum Konzept, dass eine Person die Teilnehmenden durch den Gottesdienst leitet (z. B. GO LIFE in Dresden; Salz&Pfeffer in Zollikon/CH). Die (dauerhafte) Präsenz einer leitenden Person im Bühnenraum, die Anweisungen, Erklärungen und Orientierung gibt, soll eine syntaktische Grundsicherheit in der Kommunikation herstellen. Aber auch die Aspekte der „Auflockerung und der

⁶¹² Vgl. GRETHLEIN, Was gilt, 164.

⁶¹³ Von einer Milieuorientierung kann bezüglich der Sprache nicht die Rede sein. Es geht vor allem darum, verständlich im Sinne von umgangssprachlich zu sprechen und sich damit vom lutherisch geprägten, kirchlich-gedeckten Jargon zu distanzieren.

‚vergnüglichen Begleitung‘ durch das Geschehen“⁶¹⁴ werden bedient; nicht selten kommt der Moderation auch eine emotional-animierende bzw. motivierende Funktion zu. Zudem verleiht die alltagsnahe Sprache dem Gottesdienst eine niedrighschwellige Anmutung, die auf die Steigerung der inneren Beteiligung zielt.

Die Person bzw. das Team in der Moderationsrolle symbolisieren durch das Tragen von Alltagskleidung eine Nähe zu den Teilnehmenden als „Gemeinde“ sowie die Einebnung einer Trennung zwischen Amt und „Laien“ (vgl. I.2.5.5.1). Auch hier entsteht die Gefahr einer Pädagogisierung, da das rituell bewährte Rollenportfolio durch Vermittlung und Erklärung ersetzt wird (vgl. I.2.5.4). Die Moderationsrolle unterliegt zumeist einer personalen Färbung, die in die gottesdienstliche Präsentation hineinwirkt, und lässt sich in den gegenwärtigen Trend einer „Ästhetisierung der Lebenswelt“ und „Kunst des Präsentierens“⁶¹⁵ einordnen, die beispielsweise auch in der Selbstdarstellung in sozialen Netzwerken sichtbar wird.

Thomas Kabel hat die Aufmerksamkeit auf die Präsenz und Selbstdarstellung der Pfarrperson gelenkt und die Rollenaufführung theatral perfektioniert. Dieses Verdienst, aber auch die starke, zuweilen einseitige Prägung beschreibt Friedrich mit dem „Eindruck, Deutschland sei liturgiedidaktisch ‚verkabelt‘.“⁶¹⁶ Der Fokus, Pfarrpersonen für den liturgischen Habitus zu schulen, wird zunehmend vom Streben nach Authentizität abgelöst – die Person will in ihrem Handeln und Sprechen als Ich erkennbar bleiben (vgl. I.2.5.5).

2.5.7. Gesamtsetting, Atmosphäre, Charakter

Das Gottesdienstspektrum umfasst neben den ausführlich liturgiewissenschaftlich betrachteten agendarischen Modellgottesdiensten viele neue Formate, die ihrem Gesamtsetting, ihrer Atmosphäre und ihrem Charakter nach expressiv-emphatisch bzw. diskursiv⁶¹⁷ geprägt sind – Friedrichs bezeichnet sie als „authentisch, expressiv und

⁶¹⁴ ARNOLD, *Andere Gottesdienste*, 122.

⁶¹⁵ FRIEDRICH, *Keine Inspiration ohne Konspiration*, 60.

⁶¹⁶ A. a. O., 61.

⁶¹⁷ Vgl. FRIEDRICHS, *Praktisch-theologische Einleitung*, 25–28. „Diskursiv“ nennt auch Meyer-Blanck den Kommunikationscharakter im Gottesdienst, den er auf Martin Luthers dialogisches Gottesdienstverständnis („Torgauer Formel“) zurückführt: „Die Kommunikation in Sachen Religion vollzieht sich nicht mehr rituell, sondern diskursiv.“ MEYER-BLANCK, MICHAEL, *Liturgie und Liturgik. Der evangelische Gottesdienst aus Quellentexten erklärt*, Göttingen ²2009, 37. Deegs Anliegen ist es, Meyer-Blancks Beschreibung nicht einander ausschließend zu werten und den rituellen Aspekt nicht aus der gottesdienstlichen Kommunikation auszuschließen, um nicht auf einer rein reflexiven Kommunikationsebene zu verbleiben. Vgl. DEEG, *Das äußere Wort*, 114–116.

offen“⁶¹⁸. Durch die Öffnung der verschiedenen ästhetischen Gestaltungsparameter, wie musikalische Gestaltung und Liedkultur, Rollenumkodierung und Partizipationsmuster, die thematische Ausrichtung und Variabilität von Ort und Zeit, Licht- und Raumkonzepten, entstehen offene Szenarien. Die alternativen Settings rücken Alltagsnähe, Lebensrelevanz und Niedrigschwelligkeit in den Fokus, die eine neue, zeitgemäße Atmosphäre und Ästhetik entstehen lassen, die andere Zielgruppen erreicht. Die Liturgische Konferenz erhebt die „dezidiert zeitgenössische Form“⁶¹⁹ zum gemeinsamen Nenner der von ihr aufgeführten etablierten alternativen Gottesdienstformate (Thomasmesse, GoSpecial, Nachteulengottesdienst). Innovative, „expressiv-spielerische“ Gestaltungsoptionen lösen die Dominanz der traditionell-vergewissernden, „stabilisierend-rituellen“ Fei ergestalt des Sonntagsgottesdienstes ab und ordnen das Gottesdiensterlebnis dem Unterhaltungsspektrum zu (vgl. I.2.5.1).⁶²⁰

Die im Wortsinn alles umhüllende *Atmosphäre*⁶²¹ wirkt tendenziell auf alle Sinne ein und bekommt dadurch ästhetische Bedeutung. Vor allem der Einfluss von Raum, Musik, eingesetzter Technik und gestalteter Körperlichkeit markiert die veränderte Ästhetik und die sich daran anlagernde Spiritualität. Auch wenn nicht alle Sinne im Gottesdienst gleichermaßen angesprochen werden, resultiert „die leiblich-affektive Wirkung einer Umgebung in ihrer jeweiligen Wahrnehmungssituation“ aus „unwillkürlich zusammenwirkenden oder bewusst inszenierten Qualitäten des Ortes“⁶²². Durch körperliche Präsenz und die Inszenierungsqualitäten des liturgisch „Anderen“ entsteht die besondere Atmosphäre.

Auch das „Erleben der eigenen Befindlichkeit innerhalb einer räumlichen Situation“⁶²³ prägt die Bewertung der Gottesdiensterfahrung und beeinflusst die jeweilige Deutung des

⁶¹⁸ FRIEDRICHS, Praktisch-theologische Einleitung, 19. Die Kategorie der Kultur wird für Friedrichs zum Maßstab und am „Grad kultureller Offenheit der gottesdienstlichen Form“ (25) scheidet er die von ihm gewählten Beispiele in zwei Gruppen, I. „kulturoffene“ Gottesdienste werden unter Aufnahme kultureller Elemente in den liturgischen Ablauf gestaltet und können als „expressiv-suchend“, „asketisch-entdeckend“ und „rituell-vergewissernd“ beschrieben werden. II. „kulturnahe“ Gottesdienste legen ihren Fokus auf den Event- und Erlebnischarakter und können als „diskursiv“, „emotional“ und „ästhetisch“ erlebt werden. Vgl. a. a. O., 25–28. Zur kulturoffenen Kategorie können die sogenannten „Kleine[n] Kontrapunkte“ (kulturoffene Kleinformate, „expressiv“, „kognitiv“) gezählt werden, die Friedrichs als Praxisbeispiele in einer Extrakategorie ergänzt.

⁶¹⁹ ARNOLD, Andere Gottesdienste, 20.

⁶²⁰ Vgl. FRIEDRICHS, Praktisch-theologische Einleitung, 14.

⁶²¹ Etymologisch lässt sich der Begriff „Atmosphäre“ herleiten von griechisch ἀτμός: Dunst/Dampf und σφαῖρα: Kugel/Hülle.

⁶²² SCHOUTEN, SABINE, Art. Atmosphäre, in: FISCHER-LICHTE, ERIKA (Hrsg.), Metzler-Lexikon Theatertheorie, Stuttgart/Weimar 2005, 13–16, 13.

⁶²³ Ebd. Ob jedoch die These zutrifft, dass „Kirchen [...] mit ihren Atmosphären Aufforderungscharakter“ haben, muss an dieser Stelle offenbleiben. WOYDACK, TOBIAS, Die Atmosphären sakraler Räume, in: Kirchenpädagogik. Zeitschrift des Bundesverbandes Kirchenpädagogik e. V. 12 (2012), 46–47, 47.

Gehörten und Erlebten. Das Erleben der Anwesenheit Gottes ist in die Verdichtung der Atmosphäre des authentisch Christlichen integriert. Hollenweger diagnostiziert eine „Pentekostalisierung“ der protestantischen Gottesdienstkultur.⁶²⁴ Auch Körnlein erkennt die Betonung der vertikalen Ebene (Gott – Ich) in „modernen“ Gottesdiensten als besonders ansprechend.⁶²⁵

2.5.8. Körper und Leib

Obwohl das „Wort“ die protestantische Gottesdienstkultur dominiert, können körperliche Anwesenheit und leibliches Erleben nicht aus der Reflexion ausgeklammert werden. Explizit leibliche Formen werden vermehrt in die ästhetisch reflektierte Gottesdienstgestaltung einbezogen.

Phänomenologisch können Körper und Leib unterschieden werden. In ihrer praktisch-theologischen Dissertation (2007) „Körper beten“ zielt Julia Koll darauf, „Körperlichkeit als zentrale Kategorie in den verschiedenen Praxisfeldern sichtbar zu machen“⁶²⁶. In der Unterscheidung bezieht sich der „Leibbegriff auf die subjektive Erfahrung und den erlebenden und spürenden Körper“, während der Körperbegriff für „die Außenperspektive“ steht, „den von anderen oder mir selbst gegenständlich wahrgenommenen Körper und seine materielle Dimension“.⁶²⁷ Jedoch betont sie, dass sich im Sprachgebrauch beide Aspekte, „subjektive als auch objektive Zugänge“⁶²⁸, im Körperbegriff verbinden, der auch in dieser Arbeit vorgezogen wird.

Die körperliche Präsenz sowie Bewegungen im Raum und Rituale mit Körperbezug (z. B. Salbung, Segnung, Abendmahl, aber auch Gesang) werden zum Teil wieder bewusst in das gottesdienstliche Repertoire integriert, sehr ausgeprägt bei den Praxisauskopplungen des Theaterparadigmas (Bibliodrama, „Liturgische Präsenz“). Die liturgisch Handelnden setzen ihren Körper als Instrument und Resonanzraum ein.⁶²⁹ Um die Körperlichkeit der Teilnehmenden in den Blick zu bekommen, greift Fiedler auf den anthropologisch geprägten Begriff „Embodiment“ zurück (vgl. I.1.3.3) und intendiert damit eine hinreichende Reflexion über die liturgischen Verkörperungsgesten. Die Körperlichkeit

⁶²⁴ Vgl. HOLLENWEGER, WALTER J., Das Kirchenjahr inszenieren. Alternative Zugänge zur theologischen Wahrhaftigkeit: Predigten, Oratorien, Mysterienspiele, Stuttgart 2002, 203; RASCHZOK, Gottesdienst und Dramaturgie, 33–34.

⁶²⁵ Von der vertikalen Ebene (Gott – Ich) unterscheidet er die horizontale Ebene (Mensch – Ich). Vgl. KÖRNLEIN, Gottesdienste in einer komplexen Welt, 254–255.

⁶²⁶ KOLL, JULIA, Körper beten. Religiöse Praxis und Körpererleben, Stuttgart 2007, 18.

⁶²⁷ A. a. O., 23–24. Koll bezieht sich auf den leibphänomenologischen Ansatz von Hermann Schmitz.

⁶²⁸ Ebd.

⁶²⁹ Dieses Konzept wurde auch für die Religionsdidaktik und -pädagogik fruchtbar gemacht, vgl. STÄBLEIN, Pädagogische Präsenz?!, 209–227.

Rezipierender im Gottesdienst umfasst neben der Anwesenheit das Erleben von Nähe und Distanz. Vor allem in Bezug auf selbstbestimmte Beteiligungsmöglichkeiten ist eine Verhältnisbestimmung notwendig⁶³⁰ (vgl. I.2.6). Das Erleben der eigenen Leiblichkeit in Gottesdiensten korrespondiert eng mit der Wahrnehmung der eigenen Teilnahme. Das Bedürfnis nach aktiver Partizipation und der Grad von Integration bemisst sich, neben der Interaktion mit anderen Teilnehmenden, an den Angeboten mit körperlicher Teilnahme, die mit der Bevorzugung alternativer Gottesdienstformen korrelieren.⁶³¹

Körperlichkeit ist durch die kirchliche Tradition sehr stark normiert worden. Im Christentum ist Körperlichkeit ambivalent bewertet worden. Im Zusammenhang mit Sexualität wurde Körperlichkeit von der Kirche häufig kritisch beurteilt und die Ehe hielt sich als akzeptierte Form kontrollierter Sexualität.⁶³² Körperlichkeit als leibliche Anwesenheit wurde jedoch geschätzt, was z. B. an der Ikonenverehrung und in der Eucharistiefrömmigkeit sichtbar wird. Die unterschiedlichen Qualitäten von Körperlichkeit werden auch in den griechischen Termini σὰρξ und σῶμα deutlich. Die Unterscheidung beider Begriffe spielt in der paulinischen Theologie eine Rolle. Mit σῶμα bezeichnet Paulus u. a. das Sein des Menschen selbst (vgl. 1 Kor 6,13). σὰρξ wird überwiegend negativ genutzt im Zusammenhang mit Sünde und Tod (vgl. Röm 7,14).⁶³³ Eine gewisse Steifheit bezüglich der Sichtbarkeit von Körperlichkeit innerhalb der Liturgie kann in evangelischen Gottesdiensten beobachtet werden, z. B. beim Abendmahl. Potenziert ist diese Unsicherheit beim Umgang mit als von der „Norm“ abweichend wahrgenommenen Körpern. Vor allem Behinderung oder Queerness lässt persönliche und körperliche Identität im Besonderen zusammenfallen. In spezifischen Frauenliturgien wird beispielsweise das Augenmerk auf das Sichtbarwerden von Weiblichkeit gelegt, was eine Sonderposition weiblicher Körperlichkeit im Gegensatz zur männlichen im Gottesdienstkontext anzeigt.

Einen neuen Stellenwert in der Gottesdienstgestaltung bekommt das gemeinsame Essen, also der Einbezug eines leiblich-körperlichen Akts. Ob ein Aperitif zur Begrüßung, ein Snack am Ausgang oder ein gemeinsames Sättigungsmahl als Teil des Gottesdienstes – nicht-ritualisiertes Essen wird zum Programmpunkt leiblicher Erfahrung, des

⁶³⁰ Vgl. MARTIN, Die Sozialität des Gottesdienstes, 344.

⁶³¹ Bezogen auf Gottesdienste in „anderer Form“: „Sowohl die eigene Partizipation wie auch das positive Wahrnehmen, dass andere Gemeindeglieder sich im Gestaltungsbereich Mühe gegeben haben, sind von hoher Bedeutung.“ KERNER, Der Gottesdienst, 30.

⁶³² Vgl. SCHUBERT, ANSELM, Art. Sexualität. III. Kirchengeschichtlich, in: RGG⁴, 2004, 1249–1250, 1249–1250.

⁶³³ Vgl. SCHNELLE, UDO, Theologie des Neuen Testaments, Stuttgart ³2016, 271–273. „σῶμα ist der Mensch selbst, die σὰρξ hingegen eine fremde, ihn beanspruchende Macht.“ a. a. O., 271.

kommunikativen Miteinanders, der Ermöglichung von Gemeinschaftserlebnissen und Partizipation. Gemeinsames Essen ist ein erlebnisreiches Element, das zur „Vergesellschaftung der Teilnehmenden“ beiträgt und „Beziehungs-, Kommunikations- und Begegnungsräume“ im gottesdienstlichen Setting eröffnet.⁶³⁴ Somit kann das Essen zur niedrigschwelligsten Partizipationsform werden, die die „grenzüberschreitende, inklusive und transzendierende Kraft“⁶³⁵ der universellen Kirche entfalten kann.

Zum Teil wird das gemeinsame Essen aber auch aus dem liturgischen Geschehen ausgelagert. Das Abendmahl wird dann durch ein nicht-ritualisiertes Essensangebot vor oder nach dem Gottesdienst im Stil der angesprochenen Zielgruppe (Apéro oder Pasta, für gemütlichen Austausch oder familiäres Miteinander) ersetzt.⁶³⁶ In einigen ritualisierten, auch neu konzipierten Gottesdienstformen gehört das Abendmahl fest zum liturgischen Ablauf dazu und gewinnt durch die leiblich-rituellen Aspekte einen hohen Stellenwert (z. B. Thomasmesse, Gottesdienst mit Demenzkranken, Segnungsgottesdienste).

In der Rezeptionsstudie zum EGb zeigt sich, dass das Abendmahl in der Vorbereitung agendarischer Gottesdienste zu einem vernachlässigten Thema geworden ist, wodurch es in der Reflexion kaum vorkommt.⁶³⁷ Die Wahrnehmung von gottesdienstlicher Partizipation wird zum entscheidenden Faktor für Motivation, Verbindlichkeit und Gemeinschaftserfahrung (vgl. I.2.6). Durch die bewusste Planung kodierter (Abendmahl) oder nicht liturgisch kodierter Mahl-Kommunikation (beispielsweise Buffet am Ausgang) können unterschiedliche Zielgruppen angesprochen werden.

2.5.9. Liturgie: Variabilität und Ritual

Die Definition von Liturgie enthält eine Verhältnisverschiebung von festgelegter Struktur und spontaner Interaktion, die als Spannung zwischen „Geborgenheit und produktiver Verunsicherung“⁶³⁸ oder auch zwischen Geborgenheit und Herrschaft bezeichnet wird.⁶³⁹

⁶³⁴ Vgl. MARTIN, Die Sozialität des Gottesdienstes, 340.

⁶³⁵ Ebd.

⁶³⁶ Dieses ist in fünf von zwölf der ausgewählten Beispiele „anderer“ Gottesdienste der Fall. Vgl. Tabelle, ARNOLD, Andere Gottesdienste, 112–116.

⁶³⁷ FRIEDRICHS, Zehn Jahre Evangelisches Gottesdienstbuch, 235.

⁶³⁸ JUKSCHAT, Zwischen Geborgenheit und produktiver Verunsicherung, 36.

⁶³⁹ „Im Ritual kann man sich frei fühlen, weil der Rahmen abgesteckt ist. Aber damit kann auch eine illusionäre Freiheit befördert werden. Es kann zu einer Performanz des fundamental Tragenden und nicht Sagbaren, aber auch zu einer Performanz des falschen Scheins kommen. Rituale können Geborgenheit vermitteln und Herrschaft verschleiern.“ MEYER-BLANCK, Gottesdienstlehre, 50. Er weist darauf hin, dass Ritualkritik seit der Reformation zum Selbstverständnis gehörte und dass vor allem Jugendliche daran erinnern, „dass mit Ritualen immer auch Macht ausgeübt wird“, ebd.

Am Beispiel des Stilmittels der Irritation zeigt sich, dass diese als unangenehme Ausnahme oder als Anregung und Spannungsfaktor empfunden werden kann.

Diese Spannung bzw. Ambivalenz der Rituale⁶⁴⁰ und die Entscheidung darüber, wie viel Fremdheit möglich und wie viel Bekanntheit im Gottesdienst notwendig wird, bleibt ein Streitpunkt. Zum einen kann ein Gefühl der Fremdheit gerade einen wohltuenden Kontrast zum Alltäglichen setzen, wie z. B. der Kirchraum oder die traditionelle Liturgie.⁶⁴¹ Zum anderen kann es den Zugang zu den in der Form transportierten Inhalten gänzlich verstellen. Fremdheit der Liturgie geht in der Einübung auf und lebt vom bekannten Miteinander. So plädiert Sagert beispielsweise für experimentierende Gottesdienstgestaltung im Sinne von *expérience* – Erfahrung *und* Experiment. Liturgische Probesituationen werden so zu Möglichkeiten, „Erfahrungen von Andersartigkeit im Gottesdienst“ zu sammeln.⁶⁴²

Die der Liturgie inhärente Spannung wird in verschiedenen Gottesdienstmodellen unterschiedlich gewichtet und wirkt dementsprechend auf die Aufmerksamkeit und das Erleben der Anwesenden. In Gottesdiensten, die sich einer langen (ökumenischen) Liturgietradition verdanken, wird das Heimatliche und Wiedererkennbare der Liturgie kultiviert. Agendarische Gottesdienste leben von der traditionell geprägten Liturgie als Orientierung und Wiedererkennung. Die Integration zusätzlicher interaktiver, meditativer oder musikalischer Elemente (z. B. Fürbittenzettel, Kerzengebet, Taizé-Gesang) stört dieses Setting nicht.

Der Umgang mit Wiedererkennbarkeit und Neuerungen wurde ausführlich im Zuge der Revision der Perikopenordnung (2018) debattiert. Auswahl, Länge und Umfang der Texte sowie die Stellung und der Stellenwert von Lesungen im Gottesdienst wurden theologisch

⁶⁴⁰ Die Kritik an der Ritualität von Gottesdiensten wird an dieser Stelle nur in aller Kürze aufgenommen, da ein tieferer Einstieg in den Ritualdiskurs der großen Menge an Literatur und Reichweite nicht gerecht würde.

⁶⁴¹ Ein Beispiel für die Attraktion des „Anderen“: Im Podcast „Die sogenannte Gegenwart“ erzählt der Literaturkritiker und Autor Ijoma Mangold in der Folge „Der ultimative Christencheck“ von seiner Faszination an der Orthodoxie und Dogmatik, gerade weil sie von der (bzw. seiner) sonstigen Gegenwart so weit entfernt scheint. Er bezeichnet sich daraus folgend als „Feuilleton-Katholik“, vgl. MANGOLD, IJOMA u. WEISBROD, LARS, Der ultimative Christencheck. Podcast: Die sogenannte Gegenwart 2020, Min. 35–36.

⁶⁴² Sagert geht vom Begriff der Erfahrung aus, zu dessen Bedeutungsspektrum (franz. *expérience*) neben Erfahrung auch das Experiment gehört, „also Erfahrung mit offenem Ausgang“. So versteht er auch die Vorbereitung auf Gottesdienste analog zu Theaterproben als mögliche „Probesituationen, in denen man die Dinge übt – lautes Lesen zum Beispiel – und selbst absurdeste Sachen einmal ausprobieren kann, selbst oder gerade dann, wenn man sie im Gottesdienst nicht macht.“ SAGERT, Licht an, 81. Im Studiengang Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen ist die Probephase als geschützter Experimentierbereich das Scharnier zwischen Theorie und Praxis. Vgl. MATZKE/WORTELKAMP, Einleitung, 12. Der Theaterkritiker Pilz wiederum versteht das Gottesdienstsetting, im Gegensatz zum Theater, als nicht geeignet für die Rolle des „Experimentators“. Vgl. PILZ, DIRK, Das Spiel mit dem Leib. Theater, Präsenz und Medien, in: LEHNERT, CHRISTIAN/DEEG, ALEXANDER (Hrsg.), Liturgie – Körper – Medien. Herausforderungen für den Gottesdienst in der digitalen Gesellschaft, Leipzig 2019, 65–75, 71.

neu ausgelotet.⁶⁴³ Die Schrifthermeneutik wirkt darauf ein, welche Funktion und dementsprechend welche Wertigkeit und welchen Ort des Verlesens Lesungen im Gottesdienst einnehmen können und sollen.⁶⁴⁴

In Gottesdienstformen, die sich intentional an Kirchenferne oder liturgisch Ungeübte richten, werden andere kulturelle Muster (z. B. themenzentrierte Moderation) abgerufen und reinszeniert, vermittelnde Elemente etabliert oder auch niedrigschwellige Rituale, die sich an (auch außerkirchlich) erkennbaren, leicht wiederholbaren Handlungsgewohnheiten orientieren und in ihrem Vollzug Bedeutung generieren. Die Neuentstehung niederschwelliger Rituale, z. B. um zu Beginn des Gottesdienstes liturgisch Ungeübten oder Distanzierten den Einstieg zu erleichtern,⁶⁴⁵ zeigt die Notwendigkeit neuer Codes, die eine gemeinsame Kommunikationsbasis schaffen.

Ein Großteil der alternativen Gottesdienste lässt sich dem evangelischen Predigtgottesdienst zugeordnet,⁶⁴⁶ sodass in der Praxis nicht von einer Ablösung ritueller Gottesdienststrukturen ausgegangen werden kann, sondern vielmehr von einer Öffnung des Gottesdienstverständnisses sowie seiner Formen. Im Selbstverständnis wird jedoch großer Wert auf die (vermeintlichen) Unterschiede gelegt (vgl. I.2.4.2), die eine besondere Atmosphäre oder besondere Beteiligungsformen schaffen wollen, z. B. durch Licht (Scheinwerfer), Bewegung (Stationen), Anspiel und Kostüme (als Differenzmarker).⁶⁴⁷ Die Veränderungen in alternativen Konzepten zeigen auch Wirkung für die Gestaltung konventioneller Gottesdienste: Stimmig gestaltete hybride Gottesdienstmodelle aus traditionellen und innovativen Elementen werden zu einem Allrounder, denn „[d]urch die *Verbindung von traditionellen und eventhaften, erlebnisreichen Elementen* wird der Gewöhnung vorgebeugt, aber auch Identifikation ermöglicht.“⁶⁴⁸

Die Unterschiedlichkeit der Formen sieht Arnold als Merkmal evangelischer Gottesdienste, die sich in ihrem theologischen Kern – in einem „dem Evangelium von Jesus Christus gemäß[e]n Gottesdienst“⁶⁴⁹ – vereinen und zugleich eine ökumenische

⁶⁴³ Vgl. den in diesem Diskussionsprozess gewichtigen Band von GRETHLEIN, Was gilt.

⁶⁴⁴ Die Bibel wird als „Begleiter“ oder Wertorientierung wahrgenommen. Vgl. MENZEL, KERSTIN, Die „Diener am Wort“ und die Heilige Schrift. Bibelverständnis und homiletische Praxis von Pfarrern und Pfarrerinnen empirisch untersucht, in: PTh 101 (2012), 51–68, 53.

⁶⁴⁵ Vgl. KUNZ, Der neue Gottesdienst, 118.

⁶⁴⁶ Vgl. ARNOLD, Andere Gottesdienste, 65; FRIEDRICH, Praktisch-theologische Einleitung, 20.

⁶⁴⁷ Vgl. LEONHARDI, MICHAEL, Gottesdienste dramaturgisch 2009.

⁶⁴⁸ MARTIN, Die Sozialität des Gottesdienstes, 339. (Herv. i. O.) Martin bezieht sich auf Pohl-Patalongs Studie „Gottesdienst erleben“.

⁶⁴⁹ ARNOLD, JOCHEN, Was geschieht im Gottesdienst? Zur theologischen Bedeutung des Gottesdienstes und seiner Formen, Göttingen 2010, 9.

Brücke schlagen. Er sieht den Konsens nicht in der Form, sondern in seinem Inhalt gegeben. In seinem praxisorientierten Werk regt Arnold an, „[n]icht die Fremdheit unserer Gottesdienste [...] zu kultivieren, sondern ihre Relevanz für das Leben und ihren Charakter als einladendes Fest.“⁶⁵⁰ Damit bietet er eine empirisch gestützte Begründung für die Öffnung liturgischer Formen.⁶⁵¹ In den Konzepten alternativer Gottesdienstformen wird häufig das Repetitive ritueller Abläufe kritisiert, von dem sich zugunsten eines Einmaligkeits- oder Eventcharakters abgegrenzt wird.

Meyer-Blanck verankert demgegenüber die Sinngebung der Rituale in ihrer Wiederholung.

„Rituale sind individuelle und kollektive Handlungsgewohnheiten mit repetitivem Charakter, bei denen dem Handeln als solchem wie der geplanten und bewussten Repetition individuelle und/oder kollektive Bedeutung zugeschrieben wird.“⁶⁵²

Ebenfalls hängt die sprachliche Form eng mit der rituellen Form zusammen. Das In- und Nebeneinander von Ritus und Rede im Gottesdienst manifestiert sich im jeweiligen Sprachduktus und wird von Meyer-Blanck als *Dialektik* von „Muttersprache“ und „Fremdsprache“, von „Regression“ und „Progression“ bezeichnet.⁶⁵³ Rituale finden nicht allein im äußeren Vollzug statt, sondern leben von der inhärenten Verbindung von „Ritual und Reflexion“⁶⁵⁴, so Fugger und Kranemann. Eine „innere Zustimmung zu einem bestimmten Inhalt“ ist nur dann gegeben, wenn beispielsweise die Sprache oder aber die Handlungsweisen nachvollzogen werden können.

Den Gottesdienst als Ritual zu verstehen definiert Plüss, ähnlich wie Richard Graupner in seiner liturgiewissenschaftlichen Ritualtheorie⁶⁵⁵, anhand des wiederkehrenden Ablaufs, der gemeinsamen Handlungen sowie des Zusammenspiels von kognitivem und körperlichem Erleben. So lässt sich Ritualität auch auf konzeptuell festgelegte (alternative) Gottesdienste anwenden.

„Der protestantische Gottesdienst stellt insofern ein Ritual dar, als durch die vertrauten, gemeinsamen liturgischen Handlungen hindurch die Grenzen des Individuums zum Kollektiv und die Grenzen der

⁶⁵⁰ A. a. O., 212.

⁶⁵¹ Relevanz zählt laut der V. KMU zur dritthäufigsten Erwartung an Sonntagsgottesdienste (74 %). Vgl. HERMELINK/KOLL/HALLWAB, Teilhabe und Teilnahme, 108.

⁶⁵² MEYER-BLANCK, Die Sprache der Liturgie, 12.

⁶⁵³ Vgl. a. a. O., 16–17.

⁶⁵⁴ Vgl. im gleichnamigen Band: FUGGER, DOMINIK u. KRANEMANN, BENEDIKT, Reflexion über Rituale oder die beiden Seiten einer Medaille. Einführung, in: FUGGER, DOMINIK/KRANEMANN, BENEDIKT/LAGAUE, JENNY (Hrsg.), Ritual und Reflexion. Historische Beiträge zur Vermessung eines Spannungsfeldes, Darmstadt 2015, 7–10, 9.

⁶⁵⁵ Vgl. GRAUPNER, RICHARD, Der Gottesdienst als Ritual. Entdeckung, Kritik und Neukonzeption des Ritualbegriffs in der evangelischen Liturgik, Göttingen 2019. Graupner entwickelt in seiner Dissertation eine evangelische, das heißt lutherisch-reformatorisch begründete, liturgiewissenschaftliche Ritualtheorie, womit er eine 50 Jahre währende Lücke innerhalb der Liturgiewissenschaften zu schließen sucht.

Gegenwart zur göttlichen Zukunft hin durchlässig werden, indem das Bewusstsein in einen defokussierten Zustand gerät, in welchem sich Synthesen von Körperwahrnehmungen, Stimmungen und Diskursen zu symbolischen Inhalten bilden. Die rituelle liturgische Performance stellt den sakramentalen Möglichkeitsraum einer Gottesbegegnung dar und zielt auf die Transformation (Neuwerdung, Konversion) des Einzelnen wie der Gemeinde.“⁶⁵⁶

Der enge Zusammenhang von Ritualität, Spiritualität und Sinnstiftung⁶⁵⁷ und zugleich die Wandelbarkeit von Ritualen bleibt für die Gottesdienstgestaltung agendarischer wie alternativer Formen von Bedeutung.

2.6. Partizipation und Gottesdienstteilnahme

Gottesdienste ereignen sich durch die und in der körperlichen Präsenz aller Anwesenden – ohne Teilnehmende gibt es keinen Gottesdienst.⁶⁵⁸ Die Partizipation am Gottesdienst ist im evangelischen wie katholischen Gottesdienstverständnis in variablen Beteiligungsformen fest verankert. Neben den traditionell vorgesehenen Beteiligungsformen (Hören und Sehen, Singen und Beten) wird zunehmend die Möglichkeit der aktiven Mitgestaltung stärker akzentuiert, beispielsweise im Vorbereitungsteam, Lektorinnendienst, in der musikalischen Gestaltung oder spontanen Interaktion. Laien⁶⁵⁹ – im evangelischen Kontext sind damit nicht-ordinierte Personen, häufig Ehrenamtliche oder Gemeindemitglieder gemeint, die in ihrer gottesdienstlichen Befähigung ausgehend vom Allgemeinen Priestertum nicht vom ordinierten Amt herabgestuft werden – werden vor allem in alternativen Gottesdienstsettings zu „Experten des Alltags“⁶⁶⁰ und vermitteln Authentizität und Alltagsnähe. In agendarischen Gottesdienstsettings vollzieht sich Partizipation vorwiegend im kollektiven Handeln, im gemeinsamen Singen oder Beten sowie der responsiven Kommunikation zwischen Liturgin und Teilnehmenden.

In Gottesdiensten lässt sich ein fluides Rollenportfolio beobachten: Sowohl aktiv Beteiligte als auch Beobachtende agieren im gemeinsamen Setting sowie Personen in

⁶⁵⁶ PLÜSS, DAVID, Ist der Gottesdienst ein Ritual?, in: KERNER, HANNS (Hrsg.), Zwischen Heiligem Drama und Event. Auf dem Weg zu einer zukunftsfähigen Agende 2008, 99–113, 113. (i. O. kursiv)

⁶⁵⁷ In der Studie der Bayrischen Landeskirche wurden Erzählinterviews zum Thema „Rituale, Alltagsgestaltung und Sinnstiftung in der modernen Welt“ geführt, um den individuellen Zugängen der Befragten mit Offenheit begegnen zu können und eine Vorformulierung von kirchlichen oder gottesdienstlichen Formen zu vermeiden. Vgl. MARTIN, JEANNETT, Mensch – Alltag – Gottesdienst. Bedürfnisse, Rituale und Bedeutungszuschreibungen evangelisch Getaufter in Bayern, Berlin 2007, 29.

⁶⁵⁸ Die These wird beispielsweise im ländlichen Bereich relevant, wenn am Sonntagmorgen niemand zum Gottesdienst erscheint.

⁶⁵⁹ Der Begriff ist stark von der theaterwissenschaftlichen Verwendung von Laien, im Sinne nicht-professioneller Schauspielender, geprägt und wurde in das Vokabular des theatral-liturgischen Diskurses integriert.

⁶⁶⁰ In postdramatischen Theaterformen wird vermehrt mit Laien auf der Bühne gearbeitet; vgl. DECK, Rollen des Zuschauers, 11; ENGLHART, Das Theater der Gegenwart, 108. Beispielsweise das Theaterlabel Rimini Protokoll konzipiert Stücke mit Alltagsexperten, vgl. MATZKE/WORTELKAMP, Einleitung, 10.

wechselnden Rollen. Je häufiger die Rollen gewechselt werden, desto stärker tritt eine Vermischung oder gar Aufweichung einer Trennung von „Bühne“ und „Publikumsraum“ in den Vordergrund. Je klarer die Rollen festgelegt und getrennt sind, desto mehr ähnelt die Trennung von Bühne und Publikum der „vierten Wand“ (die Schauspielenden auf der Bühne agieren ohne Kontakt zum Publikum), bei dem eine aktive Teilnahme auf der liturgischen „Bühne“ nicht erwartet oder „befürchtet“ werden muss. Eine Trennung kann zum einen räumlich markiert werden: Die Bühne befindet sich vorne, eventuell erhöht – das Publikum ist nach vorne hin ausgerichtet; zum anderen durch die Beleuchtung: Die Bühne ist hell, der Publikumsraum dunkel. Die Teilnahme wird bei einer verstärkten Trennung von Bühne und Publikum zum einen passiviert, zum anderen kann Selbstbestimmung erlebt werden.⁶⁶¹

Jürgen Körnlein⁶⁶² bezieht seine Befragung von Gottesdienstteilnehmenden auf verschiedene Kommunikationsformen im Gottesdienst, sowohl agendarische Formen als auch spontane oder (körperlich) nahe Kommunikation. Es gilt Formen zu finden, in denen die verschiedenen Bedürfnisse der Teilnehmenden Platz finden können. Eine Vermischung von Gottesdienstformen steht der „Erfahrung von Unvereinbarkeit“ verschiedener Gottesdiensttypen gegenüber.⁶⁶³ Vor allem die „Nähe- und Distanzbedürfnisse“⁶⁶⁴ werden für die Wahrnehmung und Bewertung von Gottesdiensten leitend und wirken auf die Bevorzugung der Beteiligungsformen ein. Als Fazit plädiert er für den Einbezug innerlicher wie äußerlicher Beteiligung in Gottesdiensten.

2.6.1. Systematisch-theologische Grundlegung: Beteiligung und *participatio actuosa*

Die Betonung der Reflexion der Rezeptionsperspektive im Gottesdienst verweist auf die systematisch-theologischen Positionen zur *Beteiligung* im Gottesdienst bzw. *participatio*

⁶⁶¹ Zwei Beispiele: 1. GoLife in Dresden. In der Selbstbeschreibung bleiben auch musikalische Beiträge Teil der Aufführung, die das Publikum ohne aktive Partizipation rezipieren kann: „Sie merken: Es ist Musik zum Genießen – nur selten zum Mitsingen.“ Vgl. GOLIFE, Erleben Sie einen golife im Zeitraffer. <https://www.golife-dresden.de/video.html>, Stand: 16.11.2020 2. Nachtschicht-Gottesdienst: „In der ‚Nachtschicht‘ wird die Aufmerksamkeit auf das erhellte Geschehen im Altarraum gerichtet, während die Besucher/innen im deutlich dunkleren Kirchenschiff sitzen. Dadurch können sie im Schutz der Dunkelheit in eine innere Nähe oder Distanz zum gottesdienstlichen Geschehen gehen und der Grad ihrer aktiven Partizipation ist ‚ausgeblendet‘.“ MARTIN, Die Sozialität des Gottesdienstes, 344.

⁶⁶² „J. Körnlein hat ca. 200 Gemeindeglieder recht gezielt nach Erfahrungen und Bedürfnissen im Blick auf bestimmte Gottesdiensttypen und Gestaltungsdimensionen gefragt und die Ergebnisse mit soziodemographischen Faktoren (Alter, Geschlecht) korreliert sowie mit den Vorstellungen der Befragten über Gemeinde und Gottesdienst.“ HERMELINK, Sicht der Leute, 7.

⁶⁶³ Vgl. KÖRNLEIN, Gottesdienste in einer komplexen Welt, 176.

⁶⁶⁴ A. a. O., 177. Um die Bedürfnisse besser einbeziehen zu können, betont Körnlein die Notwendigkeit, die Rezeption und die Bedürfnisse von Teilnehmenden stärker in den Fokus zu rücken und dafür die Fragerichtung umzudrehen: nicht zuerst Beobachtung, dann systematisch- und praktisch-theologische Reflexion.

actuosa. Evangelischerseits ist die „Beteiligung der Gemeinde“⁶⁶⁵ ein agendarisch verankerter Anspruch an evangelische Gottesdienste, während jedoch das genaue Verständnis von Beteiligung oder Teilnahme am Gottesdienst unterbestimmt bleibt. Katholischerseits wird die Gottesdienstteilnahme unter der Kategorie *participatio actuosa* verhandelt und konstitutiv festgelegt. Die Beteiligung im evangelischen Gottesdienst ist in der Taufe begründet, alle Getauften sind als Teilnehmende gleichwertig und nicht hierarchisch durch Amtszuschreibungen unterschieden (vgl. Allgemeines Priestertum). Im Unterschied dazu unterstehen im katholischen Verständnis Getaufte dem priesterlichen Amt.⁶⁶⁶

Für das Verständnis von Partizipation im Gottesdienst ist Luthers dialogisches Gottesdienstverständnis, das die Kommunikation zwischen Gott und Mensch ins Zentrum stellt (vgl. „Torgauer Formel“), zentral. Jedoch ist mit der Verortung des äußeren Bezugsrahmens das „Wie“ dieses Gesprächs noch nicht bestimmt. Meyer-Blanck greift daher für die Rezeption der lutherischen Formel zusätzlich auf Kategorien Schleiermachers zurück, die ein performatives Paradigma vorbereiten, und beschreibt das liturgische Geschehen als „Darstellung und Mitteilung des Evangeliums in ritueller Gestalt“⁶⁶⁷. Der gottesdienstliche Interaktions- und Kommunikationsprozess bezieht sich demnach inhaltlich und formal – als gemeinschaftliches, interaktionsoffenes oder theatrales Geschehen – auf das Evangelium. Soweit die fundamentaltheoretische Grundlage.

Agendarisch ist der Anspruch des allgemeinen Priestertums als erstes der sieben maßgeblichen Kriterien des Evangelischen Gottesdienstbuches (EGb, 1999) verankert, den Gottesdienst „unter der Verantwortung und Beteiligung der ganzen Gemeinde“⁶⁶⁸ zu feiern. Neben dem Anspruch der Partizipation wird über den Gemeindebegriff auch der Anspruch auf Gemeinschaft transportiert – ein Gottesdienst soll eine gemeinsame Erfahrung konstituieren (vgl. I.2.1.4). Die Spanne des gemeinschaftlichen Prozesses im Gottesdienst bewegt sich von engem über spontanes zu lockerem Gemeinschaftserleben oder gar innerer Distanz zur oder Ablehnung der Gemeinschaft.

Daraus ergibt sich für die Gottesdienstgestaltung die Frage, in welcher Weise alle Gottesdienstbesucher am Gottesdienst beteiligt werden können. Vor allem seit dem

⁶⁶⁵ Vgl. 1. Kriterium des EGb.

⁶⁶⁶ Nach Martin Luthers Verständnis bedarf es jedoch des ordinierten Amtes, um die Ausübung des Allgemeinen Priestertums zu schützen. Vgl. STORK-DENKER, Beteiligung, 60.

⁶⁶⁷ MEYER-BLANCK, Gottesdienstlehre, 40. (Herv. i. O.)

⁶⁶⁸ Vgl. das erste Kriterium des EGb, Vereinigte Evangelisch-Lutherische Kirche Deutschlands/Evangelische Kirche der Union, Evangelisches Gottesdienstbuch, 15.

Aufkommen alternativer Gottesdienstformen wurde die Beteiligung der Teilnehmenden durch aktiven Einbezug und (körperliche) Aktivierung gesucht. Abgewertet wurde eine „eher passive Teilnahme bzw. die innerliche, die gottesdienstliche Kommunikation mittragende oder auch nachvollziehende Beteiligung“⁶⁶⁹, da sie nicht als Beteiligung anerkannt wurde.

Katharina Stork-Denker fragt in ihrer empirischen Studie zur „Beteiligung der Gemeinde am Gottesdienst“⁶⁷⁰ (mithilfe eines Schreibaufrufs) danach, wie sich „aktive Mitwirkung und innere Beteiligung“⁶⁷¹ zueinander verhalten. In den Ergebnissen zeigt sich die Relevanz eines inneren Mitvollzugs besonders in der Predigt.⁶⁷² Obwohl in der Predigt keine im äußeren Sinn „aktive“ Beteiligung stattfindet, kann die innere Beteiligung dennoch sehr hoch sein. Die „Bedeutung des Lebens- und Erfahrungsbezugs in der Liturgie“ spielt eine herausgehobene Rolle, die sowohl durch *äußere*, aktive Übernahme liturgischer Rollen als auch im Gefühl der Wiedererkennung und Geborgenheit in den Beiträgen anderer *innerlich* erlebt werden kann.⁶⁷³ Stork-Denker plädiert daraufhin für die Ausdifferenzierung des evangelischen Verständnisses von „Beteiligung“, denn Beteiligung im Gottesdienst ist im evangelischen Verständnis vorrangig im Anspruch äußerer, aktiver Partizipation verankert.

Empirisch zeigt sich, dass Anspruch und Wirklichkeit zum Teil stark auseinanderfallen.⁶⁷⁴ Sowohl der Wunsch nach mehr aktiver Einbindung und Eigenaktivität wie auch die Anerkennung innerer Regung als Beteiligung⁶⁷⁵ stehen den normativen Einhegungen von Beteiligung am Gottesdienst entgegen.⁶⁷⁶ Eindrücklich wird dies am Begriff der „Gemeinde“, der vor allem auf evangelischer Seite mit einem hohen Anspruch von Aktivität und Gemeinschaft besetzt ist (vgl. I.2.4.2).

⁶⁶⁹ STORK-DENKER, Beteiligung, 13.

⁶⁷⁰ A. a. O. Vgl. I.2.6.2.5.

⁶⁷¹ A. a. O., 13.

⁶⁷² Vgl. a. a. O., 12–13.

⁶⁷³ Vgl. a. a. O., 122–123.

⁶⁷⁴ Vgl. a. a. O., 127. Um die empirische Realität und die „Lebenspraxis der Menschen“ (128) mehr in den Blick zu bekommen, schließt Stork-Denker ihrer systematischen Aufstellung eine empirische Studie zur „Beteiligung der Gemeinde am Gottesdienst“ an. Vgl. I.2.6.2.5.

⁶⁷⁵ Vgl. KERNER, Der Gottesdienst.

⁶⁷⁶ Mit Ernst Langes Begriff „Kommunikation des Evangeliums“, der neue Zugänge zum Gottesdienst ermöglichte, wurden die Verantwortung und das Wesen des Gottesdienstes wieder mehr auf die Gesamtgemeinde verlagert. Vgl. DEEG, Das äußere Wort, 129. Die entstehende Spannung zwischen der bleibenden Dominanz der Pfarrpersonen im Gottesdienstgeschehen und dem Anspruch der Gesamtverantwortung, im Speziellen der *aktiven* Beteiligung der Gemeinde, ist bis heute geblieben. Im 1. Kriterium des EGb wird dieser Anspruch manifestiert – in der Spannung zu der pastoralen Gestaltungsaufgabe des Gottesdienstes anhand der Agende.

In der katholischen Liturgie ergeben sich andere Begründungszusammenhänge. Die aktive Teilnahme bzw. *participatio actuosa* wurde in der katholischen Liturgiekonstitution „Sacrosanctum Concilium“ fest verankert. Die Art der Teilnahme wird in der Schrift auf das Ziel einer „Einheit von innerer und äußerer Teilnahme“⁶⁷⁷ hin differenziert. Die historische Entstehungsgeschichte dieses Anliegens bemisst sich an den Vorgaben der katholischen Messe, die stark von der heiligen, rituell und kultisch geprägten und amtlich vollzogenen Liturgie geprägt ist. Die „Gemeinde“ als Mitträgerin der Liturgie zu integrieren steht dem Verständnis, die Liturgie als „Vollzug des priesterlichen Amtes Jesu Christi“ (SC7) zu feiern, entgegen.⁶⁷⁸ Jedoch ist die aktive Teilnahme im Wesen der Liturgie und auf Grundlage der Taufe fest verankert – die Taufe „verpflichtet und berechtigt“ zur *participatio actuosa*.

Die Umsetzung dieser Prinzipien wurden in der Liturgiereform des Zweiten Vatikanischen Konzils festgeschrieben und umfasst „die Einführung der Muttersprache in der Liturgie, die liturgischen Rollenbücher, die Überlegungen zur Gestaltung des Kirchenraums sowie die – jedoch weiterhin kontroverse – Übernahme wichtiger liturgischer Rollen durch Laien“⁶⁷⁹. Für die katholische Messe wurden der Umfang und die Handlungen gemeindlicher Beteiligung konkret festgeschrieben: Partizipation wird als innerer Mitvollzug durch stellvertretend aktive Teilnahme angenommen.

2.6.2. Empirische Erkenntnisse: Wahrnehmung der eigenen Rolle

Neben den vielfältigen Teilnahmemöglichkeiten, die bei der Gestaltung von Gottesdiensten konzipiert werden, spielt die Wahrnehmung der eigenen Teilnehmerrolle und deren Anerkennung bei der Planung eine wichtige Rolle. Die gefühlte Teilhabe entsteht nicht allein durch aktive Teilnahme, sondern kann auch über Sprache, Diktion, Beziehung zu anderen Akteuren oder über Stellvertretung erfolgen – selbst die stellvertretende Teilnahme durch andere kann zur gefühlten Teilhabe führen.⁶⁸⁰ Die Anerkennung der unterschiedlichen Wahrnehmungen führt zu einem diversen Rollenportfolio aus Aktiven, Engagierten und Mitmachenden bzw. Zuschauenden, Distanzierten oder Kritikerinnen. Diese variablen Partizipationsmuster können in

⁶⁷⁷ STORK-DENKER, Beteiligung, 37.

⁶⁷⁸ Vgl. a. a. O., 38–39.

⁶⁷⁹ A. a. O., 59.

⁶⁸⁰ In der V. KMU zeigt sich, dass die individuelle Teilnahmefrequenz höher ist als kirchenamtliche Zählungen, was auf die hohe symbolische Qualität der kirchlichen Praxis verweist. „Die ‚reale‘, faktische Teilnahme am Gottesdienst muss daher von der ‚gefühlten‘ Teilhabe an diesem Geschehen unterschieden werden.“ HERMELINK/KOLL/HALLWAß, Teilhabe und Teilnahme, 91. (Herv. i. O.)

Analogie zur klassischen Theatertheorie nicht abgebildet werden – da sie sich postdramatisch formieren.

2.6.2.1. Eberhard Hauschildt: „Die vier Typen liturgischer Erfahrung“ (1996)

Die Pluralität von gottesdienstlicher Teilnahme beschreibt bereits Eberhard Hauschildt (1996) und entwickelt die vier „liturgischen Erfahrungstypen Verstehen, Askese, Stabilität, Expressivität.“⁶⁸¹ Diese ordnet er verschiedenen gottesdienstlichen Gestaltungsweisen und Ästhetiken und die jeweiligen Lesarten und Affinitäten wiederum historischen Ausprägungen zu. Obwohl er seine Studie nicht empirisch stützt, plädiert er für „die Vielfältigkeit liturgischen Handelns und damit gegen liturgische Normierungen, die Option für die Ausschöpfung der Leistung der unterschiedlichen liturgischen Erfahrungstypen und damit gegen die Monopolisierung der Verstehenslogik oder der asketischen Logik und schließlich die Option für die liturgische Kreativität und damit gegen liturgische Generallösungen“⁶⁸² – kurz: Er erkennt die Vielfalt liturgischen Lebens an, die er aus der Affinität und den Wahrnehmungsmustern der Gottesdienstteilnehmenden ableitet. Somit plädiert er für eine dementsprechend plurale Ausrichtung der evangelischen Liturgie.

Obwohl das Interesse an empirischer Forschung mit der empirischen Wende in der Praktischen Theologie in den 1970er Jahren gestiegen und auch zum festen Bestandteil praktisch-theologischer Forschung geworden ist (vgl. Empirische Theologie)⁶⁸³, wurde die gottesdienstliche Rezeption bisher nur sporadisch erforscht.⁶⁸⁴ Die Zurückhaltung hängt, so Hermelink, „mit der Komplexität der Fragestellung“⁶⁸⁵ zusammen. Dies erschwere die genaue Bestimmung des Gegenstandes (welche Zielgruppe in welchem gottesdienstlichen Setting).

⁶⁸¹ Vgl. HAUSCHILDT, EBERHARD, Die vier Typen liturgischer Erfahrung. Versuch einer Kartographierung der liturgischen Landschaft, in: PTh 85 (1996), 334–343, 337.

⁶⁸² A. a. O., 342.

⁶⁸³ Den Anstoß, durch empirische Forschung Kenntnisse über die kirchliche Praxis zu erlangen, gab bereits Schleiermacher. DINTER, ASTRID/HEIMBROCK, HANS-GÜNTER/SÖDERBLOM, KERSTIN (Hrsg.), 46–47. Vor allem die Bestimmung des Verhältnisses von Theologie und empirischer Forschung gehört zu den bleibenden Herausforderungen. „Wenn sich die Empirische Theologie nicht von empirischen Wissenschaften abkoppeln will, müssen diese Erkenntnisinteressen aber in Aufnahme allgemeiner methodologischer Argumente kommunikabel reformuliert werden, d. h. sie müssen theologisch entwickelt und zugleich soweit wie möglich nicht-theologisch re-formuliert werden.“ a. a. O., 56.

⁶⁸⁴ Einen Überblick über neuere Forschungsergebnisse zur Gottesdienstwahrnehmung gibt Hermelink im Themenheft „... und was denken die Leute“ der Arbeitsstelle Gottesdienst der EKD. Er bezieht Datenkategorien empirischer Forschung ein und fragt auf dieser Grundlage nach Gottesdienstbesuchenden, Motivation, Wahrnehmung und Erwartungen im evangelischen Sonntagsgottesdienst. Vgl. HERMELINK, Sicht der Leute, 6.

⁶⁸⁵ A. a. O., 5.

2.6.2.2. Benjamin Roßner: „Das Verhältnis junger Erwachsener zum Gottesdienst“ (2005)

Eine empirisch gestützte Betrachtung von Gottesdienstteilnahme liefert Benjamin Roßner, der auf der Grundlage von qualitativen Interviews mit jungen Erwachsenen (18–29 Jahre) in Ostdeutschland vier „Typen des Erlebens von Gottesdiensten“ entwickelt. Die Kategorie des *Erlebens* beinhaltet die Einschätzung über das eigene Verhalten, die emotionale und kognitive Beteiligung sowie die Wahrnehmung der eigenen Rolle im Gottesdienst.⁶⁸⁶ Die vier Teilnahmetypen benennt er programmatisch:

„Zuschauer“ – Gottesdiensterlebnis aus sicherer Entfernung; ‚Verweigerer‘ – kritisch-distanzierter Gottesdienstbesuch; ‚Interessierte‘ – wohlwollende Beteiligung am Gottesdienst; ‚Virtuose‘ – souveränes Gottesdienstverhalten.“⁶⁸⁷

Zukunftsweisend wird Roßners Vorgehen, indem er auf das innere Erleben, die Wahrnehmung und die eigene Einschätzung rekurriert und sich damit von quantitativen Studien zum Teilnahmeverhalten (meist auf Basis von Faktoren wie Frequenz, Alter, kirchliche Sozialisierung) am Gottesdienst absetzt (vgl. KMU)⁶⁸⁸.

Die von Roßner getroffene Zuteilung bezieht sich auf Äußerungen, die mithilfe entsprechender Kriterien systematisch zugeordnet wurden („aktiv/passiv, fremd/vertraut, sicher/unsicher, verweigernd/zustimmend, innerlich/äußerlich beteiligt“⁶⁸⁹). Zudem zeigt der Typus Zuschauerin, dass sich die Selbstwahrnehmung von Gottesdienstteilnehmenden durchaus von normativen Ansprüchen unterscheidet. So kann ein plurales Nebeneinander verschiedener Teilnehmerrollen im Gottesdienst angenommen werden. Die vorwiegend „zuschauenden“ Gottesdienstbesuchenden kommen zumeist zu Festgottesdiensten und erleben ihre Partizipation „durchgängig als passiv“. Wird „uncodiert und nachvollziehbar kommuniziert“, steige die Beteiligung, wodurch Predigt zum Ort der Teilhabe wird, aber auch die Musik spielt für die aktive (innere) Beteiligung eine wichtige Rolle.

Ein zusätzliches Merkmal der „Zuschauenden“ (im Gegensatz zu den „Verweigernden“, die bei bestimmten liturgischen Rubriken „bewusst die Teilnahme verweigern“, z. B. als fremd empfundene Lieder, Texte oder das Abendmahl⁶⁹⁰) ist „ihre grundsätzliche

⁶⁸⁶ Vgl. ebenfalls POHL-PATALONG, Gottesdienst erleben.

⁶⁸⁷ ROßNER, Das Verhältnis junger Erwachsener zum Gottesdienst, 288. (Herv. i. O.)

⁶⁸⁸ Wobei in der III. KMU auch Erzählinterviews geführt und ausgewertet werden und damit qualitative Forschung für die Erkenntnisgewinnung mitgenutzt wurde. Vgl. Tabelle, SOMMER, Quellen religiöser Selbst- und Weltdeutung.

⁶⁸⁹ ROßNER, Das Verhältnis junger Erwachsener zum Gottesdienst, 288.

⁶⁹⁰ Vgl. a. a. O., 291.

Zustimmung zu diesen Gottesdiensten“⁶⁹¹. Die Beteiligung hängt eng mit der sozialen Einbindung zusammen, mit der verschiedene Grade an Vertrautheit und Wissen einhergehen. Daraus entsteht eine innere Haltung zum Gottesdienst, die auf das Verhalten und die Wahrnehmung Einfluss nimmt. „Die Befragten drücken ihre *Haltung* zum Gottesdienst durch ihr *Verhalten* aus.“⁶⁹² Daraus leitet Roßner ab, dass die „Grundkriterien erfolgreicher Gottesdienstbeteiligung junger Erwachsener, besonders derer, die selten zur Kirche gehen, *Verständlichkeit* und *Anknüpfbarkeit*“⁶⁹³ sind. Elemente, die Verstehen und Anknüpfungspunkte hindern können, aber auch besondere Türöffner sein können, sind besonders die (verständliche) Sprache und die (ansprechende) Musik.⁶⁹⁴

Wenn Partizipation sich nicht in der körperlichen Anwesenheit während der Gottesdienstzeit erschöpfen, sondern auch Ermöglichung und innere Teilhabe beinhalten soll, können in den vier Typen verschiedene Partizipationsmuster im Gottesdienst erkannt und vorausgesetzt werden. Wie oben dargestellt (vgl. I.2.5.1), spielen vor allem in alternativen Gottesdienstmodellen die Sprache – und aufgrund der Möglichkeit des alltagsnahen Sprechens auch die Predigt – sowie die Musik für die Ansprache von (vor allem kirchlich distanzierten) Zielgruppen eine zentrale Rolle. Auch die Beteiligung durch Engagement und die Übernahme von liturgischen Aufgaben zählen dazu, sodass ein „multipolares Geschehen“ möglich wird.⁶⁹⁵ Die Rolle der Rezeption formt das Gesamtgeschehen mit (vgl. die Grundbestimmung von „Theater“), sodass durch vielfältige Beteiligungsformen ein neues Grundsetting erzeugt werden kann oder in bekannten Strukturen neue Teilhabe möglich wird.

2.6.2.3. Jeannett Martin: „Mensch – Alltag – Gottesdienst“ (2007)

Die von der bayrischen Landeskirche beauftragte Studie „Bedürfnisse, Rituale und Bedeutungszuschreibungen evangelisch Getaufter in Bayern“⁶⁹⁶, die aufgrund der sinkenden Teilnahmezahl an Gottesdiensten angestoßen wurde, stützt sich auf offene Erzählinterviews zum Thema „Rituale, Alltagsgestaltung und Sinnstiftung in der modernen Welt“⁶⁹⁷. Unter anderem beschreibt Jeannett Martin infolge der Studie „fünf gottesdienstliche Haltungs- und Handlungstypen“, die charakteristisch betitelt werden als

⁶⁹¹ A. a. O., 289.

⁶⁹² A. a. O., 298. (Herv. i. O.)

⁶⁹³ A. a. O., 363. (Herv. i. O.)

⁶⁹⁴ A. a. O., 364.

⁶⁹⁵ A. a. O., 367–368.

⁶⁹⁶ MARTIN, Mensch.

⁶⁹⁷ A. a. O., 29.

Typ I: „Ja zur Religion, aber Nein zum Bodenpersonal“, Typ II: „Ja zum Christentum, wohlwollende Haltung gegenüber Kirche und Gottesdiensten – aber anderswo ist es schöner“, Typ III: „Zustimmung zum Christentum, wohlwollende Haltung zur Kirche und Erfüllung eigener Bedürfnisse im Gottesdienst“, Typ IV: „Nein zu Religion, Nein zu Kirche!“ und Typ V: „Die evangelikal Orientierten“⁶⁹⁸.

Während die Typen I, II und IV „die kirchlichen Angebote einschließlich der Sonntagsgottesdienste (mit Ausnahme der Kasualien) wenig oder gar nicht“ nutzen, haben Gottesdienste für die Typen III und V Relevanz als kirchliches Angebot und ermöglichen „häufig eine große biographische Kontinuität“.⁶⁹⁹ Es zeigt sich, dass evangelisch Getaufte in Bayern ihre Bedürfnisse nach Lebensfreude, Selbstbestimmung, Lebenssinn, Locality⁷⁰⁰, Selbstsorge, Strukturierung und Orientierung sowie Ästhetik⁷⁰¹ nur zu einem kleineren Teil über gottesdienstliche Angebote erfüllen.

Vor dem Hintergrund einer pluralen Gottesdienstlandschaft kann *Partizipation* als entscheidende Größe bezeichnet werden. Sie erschöpft sich allerdings nicht nur in Aktivität, sondern ermöglicht auf vielfältige Weise, das Priestertum aller Glaubenden im Gottesdienst einzulösen. Für die Zukunft der gottesdienstlichen Angebote plädiert Martin dafür, „eine kirchliche Orientierung an den übergreifenden Bedürfnissen der Menschen (so, wie sie von ihnen selbst formuliert werden)“ auszurichten und weniger „starke bzw. einseitige Orientierung an den Interessen sehr spezifischer Ziel-, Milieu- oder Lebensstilgruppen“ auszurichten.⁷⁰² Sie verweist u. a. auf alternative Gottesdienstformen wie GoSpecial, die ebenfalls als zielgruppenspezifische Gottesdienstform kategorisiert werden kann. Jedoch kann die in der Studie erhobene Tendenz zu unterschiedlichen Partizipationsmustern genutzt werden, um die Pluralität von Wahrnehmungs- und Beteiligungsmustern anzuerkennen und fundamentalliturgisch einzubeziehen.

2.6.2.4. Hanns Kerner: Wahrnehmungen zum Gottesdienst (2007)

Diejenigen, die gottesdienstliche Angebote nutzen, wertet der Theologe Hanns Kerner hinsichtlich der Wahrnehmungen von Gottesdiensten aus. Die jeweiligen

⁶⁹⁸ Vgl. a. a. O., 115–138.

⁶⁹⁹ A. a. O., 179–180.

⁷⁰⁰ „Unter *Locality* versteht Appadurai Orte der persönlichen Identifikation, Bereiche der sozialen und emotionalen Zugehörigkeit, häufig auch imaginierte, selbst erschaffene Welten, die für Menschen identitätsstiftend wirken. Die Konstruktion von *Locality* sieht er als eine universale Eigenheit des sozialen Lebens an, die für kleine, relativ isolierte Gesellschaften ebenso von Bedeutung sei, wie für das Leben unter den Bedingungen einer globalisierten, transnationalen Welt.“ a. a. O., 54. (Herv. i. O.) Sie bezieht sich auf APPADURAI, ARJUN, *The Production of Locality*, in: BEYER, PETER (Hrsg.), *Religion im Prozeß der Globalisierung*, Würzburg 1996, 99–124.

⁷⁰¹ Vgl. MARTIN, *Mensch*, 37–88, 4.1.1 Subjektive Bedürfnisse und Ansprüche an das Leben.

⁷⁰² A. a. O., 182.

Gottesdienstformate (Sonntagvormittagsgottesdienste, Gottesdienste in anderen Formen, Mischung von alt und neu, Festgottesdienste) und auch die Wahrnehmungen von Teilnehmenden und Ausführenden (Profis) werden darin unterschieden.

Im Sonntagvormittagsgottesdienst spielen der rituelle Ablauf der Liturgie und der entstehende und auch physische „Raum“ eine wichtige Rolle. Zudem werden Gemeinschaft und Zugehörigkeit durch die Liturgie gestärkt. Interaktion wird von Menschen, die den agendarischen Normalfall bevorzugen, jedoch negativ, zum Teil sogar ablehnend bewertet, sodass „Gemeinschaft“ sich nicht in Interaktion oder körperlicher Berührung ausdrückt⁷⁰³, aber in der Studie auch nicht eindeutig bestimmt werden kann. Bei alternativen Gottesdienstformen spielen die Mitarbeit bei Vorbereitung und/oder der Durchführung und die Stimmung eine entscheidende Rolle.

Im dualen Gottesdienstverständnis von traditionell und innovativ wird Partizipation zum entscheidenden Topos, denn in alternativen Formen ist die Möglichkeit aktiver Beteiligung sowie die Wahrnehmung hohen Engagements durch andere ein wichtiger Bestandteil.⁷⁰⁴ Das betrifft auch die Interaktion, sodass „eine eindeutige Verschiebung von der Orientierung an der Form hin zur Orientierung an der Begegnung zu konstatieren“⁷⁰⁵ ist. Währenddessen werden von Menschen, die Sonntagsgottesdienste bevorzugen, interaktive Partizipationsformen zumeist negativ bewertet.⁷⁰⁶

2.6.2.5. Katharina Stork-Denker: „Beteiligung“ (2008) – systematisch und empirisch

Katharina Stork-Denker kommt auf der Grundlage einer Reflexion des Beteiligungsbegriffs im evangelischen und katholischen Kontext und einer empirischen Erhebung in Form eines Schreibauftrufs zu dem Ergebnis, dass *Beteiligung* nicht nur Teil der normativen Begründung in der Liturgik bleiben kann, sondern Teil der „Feiergestalt von Gottesdiensten“ ist – unter Berücksichtigung der „Veränderungen in der Lebenswelt der Menschen“. Eine neue Bezugnahme von Theorie und Praxis wird nötig, um eine „Öffnung des evangelischen Beteiligungsbegriffs für die Vielfalt der Lebensbezüge und Lebensstile sowie der Partizipationslogiken und kirchlichen Anbindungen der Menschen“ zu erzielen. Beteiligung im liturgischen Setting hänge eng mit „dem Lebens-

⁷⁰³ Vgl. KERNER, Der Gottesdienst, 22.

⁷⁰⁴ A. a. O., 30.

⁷⁰⁵ A. a. O., 35.

⁷⁰⁶ A. a. O., 37.

und Alltagsbezug“ zusammen, sodass Stork-Denker für eine Erweiterung des Spektrums plädiert:

„Neben dem ‚normalen‘ Gottesdienst am Sonntagmorgen bieten sich zahlreiche alternative Gottesdienstformen sowie Gottesdienste im Jahres- und Lebenszyklus an, die unterschiedliche Beteiligungsrhythmen berücksichtigen und vielfältige Formen der Beteiligung ermöglichen.“

Sie plädiert damit für ein Spektrum von hochliturgischen Formen und für die Möglichkeit responsiver Aktivität, hin zu kasuellen Gottesdiensten, in denen aktives Mitwirken (z. B. die Übernahme liturgischer Teile) eine „Konsequenz ihrer [der Teilnehmenden, L. E.] inneren Beteiligung“⁷⁰⁷ darstellen kann.

2.6.2.6. Fazit: Empirisch sichtbare Pluralisierung von Partizipationsformen

Auch und gerade empirisch zeigt sich die Pluralisierung im Blick auf die Teilnahme und Rezeption von Gottesdiensten. Sie spielt allerdings normativ im liturgiewissenschaftlichen Diskurs, der weithin nur den agendarischen Sonntagsgottesdienst im Blick hat, keine Rolle. Es wird von eindeutigen Rollenzuordnungen in polaren Teilnahmemustern (aktiv/passiv bzw. darstellend/rezipierend) ausgegangen und somit die empirische Realität der Pluralität ausgeblendet. Mithilfe der postdramatischen Theorie kann – so die hier vertretene These – der theatral-liturgische Diskurs um die sich ergebenden Desiderate ergänzt und bereichert werden.

2.6.3. Teilnehmerrollen

In der Liturgik hat sich mit der Rezeption des Theaterparadigmas der Blick auf die formale Grundfunktion liturgischer Rollen geschärft.⁷⁰⁸ Seit der Pluralisierung gottesdienstlicher Formen kann eine Umstrukturierung der gängigen Rollenmuster beobachtet werden. Zunächst wurde von traditionellen, responsiven⁷⁰⁹ Rollenzuschreibungen ausgegangen, die sich hauptsächlich in agendarischen Settings zeigen, mit den Zuhörenden bzw. Antwortenden („Publikum“) in den Bänken (bzw. auf

⁷⁰⁷ STORK-DENKER, „Beteiligung“, 475.

⁷⁰⁸ Plüss beispielsweise betont, dass die Liturgie „kein Rollenspiel“ sei, um den Unterschied zwischen Theater und Gottesdienst zu markieren. PLÜSS, Gottesdienst als Textinszenierung, 65. Die Deutungsschwierigkeiten von Spiel und Wirklichkeit nimmt programmatisch der Titel „Nur gespielt – Inszenierte Wirklichkeit!“ auf, vgl. HUSMANN, BÄRBEL u. KLIE, THOMAS, Gestalteter Glaube. Liturgisches Lernen in Schule und Gemeinde, Göttingen 2005, 23.

⁷⁰⁹ Für den agendarischen Gottesdienst ist der Einbezug der Teilnehmenden durch Responsorien, beispielsweise im Psalm oder liturgischen Gruß, vorgesehen und zu einem Hauptmerkmal geworden. In Luthers Gottesdienstverständnis mit der „Torgauer Formel“ ist auch ein Wort-Antwort-Geschehen vorgesehen, jedoch zwischen Gott und Mensch – mithilfe der liturgischen Formen.

den Stühlen) als Pendant zu den Aktiven („Schauspielende“) im Altarraum („Bühne“); dies konnte mithilfe von dramentheoretischen Theaterkonzepten erfasst werden.

Die zunehmend zu beobachtende Öffnung der Rollenmuster, die auf der einen Seite die Tendenz zu einer passiven und stellvertretenden Partizipation zeigt und auf der anderen Seite die Tendenz einer Zunahme spontaner partizipativer Elemente und situativer Offenheit im Gottesdienst, die Interaktion und Aktivierung einbeziehen, kann mit diesem Paradigma nicht mehr abgebildet werden und macht neue Bezugskonzepte notwendig, so die These (vgl. I.1.4). Rollenkonstellationen, -umkodierungen und -umverteilung, Beteiligung und Teilnahmemuster sind jedoch ein entscheidender Faktor für die Unterscheidung verschiedener Gottesdienstkonzepte mit jeweils unterschiedlichem Selbstverständnis und anders ausgerichteter Intention, wobei das Gemeinsame – das *„symbolbezogene Kommunikationsgeschehen, in dem mehrere Menschen untereinander und mit Gott im Medium der biblischen Tradition kommunizieren“*⁷¹⁰ (vgl. Grethlein, I.2.4) als gemeinsamer Nenner – Gottesdienste als solche erkennbar werden lässt.

Deshalb werden im Folgenden verschiedene Möglichkeiten der Teilnahme im Gottesdienst dargestellt, auch wenn Rollen zum Teil fließend ineinander übergehen, sich abwechseln oder unbestimmt bleiben. Ziel ist es, „Beteiligung“ bzw. „Partizipation“ konkret zu benennen, Rollenportfolios zu differenzieren und anzuerkennen und im Anschluss mithilfe eines aktualisierten Theoriebezugs, genauer mit dem Publikumsbegriff (vgl. II.), zu reflektieren (vgl. III.), um von einem unbestimmten normativen Anspruch zu einer reflektierten Praxis zu gelangen.

2.6.3.1. Kollektiv handeln

Besonders in rituellen Settings, zu denen sowohl zumeist die konventionellen agendarischen Sonntagsgottesdienste als auch rituelle alternative Formen zählen (z. B. Taizé, Thomasmesse), agieren die Teilnehmenden vorwiegend im Kollektiv. Sie spielen die Rolle der Antwortenden im Gegenüber zu den liturgisch Aktiven, die die Liturgie anleiten. Der liturgische Ablauf („Skript“) ist erlernt und erwartbar, sodass gemeinsames Handeln ohne Anleitung möglich wird. In meditativen oder gesanglich organisierten Liturgien geht das Heraustreten Einzelner fast vollständig im gemeinsamen Handeln auf. Daher kann die Liturgie auch zum Lernort und Ort der Gemeinschaftserfahrung werden (vgl. Meyer-Blanck, I.1.2.1).

⁷¹⁰ GRETHLEIN, *Praktische Theologie*, 399. (Herv. i. O.)

Roth nutzt für die Beschreibung der Beteiligungsrollen im (agendarischen) Gottesdienst den antiken Chor als Vergleich.⁷¹¹ Damit wird vor allem der Aspekt der gegenseitigen Wahrnehmung integriert und das gemeinsame Agieren als für die Aufführung konstituierend anerkannt. Die Beteiligungsrollen werden fluider und öffnen den Möglichkeitshorizont: aktiv mitgestaltend im Kollektiv oder als Individuum heraustretend, zuschauend, erfahren oder sich an kundigen Teilnehmenden orientierend oder stellvertretend teilnehmend.⁷¹² Spontane, strukturelle Änderungen sind im Unterschied zu einem Agieren als Ensemble im Setting eines „Chors“ nicht vorgesehen.⁷¹³ So geht auch Kuberg davon aus, dass sich durch die Vergemeinschaftungsprozesse im „Chor“ alles individuelle Handeln immer am Kollektiv ausrichtet.⁷¹⁴

2.6.3.2. Zuschauen

Eine im liturgischen Setting häufig unterschätzte Teilnahmeform ist das Zuschauen. Vor allem aufgrund des Anspruchs aktiver Beteiligung (vgl. EGb) wird Zuschauen auch im praktisch-theologischen Diskurs häufig zum negativ bewerteten Gegensatz von Partizipation. Ein negativ bewerteter Publikumsbegriff, der mit Konsum, Entertainment und Distanz konnotiert war, stand dem Verständnis von realer Gottesbegegnung im Gottesdienst entgegensteht – so beispielsweise Meyer-Blanck:

„Beim Gottesdienst gibt es keine Zuschauer, sondern die gesamte Gemeinde ist mit im Stück, in dem das Evangelium in Szene gesetzt und gemeinsam durchgespielt wird. Und selbst wenn davon auszugehen ist, daß viele in der Gemeinde sich doch eher als Zuschauer verstehen – ich denke etwa an Gottesdienste im Berliner Dom –, selbst dann müssen alle als Mitspielende ernstgenommen und nicht zum Publikum erklärt werden. Wie sonst könnte liturgisch präsent gebetet, gepredigt, gesegnet werden? Das Gebet verkäme zur frommen Vorführung, die Predigt zum religiösen Vortrag und der Segen zum Zeremoniell.“⁷¹⁵

Zuschauen geschieht meist ohne sichtbare körperliche Aktion oder Reaktion trotz durchaus möglicher innerer Aktivität: Gottesdienstteilnehmende verfolgen interpretierend oder assoziativ das Gehörte mit, verhalten sich dazu zustimmend, distanziert oder diskursiv. Im Zuhören können Teilnehmende autonom bleiben. Liturgische Elemente des Zuhörens sind vor allem die Predigt und die Lesungen; in alternativen Settings wird diese Teilnahmemöglichkeit zum Teil auf den Großteil der Liturgie ausgeweitet (z. B. auch während der Musik).

⁷¹¹ Vgl. KUBERG, Chor und Theorie.

⁷¹² Vgl. ROTH, Die Theatralität des Gottesdienstes, 265–266.

⁷¹³ Vgl. a. a. O., 251–255.

⁷¹⁴ Vgl. KUBERG, Chor und Theorie, 16.

⁷¹⁵ MEYER-BLANCK, Inszenierung und Präsenz, 15. Vor allem am Beispiel körperlicher Nähe (s. u.) zeigt sich, dass unabhängig von Motiven des Gottesdienstbesuches die Grenzen und damit auch die Offenheit zur aktiven Beteiligung sehr unterschiedlich ausfallen können.

In der Homiletik wird Zuhören als Partizipationsform bereits vorausgesetzt. Die Anerkennung der Publikumsrolle macht das Zuschauen als innere bzw. emanzipierte Beteiligung möglich (Mitvollzug, aber auch innere Distanz oder Desinteresse werden einbezogen), was im Selbstverständnis agendarischer Gottesdienste mit responsiver Rollenerwartung bisher nicht mitgedacht bzw. intendiert war.

In offeneren Gottesdienstszenarien wird das Zuschauen in der Rolle der „Besucher“⁷¹⁶ zum Teil konstitutiv aufgenommen und beworben, da somit ebenfalls eine niedrigschwellige Teilnahme ermöglicht wird. In alternativen Gottesdienstformen, die beispielsweise Kirchenferne ansprechen wollen, wird das Verbleiben in der Beobachterinnen- bzw. Besucherinnenrolle nicht selten für das Gottesdienstkonzept in Kauf genommen, sodass die Erwartungen an die Teilnehmenden, ein gottesdienstliches Gemeinschaftserlebnis als „Gemeinde“ zu machen, dadurch gesenkt werden und Gottesdienste niedrigschwelliger wirken. Signalisiert wird das durch die Ansprache der Teilnehmenden als „Gäste“ oder „Besucher“ anstatt „Gemeinde“⁷¹⁷ – ihnen wird die Rolle von Zuschauenden des Geschehens bzw. des *Publikums* zuteil.

„Die Rolle der GoSpecial-, ‚Gemeinde‘ ist hier primär die eines Publikums: Menschen, die hierher kommen, hören Musik, schauen ein Theaterstück an, hören einer Rede zu. Diese Zuschauerrolle wird zwar durchbrochen (Kreuzverhör; Fürbitten), bleibt aber als solche bestimmend, was nicht nur am Ort Kino deutlich wird, sondern auch daran, dass das Mitsingen der Lieder ausdrücklich freigestellt wird. Insofern ist es auch angemessen, wenn konzeptionell nicht von Gemeinde gesprochen wird: Nicht die, die sich versammelt haben, sind Gemeinde, sondern die, die vorbereitet haben und nun agieren, sind Gemeinde in ihrer idealen und vorbildlichen Form. [...] Deshalb verbindet sich mit diesem Gottesdienstangebot auch das Ziel, Menschen für den normalen Gottesdienst gewinnen zu wollen.“⁷¹⁸

Mit einem entmythologisierten Zuschau-Begriff kann die Publikumsrolle vom Vorurteil der Inaktivität und Unmündigkeit befreit werden.⁷¹⁹ Denn das normative Festhalten an

⁷¹⁶ BITTER/MEYER-BLANCK, Unser Gottesdienst, 20. Vgl. auch ARNOLD, Andere Gottesdienste, 15.

⁷¹⁷ „Insofern ist es auch angemessen, wenn konzeptionell nicht von Gemeinde gesprochen wird: Nicht die, die sich versammelt haben, sind Gemeinde, sondern die, die vorbereitet haben und nun agieren, sind Gemeinde in ihrer idealen und vorbildlichen Form.“ FRIEDRICHS, Praktisch-theologische Einleitung, 23. „Sie werden als *Besucher* oder *Gäste* einer Veranstaltung angesprochen, nicht als Gemeinde.“ ARNOLD, Andere Gottesdienste, 15. (Herv. i. O.)

⁷¹⁸ FRIEDRICHS, Praktisch-theologische Einleitung, 23. An diesem Zitat zeigt sich ganz deutlich, dass ein idealisierter Gemeindebegriff eine differenzierte Beschreibung von Teilnahmeverhalten im Gottesdienst verhindert. Vgl. I.2.4.1.

⁷¹⁹ LAZAROWICZ, KLAUS, Triadische Kollusion. Über die Beziehungen zwischen Autor, Schauspieler und Zuschauer im Theater, in: KINDERMANN, HEINZ (Hrsg.), Das Theater und sein Publikum. Referate der Internationalen theaterwissenschaftlichen Dozentenkonferenzen in Venedig 1975 und Wien 1976, Wien 1977, 44–60; FISCHER-LICHTE, Die Entdeckung des Zuschauers; vgl. RANCIÈRE, JACQUES, Der emanzipierte Zuschauer, Wien 2015. Vgl. II.3.6.

Mit der negativen Konnotation des Publikums als passiv setzt sich auch die Medienwissenschaft auseinander, vgl. ENDRES, SUSANNA, Von wegen passives Publikum! Über die Macht und Verantwortung von Mediennutzer_innen, in: ComSoc 53 (2020), 133–135. Die Verhältnisse von aktiv und passiv, privat

einer aktiven Beteiligung von Gottesdienstteilnehmenden steht der Empirie entgegen, dass die Pluralität gottesdienstlicher Rollen das Zuschauen als eine Form der Beteiligung bereits mitführt und Gottesdienste auf neue Weise öffnet – das kann mithilfe des Publikumsbegriffs auch in die Liturgik integriert werden.

2.6.3.3. Interaktiv-gemeinschaftlich handeln

In Settings, die sich auch in das alternative Spektrum einordnen lassen, wird vermehrt Wert auf aktive bzw. aktivierende Partizipation gelegt. Angebote zur spontanen Aktion und Interaktion werden in den Gottesdienst integriert.⁷²⁰ Interaktion kann eine spontane Gemeinschaftserfahrung ermöglichen und gehört zu den pluralen Partizipationsmöglichkeiten im Gottesdienst. Interaktion erfordert ein erhöhtes Maß an Improvisation, sowohl bei Liturginnen als auch den Teilnehmenden,⁷²¹ weil Interaktion nicht planbare Reaktionen generiert. Die Übernahme zugewiesener Rollen bzw. die Aufforderung zur aktiven Partizipation werden jedoch sehr unterschiedlich wahrgenommen und können sowohl Zustimmung als auch Ablehnung hervorrufen.⁷²² In einem breiten Spektrum bewegt sich die Wahrnehmung sozialer Kontakte im Gottesdienst zwischen selbstverständlich, verwurzelnd, bedeutungslos und störend.⁷²³ Gemeinschaft ist für das gottesdienstliche Erleben „zentral“⁷²⁴, muss aber deshalb auch besonders differenziert werden: Das Erleben von Gemeinschaft und „das Bedürfnis nach

und öffentlich sind in Bezug auf Mediennutzung einem schnellen Wandel unterzogen und lassen die Grenzen verschwimmen.

Die Ambivalenz der Publikumsrolle, die im Freizeit- und Mediensektor mit-geformt wird, beschäftigt auch NAURATH, HILDE, Das Phänomen Publikum, Wer ins Theater geht, will nicht unbedingt Theater, HerKorr 78 (2024), 7.

⁷²⁰ In den „meditativen Abendgottesdiensten“ ist jeweils eine interaktive Aktivität im Gottesdienst vorgesehen, z. B. gemeinsam ein Netz knüpfen oder einen Klangteppich aus den Syntagmen einer Perikope aus den Evangelien entstehen lassen. Vgl. GOLDSCHMIDT, Meditative Abendgottesdienste.

⁷²¹ Vgl. DREYSSE, MIRIAM, „Wo soll denn jetzt der Text herkommen?“. Zur Auflösung von individueller Autorschaft im zeitgenössischen Theater, in: NISSEN-RIZVANI, KARIN/SCHÄFER, MARTIN JÖRG (Hrsg.), TogetherText. Prozessual erzeugte Texte im Gegenwartstheater, Berlin 2020, 180–196, 183.

⁷²² Die empirische Studie der Bayrischen Landeskirche zeigt eine tendenzielle Ablehnung von Interaktion bei Menschen, die Sonntagsvormittagsgottesdienste bevorzugen. „Keiner der Sonntagsvormittagskirchgänger redet von Gemeinschaft im Sinn von Interaktion positiv. Im Gegenteil, Aktionen wie das Austauschen des Friedensgrußes werden zum Teil heftig kritisiert, das Aufschreiben von Gebeten auf Zettel findet auch wenig Gegenliebe.“ KERNER, Der Gottesdienst, 19. „Krass wird die Zumutung für manche offensichtlich, sobald es um Interaktionen und körperliche Berührung geht.“ a. a. O., 22.

⁷²³ Beispielsweise kann die Aufforderung von Spontaneität innerhalb eines liturgischen Settings zu Überforderung führen: „So kann die Einladung von spontaner Kommunikation von einem Teil der Gottesdienstbesucher/innen zu viel Nähe verlangen.“ KÖRNLEIN, Gottesdienste in einer komplexen Welt, 174. Er bezieht sich auf CORNEHL, Individuum und Gemeinschaft, 303. Oder aber fehlende Partizipationsmöglichkeiten werten das gesamte Gottesdiensterlebnis ab. Vgl. KERNER, Der Gottesdienst, 26.

⁷²⁴ Vgl. POHL-PATALONG, Gottesdienst erleben, 218.

Gemeinschaft [...] ist sehr unterschiedlich ausgeprägt und wird zudem in sehr unterschiedlichen Konstellationen erlebt.“⁷²⁵

Spontane Interaktion oder aktive Mitgestaltung können somit Gemeinschaftsempfinden auslösen oder verhindern. Die Wahrnehmung der unterschiedlichen Bedürfnisse nach und des diversen Erlebens von Gemeinschaft im Gottesdienst kann und sollte in die zielgruppenausgerichtete Gottesdienstgestaltung integriert werden.⁷²⁶ Das subjektive Erleben des Gottesdienstes wird maßgeblich durch die eigene Partizipation bestimmt.

Verschiedene Teilnahmekonzepte zielen darauf, Gemeinschaft im Gottesdienst entstehen zu lassen, da Gottesdienste als Versammlung bzw. Gemeinschaft Gläubiger definiert sind, in der gegenwärtigen Gemeinschaft sowie der traditionell gewachsenen, ökumenischen, weltweiten christlichen Gemeinschaft. In agendarischen Gottesdiensten entsteht Gemeinschaft durch das gemeinsame Ausagieren der Liturgie.⁷²⁷ Da alternative Gottesdienste häufig ungeübte und kirchendistanzierte Menschen ansprechen wollen und sich von dem agendarischen Setting abgrenzen, besteht keine Verständigung über die Kommunikationsgrundlage, sodass sich das gemeinsame Agieren auf wenige Elemente (klassisch: Lieder, Vaterunser) beschränkt, auf allgemeinbekanntes Handeln verlagert wird (z. B. gemeinsames Essen) oder gänzlich eliminiert wird (z. B. durch konzertanten Charakter).⁷²⁸ Die Keimzelle der Gemeinschaft bilden demgegenüber die Vorbereitungsteams (vgl. im Folgenden, I.2.6.3.4) in alternativen Gottesdiensten.

2.6.3.4. Team

In der Rezeptionsstudie des EGb der EKD zeigt sich, dass der Gottesdienst „dem 1. Kriterium zum Trotz, vor allem eine von Pfarrerinnen und Pfarrern gestaltete Feier“⁷²⁹ bleibt. Dieser pastoralen Dominanz gegenüber hat sich die Vorbereitung durch ein Team etabliert, das sich freiwillig zur Vorbereitung und Durchführung eines Gottesdienstes bzw. einer Gottesdienstfolge verpflichtet. Damit einher geht die Einführung kollektiver Entscheidungen durch flache hierarchische Strukturen im Gestaltungsprozess. Das Vorbereitungsteam avanciert damit praktisch und symbolisch zur Opposition einer

⁷²⁵ Ebd.

⁷²⁶ Vgl. ebd. Da die Studie in einem kleinen Umfang ausgerichtet ist, stößt Pohl-Patalong weitere, detailliertere empirische Erforschung der von ihr eröffneten Forschungsfelder an.

⁷²⁷ Die gemeinsam vollzogene Liturgie vermittelt zum einen Ordnung und innere Freiheit (vgl. KERNER, Der Gottesdienst, 15.) und zum anderen Gemeinschaft: „Die Horizontale beschränkt sich weitgehend auf das ‚Zugehörigkeitsgefühl‘ (E22,216) und die Tatsache, dass man in Gemeinschaft Gottesdienst feiert.“ a. a. O., 18.

⁷²⁸ Bei GoSpecial in Niederhöchstadt gibt es neben Liedbeiträgen der Band meist zwei Lieder zum Mitsingen; bei GO LIFE in Dresden gibt es meist keine Lieder zum Mitsingen.

⁷²⁹ FRIEDRICHS, Zehn Jahre Evangelisches Gottesdienstbuch, 230.

Einzelperformance der Pfarrperson.⁷³⁰ Dieses Kollektiv ist neben der Planung und Vorbereitung des Gottesdienstes auch für dessen Durchführung zuständig.⁷³¹

Die Mitglieder des Vorbereitungsteams formieren sich bereits vor dem Gottesdienst zu einer Gruppe und tragen ihre entstandene und lebendige Gemeinschaft in den Gottesdienst hinein.⁷³² Als engagierte Gemeindeglieder verwirklichen sie zweierlei: „Beteiligung und Abbildung“⁷³³. Diese Gemeinschaft wird im Gottesdienst inszeniert, sodass die Teammitglieder repräsentativ als „Gemeinde“⁷³⁴ agieren bzw. diese abbilden. Die Zuschauenden können stellvertretende Teilhabe an dieser Gemeinschaft erleben. Nach Hermelink kann stellvertretende Teilhabe sogar bei Menschen empfunden werden, die gar nicht selbst im Gottesdienst anwesend sind, was er als „Anwesenheit der Abwesenden“ bezeichnet.⁷³⁵ Die aktiv Handelnden werden zu „authentischen“ Vorbildern im Glauben, sodass „die Möglichkeiten des Glaubens, den man sich interessiert *anschauen* kann“⁷³⁶, ins Zentrum gerückt werden und die Distanz zum eigenen Glauben gewahrt bleiben kann. Authentizität und Stellvertretung werden somit zu der Partizipationsmöglichkeit, einem Geschehen in der geschützten Rolle des Zuschauenden beizuwohnen.

Das „Spiel im Spiel“ (Team im Gottesdienst) führe jedoch dazu, so Kunz, dass sich das Gesamtsetting der anwesenden Personen verändere: Die Beteiligung weiterer Anwesender reduziert sich in diesem Setting auf das „Zuhören und Zuschauen“⁷³⁷. Forciert wird diese Trennung von Aktiven und Passiven, die „vierte Wand“, durch

⁷³⁰ Meyer-Blanck differenziert die pastorale Rolle weit auf: „als ‚Hausherr‘ bei der Begrüßung, als ‚Hirte‘ bei den Gebeten, als ‚Lehrer‘ bei der Predigt, als ‚Priester‘ beim Segen“. MEYER-BLANCK, Inszenierung und Präsenz, 15. Bei einem pluralen Rollenportfolio kommen diese nicht mehr allein der Pastoralperson zu.

⁷³¹ Häufig bleibt eine charismatische Gründerfigur den Gottesdiensten zugeordnet, vgl. GOLDSCHMIDT, Meditative Abendgottesdienste.

⁷³² Körnlein schreibt den Gottesdienstbesuchenden „moderner“ Gottesdienste eine Gemeindekonzeption mit dem Schwerpunkt soziales und gesellschaftliches Engagement zu, während Gottesdienstbesuchende nicht-agendarischer oder agendarischer Gottesdienste vor allem den gemeinsamen Glauben und Gebet wichtig finden. Vgl. KÖRNLEIN, Gottesdienste in einer komplexen Welt, 258. Ein Beispiel bieten Greifbar-Gottesdienste in Greifswald mit Gemeindeanschluss und Gruppen sowie Gottesdiensten mit Eventcharakter („Greifbar in der Stadthalle“) oder auch Weihnachtsgottesdienst auf dem Aldi-Parkplatz mit Krippenspiel. Einen großen Teil des Gemeindeengagements bildet die Kinder- und Jugendarbeit im Ostseeviertel in Greifswald, einer sozial schwachen Gegend. Vgl. GREIFBAR.

⁷³³ KUNZ, Der neue Gottesdienst, 119.

⁷³⁴ Unter gottesdienstlicher Gemeinde wird in der vorliegenden Arbeit die Menge der jeweils am Gottesdienst Teilnehmenden verstanden, vgl. I.2.4.1.

⁷³⁵ HERMELINK, JAN, Kirchliche Organisation und das Jenseits des Glaubens. Eine praktisch-theologische Theorie der evangelischen Kirche, Gütersloh 2011, 92. Hermelink bezieht sich auf die Entscheidung zur Kirchenmitgliedschaft und der Zugehörigkeit zur Kirche bei gleichzeitiger Abwesenheit bei kirchlichen Veranstaltungen.

⁷³⁶ BITTER/MEYER-BLANCK, Unser Gottesdienst, 21. (Herv. i. O.)

⁷³⁷ KUNZ, Der neue Gottesdienst, 114.

musikalische Gestaltung (z. B. kein gemeinsamer Gesang, sondern konzertante musikalische Darbietung durch die Band auf der Bühne) sowie Lichtkonzepte: Die Bühne ist mit Scheinwerfern erhellt, das Publikum sitzt im Dunkeln (vgl. GoSpecial). Der Verlagerungsprozess der aktiven Partizipation auf das Team steht allerdings einem reformatorischen Gottesdienstverständnis entgegen und wird entsprechend von Kunz kritisiert.⁷³⁸

In der Analogie zum Theater zeigt sich, dass das Vorbereitungsteam und das In-Erscheinung-Treten von „Laien“ auf der Bühne nicht im eigentlichen Sinne zu einem Partizipationsmuster des Publikums zählt, sondern vielmehr der Seite der Schauspielenden zugeordnet werden muss. Obwohl spontane Partizipation auch (im Theater) vom Publikum ausgehen kann, gehört vorbereitete Partizipation auf die Seite der Inszenierung (Planung, Konzeption) und Aufführung, eine Vermischung findet nicht statt. Im Gottesdienst verkörpert das Vorbereitungsteam (inkl. Rolle der Moderation, vgl. I.2.5.6) bzw. der Lektorinnendienst eine partizipative Mischform. Kunz kritisiert die „Doppelrollen“⁷³⁹, die durch häufige Rollenwechsel der agierenden Personen zu Verwirrungen führen können. Die Chance liegt in der Sichtbarkeit von „Laien“-Beteiligung, die das allgemeine Priestertum in der Gottesdienstpraxis sichert.

2.7. Fazit: Agende Plus

Die evangelische Gottesdienstlandschaft hat sich pluralisiert – diesen empirischen Befund gilt es liturgiewissenschaftlich zu erfassen. Neben konventionellen agendarischen Sonntagsgottesdiensten zählen auch alternative Gottesdienstformate zum fest etablierten Spektrum. Aber auch eine zunehmende Pluralisierung innerhalb etablierter Settings ist zu verzeichnen. Ein kleiner Ausblick in Richtung Theatertheorie, in der sich Veränderungen abzeichnen: Dramentheoretische Theaterkonzepte werden zunehmend durch postdramatische Theaterkonzepte (z. B. experimentell, performativ) ergänzt oder ersetzt und ins Spektrum theatraler Angebote eingeordnet,⁷⁴⁰ sodass hier die Analogie aufgrund der strukturellen Parallele fruchtbar gemacht werden kann.

Bereits in der begrifflichen Bestimmung fällt auf, dass das Selbstverständnis alternativer Gottesdienste auf einer Kontrastfolie gründet, nämlich auf der Abgrenzung von konventionellen agendarischen Gottesdiensten (vgl. 2.4.2). In dieser Bestimmung liegt eine Begrenzung: Werden Gottesdienste allein über das Adjektiv „alternativ“ bestimmt

⁷³⁸ Vgl. a. a. O., 122–123.

⁷³⁹ A. a. O., 115.

⁷⁴⁰ Vgl. ENGLHART, Das Theater der Gegenwart Das breite Spektrum theatraler Formen habe sich seit den 1960er Jahren stetig ausdifferenziert (vgl. II.2.3).

(„alternativ“ trägt in diesem Kontext die Bedeutung anti-agendarisch) und allein über die Abgrenzung zum agendarisch orientierten „Norm“-Gottesdienst definiert wie legitimiert, so wird der Blick auf empirisch beobachtbare Prozesse einer sich pluralisierenden Gottesdienstlandschaft verstellt. Auch durch die begriffliche Trennung in ein „erstes“ und „zweites“ Programm wird in der liturgiewissenschaftlichen Bestimmung ein gleichberechtigtes Nebeneinander variabler, theologisch begründeter Gottesdienstformen behindert.⁷⁴¹

Um auch fluide Formen zwischen den beiden Polen rituell und *offen* im Gesamtspektrum sichtbar machen zu können, wird in der vorliegenden Arbeit der pluralismustheoretische Ansatz zugrunde gelegt, der sich an Grethlein orientiert (vgl. I.2.4). Die Taufe bildet den theologischen gemeinsamen Nenner und verankert das Gottesdienstverständnis inhaltlich, weitet es bezüglich der Formen.

Zu den zentralen Parametern für die gegenwärtigen Veränderungen in der Gottesdienstrezeption zählen *Partizipation* und *Authentizität*. Diese werden vor allem in alternativen Gottesdienstformaten in den Blick genommen und im Vergleich zum konventionellen agendarischen Gottesdienst verändert.

Der erste zentrale Parameter, die *Partizipation*, ist als theologisches Kriterium, im EGb als maßgebliches Kriterium für Gottesdienstgestaltung und -rezeption verankert,⁷⁴² die Einlösung des reformatorischen Verständnisses vom Allgemeinen Priestertum. Empirisch gesehen prägt die Partizipation das Gesamterleben der eigenen Rolle. Aufgrund seiner Relevanz muss Partizipation liturgiewissenschaftlich explizit differenziert werden. Partizipieren kann im aktiven wie passiven Handeln stattfinden. Teilnehmerrollen sind vielfältig und können ineinander übergehen, sich abwechseln oder unbestimmt bleiben.

Je nach Gottesdienstsetting sind Schwerpunkte erkennbar: Teilnahme kann im kollektiven Handeln, Zuschauen, bei interaktiv-gemeinschaftlichen Aktionen oder in Form der Mitarbeit als Mitglied eines Vorbereitungsteams ermöglicht werden. Die Gemeinschaftserfahrung steht häufig im Zentrum und wird im kollektiven Handeln eingelöst und zunehmend durch Interaktion angeregt. Auch stellvertretende Teilhabe bekommt einen erhöhten Stellenwert – entweder durch die Beobachtung der vorgelebten, inszenierten Gemeinschaft (z. B. im Vorbereitungsteam, vgl. I.2.6.3.4) oder sogar durch

⁷⁴¹ Auch wenn diese begriffliche Abgrenzung in der Praxis auch Zugänge eröffnen kann (vgl. I.2.4.2), ist die theoretische kritische Reflexion der Begriffe unabdingbar.

⁷⁴² Vgl. Einleitung, VEREINIGTE EVANGELISCH-LUTHERISCHE KIRCHE DEUTSCHLANDS/EVANGELISCHE KIRCHE DER UNION, Evangelisches Gottesdienstbuch.

das Wissen der Gemeinschaft im Gottesdienst, ohne selbst anwesend zu sein (vgl. „gefühlte Teilhabe“, vgl. I.2.6.2).

Zwischen der Gottesdienstteilnahme und einem Gemeinschaftserlebnis besteht häufig ein innerer Zusammenhang, der jedoch vom Anspruch einer öffentlichen Veranstaltung revidiert wird. Vor allem kirchenferne und liturgisch ungeübte Menschen fühlen sich von offenen Settings angesprochen, welche die Besucher- bzw. Publikumsrolle konstitutiv einbeziehen. Es zeigt sich: Im Zuschauen ist die Beteiligung auf die innere Aktivität verlagert, in der Interaktion wird Beteiligung äußerlich und sichtbarer.

Der zweite zentrale Parameter ist die *Authentizität*, genauer: der Anspruch authentischen Auftretens. Dieser Anspruch ist zum Differenzkriterium zu bestehenden Rollenfunktionen agendarischer Gottesdienste und zu einem identitätsstiftenden Gestaltungskriterium alternativer Gottesdienste geworden, so die These. Persönlich Zeugnis über den eigenen Glauben ablegen, Echtheit vermitteln und dadurch zugänglich und „modern“ wirken wird als Ideal gottesdienstlichen Geschehens angesehen – die Dimension des Zurücktretens der Person hinter die gottesdienstliche Funktion spielt eine untergeordnete Rolle.

Die intensivierete authentische Inszenierung wird zum Ausweis für die Beteiligung sogenannter Laien, was sich im Tragen von Alltagskleidung und alltagsnaher Sprache zeigt (Gottesdienste ohne klerikale Anmutung, vgl. u. a. die Rolle der Moderation) und für die Freistellung des religiösen Subjekts in popkulturell verschmelzenden Settings steht.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die komplexe Wahrnehmungssituation in allen Gottesdienstformen durch verschiedene *ästhetische* (und soziologische) Einflussfaktoren bestimmt ist. Die in den 1960er/70er Jahren begonnene Suchbewegung nach zeitgenössischen religiösen Darstellungs- und Vermittlungsformen setzt sich bis heute fort.

Auf der einen Seite steht die Suche nach Verbindendem in Themen und offenen Deutungsoptionen, auf der anderen Seite die Suche nach Unterhaltung und zeitgemäßer Musikkultur. In alternativen Gottesdienstformaten bemisst sich der explizit ästhetische Anspruch an dem zeitgenössisch-offenen, kultur- und alltagsnahen Selbstverständnis (vgl. I.2.5). Den Fluchtpunkt bildet zumeist eine religiös niederschwellige Vermittlung von Lebensrelevanz im Rahmen christlicher Deutungskultur. Verständlichkeit, Zugänglichkeit und Attraktivität stehen programmatisch im Vordergrund. Das ästhetische Spektrum umfasst, häufig an öffentlichen Orten und in aufwendigen Inszenierungen, vor

allem die Musik (Band, Beamer), die Raumgestaltung und Lichtführung (Atmosphäre, Stimmung), den an alltagsüblichen medialen Formaten angelehnten Ablauf mithilfe z. B. eines Beamers sowie zum Teil den Einbezug leiblicher Interaktionsformen (expressiv wie experimentell).

Zeitgenossenschaft wird vor allem durch den Einsatz moderner Licht- und Tontechnik signalisiert (Beamer, Band), die zum einen funktional die liturgische Kommunikation sichern und zum anderen die Ästhetik prägen und kulturelle Anschlussfähigkeit vermitteln sollen. Intendiert sind die Öffnung gottesdienstlicher Kommunikation, die Öffnung der Beteiligung und Mitbestimmung (Beteiligung und Sichtbarkeit sogenannter Laien, z. B. im Vorbereitungsteam), die Öffnung konventioneller Kopplungen (Lösung vom Sonntagmorgen, Lösung von parochialer Zuordnung) sowie die Öffnung im Blick auf die Teilnehmenden (jüngere Zielgruppen, Öffentlichkeitsarbeit, Medialität) und Gemeinschaftsformen (Empfang, Nachgespräch). Unterstrichen wird dieser Anspruch durch die Integration nicht-traditioneller, nicht-kirchenjahreszeitlicher und zum Teil experimenteller liturgisch-medialer Elemente, die sich zumeist an thematischen und situativen Deutungen orientieren, um Verständlichkeit und Nachvollziehbarkeit zu gewährleisten und liturgisch Ungeübten eine niedrigschwellige Anschlussfähigkeit zu ermöglichen.

Auf der anderen Seite steht die Suche nach religionskulturellen Bezügen, die Rituale, Körperlichkeit und Unterscheidung des Alltäglichen (z. B. durch den Kirchoraum oder liturgische Sprache und Gesänge) ermöglichen. Ritualisierte Settings rücken das gemeinsame Ausagieren als „Chor“ (ähnlich dem antiken Chor, vgl. Roth, Kuberg) traditionell tradierten Liturgien in den Vordergrund. Wiedererkennbares und Wiederholungen eröffnen die Möglichkeit, sich als Individuum im festen Rahmen zu erleben. Die Suchbewegungen dringen auch in konventionelle agendarische Gottesdienste ein, in denen zunehmend einzelne Elemente „alternativer“ Settings integriert werden (z. B. zeitgenössische Lieder bzw. meditative Stille).

All diese empirisch beobachtbaren Umkodierungen sind in einen neuen liturgiewissenschaftlichen Rahmen einzuzeichnen und – so die in dieser Arbeit vertretene These – auch und gerade mit theatertheoretischen Thesen zusammenzubringen. Das theaterwissenschaftliche Paradigma, das sich auf klassische Theatertheorien beruft, hat in der Vergangenheit vor allem die Abläufe, Rollen sowie die Form-Inhalt-Relation in den Blick genommen. Da die Charakteristika der liturgischen Neuaufbrüche theatertheoretisch bislang nicht in dieser Hinsicht bearbeitet wurden, wird in dieser Arbeit

nach neuen Bezugstheorien gesucht. Im Folgenden sollen die neuen Spezifika mithilfe postdramatischer Paradigmen erfasst und systematisch betrachtet werden. Diese Perspektive setzt die Dekonstruktion bzw. Rekonstruktion aller Prozesse sowie ihre innere Ausdifferenzierung auf die liturgische Tagesordnung. Altes und Neues stehen nebeneinander, bedingen sich gegenseitig und werden in ihren jeweiligen Charakteristika erfasst.

3. Methoden und Begriffe

3.1. Struktur der Arbeit und methodisches Vorgehen

In der vorliegenden Arbeit wird die Fortschreibung des theatral-liturgischen Diskurses angestrebt. Es soll ein Beitrag dazu geleistet werden, zeitgenössische Gottesdienst-Phänomene liturgiewissenschaftlich zu bearbeiten, zu analysieren und mithilfe theatertheoretischer Ansätze zu erklären. Die Rekonstruktion des theatral-liturgischen Diskurses und die Systematisierung der Terminologie (vgl. I.) bilden dafür die Grundlage. Methodisch soll dieses Ziel über eine Analogiebildung angestrebt werden. Mithilfe der Analogie (vgl. I.3.2), im Wortsinn „Entsprechung, Ähnlichkeit, Gleichheit von Verhältnissen“⁷⁴³, werden Wahrnehmungen von Wirklichkeit begrifflich aufeinander bezogen, sodass neue Bezugsraster eröffnet werden. Gottesdienst und Theater werden in ein Analogieverhältnis zueinander gesetzt, sodass Ähnlichkeiten *sowie* Unterschiede der Liturgie in Beziehung zum Theater abgebildet und reflektiert werden können. Durch den expliziten Einbezug fachspezifischer theaterwissenschaftlicher Definitionen (vgl. II.) lässt sich eine Fortführung des Diskurses erzielen, indem Begriffssubstitution bzw. fachgebundene Metaphorik⁷⁴⁴ durch den transparenten, stringenten Bezug auf Definitionen ersetzt wird. Vor allem in die Praktische Theologie eingeschriebene theatrale Begriffe wie Rolle, Inszenierung oder Präsenz werden mithilfe theaterwissenschaftlicher Definitionen geschärft (vgl. I.3).

⁷⁴³ DUDENREDAKTION, Art. Analogie. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Analogie>, Stand: 10.02.2021.

⁷⁴⁴ Meyer-Blanck nutzt beispielsweise eine Zitatmanipulation zur Illustration und kommt über begriffliches Ersetzen zu seiner These. Vgl. MEYER-BLANCK, Inszenierung und Präsenz, 2–3. In dem „gefälscht[en]“ Zitat („Es gibt Pfarrer, die so sehr in sich verliebt sind, daß sie immer und überall nicht die von ihnen zu gestaltende Pfarrerrolle, sondern die eigene Person darstellen, an der sie bewußt festhalten. Ohne ihre eigene Person existiert für sie weder die Gemeinde noch ihre eigene Rolle.“) ersetzt Meyer-Blanck die Begriffe Schauspieler gegen Pfarrer, geschaffene Gestalten gegen Pfarrerrolle und Gemeinde gegen Bühne. Durch die Verschiebung der Begriffskontexte kommt er zu einer metaphorischen Begriffsverwendung von Theater im gottesdienstlichen Kontext.

Praktische Theologie wird hier als Wahrnehmungswissenschaft⁷⁴⁵ verstanden, sodass eine Hermeneutik in Aussicht gestellt wird, Phänomene des Gottesdienstes wahrzunehmen und zu entschlüsseln (z. B. Partizipation, Publikumsrollen, Authentizität, Raum). Im Ausblick verläuft die Grenze hin zur Praktischen Theologie als Handlungswissenschaft dann fließend, da ihnen handlungsoptimierende Überlegungen aus den vorangegangenen Beobachtungen angeschlossen werden und sich der Blick von der gegenwärtigen Praxis auf ihre Theorireflexion hin weiten kann (vgl. III.).

Das literaturbasierte Arbeiten schließt jedoch die Rezeption von empirischen Studien⁷⁴⁶ zur methodisch gesicherten Aussage über eine beobachtbare Wirklichkeit ein. Ein größtmöglicher aktueller Theoriebezug wird hergestellt, indem empirische Studien als methodisch gesicherter Wirklichkeitsbezug angenommen werden. Orientiert an der Hauptbezugstheorie des Theaters, wird die Deskription der jeweiligen Aufführungspraxis (spezifische Inszenierungen und Aufführungen) in den Fokus gerückt.⁷⁴⁷ Die in der Liturgik häufig systematisch-theologisch begründete Theorie erscheint dabei eher als normativ, z. B. orientiert an der Agenda des Sonntagsgottesdienstes. Hier kann der Einbezug empirischer Praxisphänomene zu einer weiterführenden Weitung verhelfen.⁷⁴⁸

⁷⁴⁵ Mit Bernd Schröder wird Wahrnehmungswissenschaft als „*heuristisches Erschließen* jeweils gegenwärtiger gesellschaftlicher und religiöser Phänomene für die theologische Theorie“ verstanden. Vgl. SCHRÖDER, In welcher Absicht, 124. (Herv. i. O.)

⁷⁴⁶ Dabei muss berücksichtigt werden, dass die Reichweite empirischer Ergebnisse häufig eingeschränkt bleibt. Mit regional begrenzten Studien sind allgemeine Aussagen nur bedingt möglich. Praktisch-theologische Studien, die von Theologinnen entworfen werden, führen häufig die Intention der Generierung bzw. des Haltens von Kirchenmitgliedern mit und verhindern dadurch ergebnisoffene Forschungen. Es wird für mehr unabhängige Forschung (z. B. durch externe Institute) plädiert. Im Speziellen liegen bisher keine umfangreichen Forschungen zur Ausprägung der Gottesdienstlandschaft vor (z. B. dem Anteil alternativer Gottesdienstformen) sowie der Rezeption von Gottesdiensten. Diese sind jedoch notwendig, um auch phänomenologische Veränderungen gottesdienstlicher Praxis und Rezeption zu erkennen und theologisch reflektieren zu können.

⁷⁴⁷ „Während es in der Theaterwissenschaft gang und gäbe ist, dass in Studien zur Performativität immer wieder ein beschreibender und analysierender Blick auf konkrete Aufführungen gerichtet wird und meistens auch die Beschreibungskategorien für Performativität phänomenologisch, durch Beobachtungen und Analysen konkreter Aufführungen, gewonnen und auf ihre Plausibilität hin geprüft werden – an Erika Fischer-Lichtes *Ästhetik des Performativen* lässt sich das exemplarisch studieren –, sucht man in der praktisch-theologischen Rezeption der Performativitätsdiskurse *Aufführungsanalysen* von Gottesdiensten vergeblich.“ UHLENDORF, JENS, Die sinnlichen Qualitäten gottesdienstlicher Spielformen. Vom Kultrituellen und Epischen, in: KERNER, HANNS (Hrsg.), Zwischen Heiligem Drama und Event. Auf dem Weg zu einer zukunftsfähigen Agenda 2008, 131–170, 131–132. (Herv. i. O.) Stellenweise lässt sich eine methodische Richtungsänderung in der Praktischen Theologie erkennen: In der Darstellung „anderer“ Gottesdienste werden die lokalen Gottesdienstphänomene zum Teil mit Beispielen konkreter Gottesdienste ergänzt – ähnlich einer Inszenierung mit der konkreten Erwähnung einer Aufführung (z. B. Gottesdienst mit demenzkranken und anderen Menschen und dem Beispiel „Weißt du, wieviel Sternlein stehen?“ am 06.05.2007). Vgl. ARNOLD, Andere Gottesdienste, 105. Auch Kunz bezieht sich auf einen speziellen „Senfkorngottesdienst“, an dem er als „beteiligte[r] Beobachter[]“ teilgenommen hat (24.03.2002 in Heilsbronn). Vgl. KUNZ, Der neue Gottesdienst, 107.

⁷⁴⁸ Eine Ausnahme bilden beispielsweise Fechner/Klie mit Analysen expliziter „Riskanter Liturgien“, vgl. FECHNER/KLIE, Riskante Liturgien. Obwohl es in diesem Fall um einmalige Gottesdienstinszenierungen geht, zeigen die Analysen den Ertrag von Deskription in der liturgischen Theoriebildung.

3.2. Analogie als Methode

Der theatral-liturgische Diskurs ist entstanden, indem die Liturgik sich in Funktionen und Phänomenen des Theaters wiedererkennt⁷⁴⁹ und Begriffe, Methoden und Erklärungsmodelle in einem Vergleich oder einer Übertragung genutzt hat, um liturgische Einsichten zu generieren. Die Auseinandersetzung mit Definitionen und Begriffen ist im theatral-liturgischen Diskurs zentral. Deshalb wird die Methode der Analogie für einen transparenten, gewinnbringenden interdisziplinären Diskurs essenziell. Die Analogie ist die Methode zur Wahrnehmung und Beschreibung von Wirklichkeitsphänomenen mit dem Ziel einer erweiterten liturgischen Hermeneutik.

Vor allem zu Beginn des Diskurses flossen theatrale Begrifflichkeiten in die Liturgik ein, die vortheoretisch in den praktisch-theologischen Kontext eingesetzt wurden, um neue Perspektiven zu eröffnen (vgl. Inszenierung, Bühne) bzw. die Praxis neu zu beleben und zu professionalisieren (vgl. Präsenz, Rolle). Diese Methodik stellt allerdings einen Anfang dar und blieb eher unreflektiert und ohne eigenes begriffliches Konzept. Vor allem die selektive Begriffsadaption wurde als Desiderat erkannt (vgl. I.1.2.5). Die bis dahin übliche überwiegend pastoraltheologische Betrachtung liturgischer Handlungsweisen und ein Fokus auf inszenatorische Gestaltung im Rahmen eines traditionellen Liturgieverständnisses können einen umfassenden Erkenntnisgewinn sowie die Integration von Rezeption und Wahrnehmung in den liturgiewissenschaftlichen Diskurs erschweren. Wird, wie in dieser Arbeit, die Theateranalogie als bleibend gewinnbringende Bezugstheorie vorausgesetzt, besteht der Anspruch, diesen stets zu aktualisierenden Theoriebezug mit dem Ziel der Offenlegung und Beschreibung der Praxisphänomene und ihrer liturgischen Deutung zu nutzen.

Tatsächlich wird im theatral-liturgischen Diskurs von der Analogie kein Gebrauch gemacht.⁷⁵⁰ Die am häufigsten beobachtete komparative Kategorie ist die Metapher. So

⁷⁴⁹ Es ist keine gegenseitige Theorierezeption zu beobachten.

⁷⁵⁰ Eine Einzelverwendung ist bei Meyer-Blanck zu finden, der seine Methodik jedoch nicht weitergehend reflektiert. „So ist es etwa ausgesprochen sinnvoll, den Gottesdienst in Analogie zu einer Theateraufführung zu sehen. (Vgl. dazu schon K.-H. Bieritz 1986, jetzt in: Zeichen setzen, 107–120). Auch der Gottesdienst will gut *inszeniert* sein.“ MEYER-BLANCK, Inszenierung des Evangeliums, 17. (Herv. i. O.)

nutzen beispielsweise Koch⁷⁵¹ und Bieritz⁷⁵² (Entstehungsphase), aber auch Plüss⁷⁵³ (Produktionsphase) theatrale Begriffe explizit metaphorisch.⁷⁵⁴

Auch Roth geht von der „metaphorischen Verwendung von Begriffen und Bildern der Schauspiel- und Theaterwelt“⁷⁵⁵ aus, die in den Geisteswissenschaften durch den „theatrical turn“ ausgelöst wurde, bereits in der Entstehung des antiken Theaters wurzelt und in der kultursoziologischen Metapher des „theatrum mundi“⁷⁵⁶ ihren Höhepunkt fand. Sie selbst zieht in ihrer Habilitation den antiken Chor als funktionale Metapher heran, um Interaktion und vielseitige Partizipationsmuster im Gottesdienst abzubilden. Jedoch unterscheidet Roth nicht kategorial zwischen „Metapher“, „Vergleich“⁷⁵⁷ und „Parallele[]“⁷⁵⁸. Die Termini kommen zumeist deckungsgleich zur Anwendung. Roth nutzt begriffliche Äquivalenzen – die sich seit Heinrich Alt (1846!) im theatral-liturgischen Diskurs einbürgert haben – wodurch die Eigenlogiken von Liturgie und Drama ausgeblendet werden. Ähnlich verhält es sich mit der metaphorischen und auf Alltagserfahrungen beruhenden Verwendung von genuinen Theater-Begriffen bei Meyer-Blanck (z. B. „Zuschauer“).⁷⁵⁹

⁷⁵¹ KOCH, Liturgie und Theater.

⁷⁵² BIERITZ, Spielraum Gottesdienst.

⁷⁵³ PLÜSS, „Vor Gott ein Spiel treiben...“, 412.

⁷⁵⁴ „Die elementarste Entscheidung, zu der die christliche Liturgie herausfordert, besteht zweifellos darin, von der Liturgie her die Dramatik der christlichen Existenz überhaupt wiederzuentdecken, das christliche Leben als ein öffentliches Schauspiel zu begreifen und den entscheidenden Aufenthaltsort des Christen auf der Bühne der Welt zu lokalisieren.“ KOCH, Liturgie und Theater, 13. Bieritz bezeichnet das evangelische Gottesdienstbuch beispielsweise als „Drehbuch“. BIERITZ, KARL-HEINRICH, Spielraum Gottesdienst. Von der „Inszenierung des Evangeliums“ auf der liturgischen Bühne, in: SZAGUN, ANNA-KATHARINA (Hrsg.), Erfahrungsräume. Theologische Beiträge zur kulturellen Erneuerung, Münster [u. a.] 1999, 37–57, 45. (Ebenfalls erschienen in SCHILSON/HAKE, Drama „Gottesdienst“)

⁷⁵⁵ ROTH, Die Theatralität des Gottesdienstes, 71.

⁷⁵⁶ Vgl. GRÖZINGER, Praktische Theologie und Ästhetik, 193–197.

⁷⁵⁷ ROTH, Die Theatralität des Gottesdienstes, 71. Vergleichend arbeitet auch RICHTER, OLAF, Dramaturgie und Mystagogie. Die Bedeutung des dramatischen Charakters der Liturgie für die liturgische Bildung, in: MILDENBERGER, IRENE (Hrsg.), Was für ein Stück wird hier gespielt? Zur Theologie des Gottesdienstes, Leipzig 2011, 161–178, 167.

⁷⁵⁸ ROTH, Die Theatralität des Gottesdienstes, 129. Reifenberg bezeichnet Theater bzw. Kunst „als Interpretament“ und verwendet dieses für Parallelsetzungen zum Gottesdienst, vgl. REIFENBERG, Liturgie der Gegenwart, 79, 87.

Kritik an Roths Methodik äußern zudem im liturgiewissenschaftlichen Diskurs Klie und Schirr. Klie kritisiert die Unentschiedenheit der Verwendung von „Drama als Metapher, Modell, Norm, Begründungszusammenhang oder Analogie des (religiösen) Lebens“. KLIE, THOMAS, Roth, Ursula: Die Theatralität des Gottesdienstes. Rezension, in: ThLZ 133 (2008), 209–211, 210. Schirr kritisiert ihre „Engführung auf Theatermetaphern“ (im Plural), vgl. SCHIRR, Fürbitten als religiöse Performance, 31.

⁷⁵⁹ „Bei aller Vergleichbarkeit schauspielerischer und liturgischer Präsenz gibt es nun allerdings noch einen wichtigen Unterschied: Beim Gottesdienst gibt es keine Zuschauer, sondern die gesamte Gemeinde ist mit im Stück, in dem das Evangelium in Szene gesetzt und gemeinsam durchgespielt wird. Und selbst wenn davon auszugehen ist, daß viele in der Gemeinde sich doch eher als Zuschauer verstehen – ich denke etwa an Gottesdienste im Berliner Dom –, selbst dann müssen alle als Mit-spielende ernstgenommen und nicht zum Publikum erklärt werden.“ a. a. O., 15.

Umgangssprachliche Begriffsübertragungen gefährden die Fortschreibung dieses Diskurses, da sie zu einem negativ konnotierten Theater-Begriff und wiederum zu Grundsatzkritik am Theaterparadigma innerhalb der Praktischen Theologie bzw. Liturgik führen.⁷⁶⁰ Explizit zeigt sich das am Beispiel des praktisch-theologischen Verständnisses des Publikumsbegriffs, der zu einem negativen Kontrastbegriff zum normativ aufgeladenen Gemeindebegriff avancierte.⁷⁶¹ Methodische Unschärfen, die aus den alltagsweltlichen Sprachspielen reimportiert werden, führen zu Interferenzen zwischen Homologie und Analogie, die im Diskurs festgeschrieben werden. Von einem primär metaphorischen Gebrauch von „Theater“ und anderen dem Theater entlehnten Begriffen (z. B. Inszenierung, Dramaturgie, Rolle, Bühne) soll hier Abstand genommen werden, um die Differenzen zwischen den einzelnen Phänomenbereichen bzw. den auf sie reflektierenden Wissenschaften klarer zu markieren und neu zu bewerten.

Ziel ist eine Analogiebildung, die einen transparenten Gebrauch der Begriffe ermöglicht sowie die fachspezifischen Voraussetzungen berücksichtigt und demnach die Sachverschiedenheit bei Wortgleichheit präsent hält. Dabei muss berücksichtigt werden, dass interdisziplinär orientierte Fachrichtungen, die ihre Kategorien anderen Diskursen entlehnen (dazu können sowohl die Praktische Theologie⁷⁶² als auch die Theaterwissenschaften gezählt werden)⁷⁶³, begriffliche Unschärfen oder Uneinigkeiten nicht gänzlich verhindern können (vgl. *travelling concepts*, I.3.3). Auch wenn der grundsätzliche Verwendungszusammenhang (Pragmatik) und das Bedeutungsspektrum (Semantik) innerhalb eines Diskurses zwar weitgehend kohärent sind und Verständigung schaffen, werden die Diskurse durch uneindeutige Definitionen mitbestimmt. Um diese Dynamik nicht zu verstärken, sollen erstens Bedeutungsverschiebungen und Inkongruenzen ausgewiesen werden, die durch die Rezeption entstanden sind; zudem soll zweitens von rein assoziativen Bezugnahmen Abstand genommen werden.

Die Methode der Analogie hat in der Theologie eine lange Tradition und wird zumeist in der Systematischen Theologie, genauer der Gotteslehre verortet. Sie wurde vor allem in der Scholastik zu einem wichtigen Instrument (vgl. *Analogia entis*) und ist in mühevoller Argumentationsarbeit von anderen Vergleichsoptionen wie allegorischer, univoker und äquivoker Begriffsverwendung abgegrenzt worden. Wirkungsgeschichtlich einflussreich

⁷⁶⁰ Vgl. KUMLEHN, *Gott zur Sprache bringen*, 246.

⁷⁶¹ Vgl. I.2.4.1.

⁷⁶² Beispielsweise beruft sich die Poimenik auf psychologische Konzepte.

⁷⁶³ In der Praktischen Theologie beispielsweise die Soziologie (Ekklesiologie, Empirie) oder Psychologie (Seelsorge), in der Theaterwissenschaft beispielsweise Philosophie, Kunstgeschichte oder Musikwissenschaft, vgl. MATZKE/WORTELKAMP, *Einleitung*, 13.

ist die Philosophie von Thomas von Aquin.⁷⁶⁴ Wie von Gott geredet werden kann, ist eine bleibende Kernfrage der systematischen Theologie. Die Möglichkeiten der Sprache und menschlichen Erkenntniskraft reichen nicht aus, um angemessen von Gott zu sprechen. Im Gegensatz zur allein negativen Weise, von Gott zu sprechen (im Sinne negativer Theologie), sucht Marcus Held in systematisch-theologischer Perspektive nach Möglichkeiten, „metaphorisch, bildlich, gleichnishaft, modellhaft, mythisch, paradigmatisch oder symbolisch“⁷⁶⁵ von Gott zu sprechen, wovon er die Analogie abgrenzt. Diese Liste zeigt Alternativen zur wörtlichen Rede, wenn etwas „nicht-wörtlich bzw. im übertragenen Sinne“⁷⁶⁶ gesagt werden soll.

Held bezieht sich auf die Analogiedefinition des US-amerikanischen Physikers, Informatikers und Kognitionswissenschaftlers Douglas Hofstadter und des französischen Wissenschaftlers und Wahrnehmungspsychologen Emmanuel Sander.

Hofstadter „sieht in der Analogie einen Mechanismus der Kategorisierung, interpretiert aber die Analogie selbst als mentalen Akt, der eine Beziehung zwischen zwei mentalen Instanzen herstellt, um Situationen zu interpretieren. Er stellt sich damit in eine Tradition, die die Analogie als ein erkenntnistheoretisches Instrumentarium ansieht.“⁷⁶⁷

Hofstadter fasst sein Verständnis von Analogie sehr weit und sieht darin erst die Möglichkeit des Denkens verankert. Durch das In-Beziehung-Setzen von Begriffen und Kontexten, worin er den Kern der Analogie sieht, liegt die Möglichkeit der Interpretation begründet. Auch wenn Hofstadters Analogie-Begriff sich stark auf die sprachliche Wurzel des Denkens bezieht, weist sein Ansatz darauf hin, dass Kategorisierungen nie ganz eindeutig möglich sind, weil Analogiebildung ein ineinandergreifender Prozess des Denkens ist. Der Exkurs in diese sehr weitreichende Analogiedefinition relativiert den Anspruch auf methodische Klarheit ohne Überschneidungen und sichert somit wiederum die Anschlussfähigkeit an vorherige Konzepte des theatral-liturgischen Diskurses.

Im theatral-liturgischen Diskurs kommt die Analogie jedoch nicht zur Anwendung, um eine sprachliche Lösung zu finden und Unsagbares sagbar zu machen, sondern um die epistemischen Übergänge zwischen praktisch-theologischer und

⁷⁶⁴ „Es sei nur paradigmatisch auf die Problematik hingewiesen, ob seine Analogie-Lehre eine semantische (bzw. logischen) und/oder eine ontologischen Theorielösung darstellt, welchem Status er seiner Lösung selbst zu billigt [sic] und ob Thomas eine einheitliche Theorie vertreten hat, oder ob er nur situativ sein Denken entfaltet hat.“ HELD, MARCUS, Gabe der Analogie. Phänomenologische Erkundungen zu einer theologischen Denkform, Leipzig 2017, 22.

⁷⁶⁵ A. a. O., 20.

⁷⁶⁶ A. a. O., 21. Held nutzt für die Gottesrede mit Bezug auf Eberhart Jüngel die Analogie als sachgemäße Rede von Gott, die „mehr als nur eine Beschreibung des ontischen Gott-Welt-Verhältnisses ist, sondern vor allem ein hermeneutisches Prinzip für das *Verständnis* dieses Verhältnisses“, a. a. O., 26. (Herv. i. O.) Diesen Ansatz koppelt Held mit einer gabetheologischen Perspektive, die an dieser Stelle ausgespart wird.

⁷⁶⁷ A. a. O., 11.

theaterwissenschaftlicher *Theorie* angemessen beschreiben zu können. Es soll also angesichts der relativ großen Nähe der reflektierten Praxisvollzüge und im Blick auf die kategorialen Äquivokationen die wechselseitige Abbildbarkeit der beiden Diskurse ermöglicht werden.

Die Anwendung theaterwissenschaftlicher Theorie *als Analogie* im liturgischen Kontext hat das Ziel, liturgische Phänomene erkennen und beschreiben zu können. Im Wortsinn kann von einer Analogie als Entsprechung (griech. ἀνάλογος) ausgegangen werden, deren Ähnlichkeitsbeziehung „sowohl Übereinstimmung wie auch Verschiedenheit zwischen den Beziehungsgliedern“ meinen und sich auf „äußere oder innere, quantitative oder qualitative, strukturelle oder funktionale Merkmale“⁷⁶⁸ beziehen kann. Zum Beispiel ähneln sich die Beziehungsglieder (Analogaten) Gottesdienst und Theater in ihrem Analogon Struktur aufgrund räumlicher Bedingungen (Bühne, Publikumsraum).

Analogie zur methodischen Grundlage dieses Theorietransfers zu machen, bedeutet zum einen, dass die Vorgehensweise der interdisziplinären Forschung benannt und transparent gemacht wird. Die Abgrenzung von einer metaphorischen oder rein intuitiven, auf Erfahrungswissen basierenden Terminologie im fachlichen Diskurs sichert den Bezug auf Definitionen und verhindert den willkürlichen und intransparenten Gebrauch von Fachtermini, die ihrem Kontext entnommen sind – diese Abgrenzung sichert die gemeinsame Kommunikationsgrundlage durch möglichst klar definierte Begriffe.

Zum anderen ist der Analogie-Begriff in seinem Wortsinn sehr weit gefasst, sodass eine eindeutige Bestimmung ein Ideal bleibt. Die Unschärfen der Analogie als Methode werden in Kauf genommen und als Chance begriffen, der Orientierung im theatral-liturgischen Diskurs zu dienen. Die Analogiebildung bleibt das methodische Ziel, sodass mithilfe der Ähnlichkeitsbeziehung zwischen Theater und Gottesdienst (Übereinstimmungen wie Unterschiede) liturgische Phänomene – in dieser Arbeit vor allem aus dem Spektrum alternativer Gottesdienste – beschrieben und reflektiert werden können.

Folglich wird der Begriff der Postdramatik bzw. postdramatisch, der in der vorliegenden Arbeit zentral gesetzt wird, nicht als Metapher in liturgische Kontexte eingesetzt. Vielmehr werden Kriterien der postdramatischen Theorie als heuristisches Raster zur Charakterisierung bestimmter Gottesdienstphänomene verwendet, was eine strukturelle Analogie zwischen liturgischer und theatraler Darstellung voraussetzt. In beiden

⁷⁶⁸ DARGE, ROLF, Art. Analogie, in: KOLMER, PETRA/WILDFEUER, ARMIN G. (Hrsg.), Neues Handbuch philosophischer Grundbegriffe. Absicht – Gemeinwohl, Freiburg im Breisgau 2011, 101–112, 101.

Wirklichkeitssegmenten kann nicht *nicht* inszeniert werden, wohl aber setzen dort *andere* Akteure *anderes* in Szene, und dies mit *anderen* Zielen vor einem *anderen* Publikum. Um die Theatertheorie umfassend im liturgiewissenschaftlichen Diskurs nutzen zu können, wird also mithilfe der Analogie eine methodische Grundlage geschaffen.

Methodisch könnten auch noch weitere Optionen in Betracht gezogen werden. Die Methode der teilnehmenden Beobachtung würde beispielsweise das unmittelbare Erleben empirisch beschreibbar machen und der literaturbasierten Recherche hilfreiche Beispiele zur Seite stellen. Forschungsmethoden, in denen die Perspektive der Gottesdienstteilnehmenden eingenommen wird, könnten die rezeptionsästhetischen Konturen der verschiedenen Gottesdienstformate detaillierter markieren. Unter Hinzunahme empirischer Methoden würde sich jedoch die Zielsetzung der Arbeit in das Feld der Gottesdienstwirkungsforschung (z.B. Beschreibung der Partizipationserfahrungen) verlagern, was wichtige Desiderate für Folgeprojekte darstellen kann.⁷⁶⁹ Die formulierte Zielsetzung, die bewährten theatralen Kategorien einer postdramatischen Wiederaufnahme zu unterziehen sowie deren Reichweite innerhalb der Theoriebildung zu erweitern, ist mit der gewählten systematisch-analytischen Methode durchaus darstellbar.

3.3. Travelling concepts

Durch präzise Begriffsverwendung sollen hinderliche Unschärfen und eventuell vorurteilsbehaftete Annahmen vermieden werden. Jedoch bleibt dabei zu beachten, dass interdisziplinäre Arbeit begriffliche Uneindeutigkeiten teilweise in Kauf nehmen *muss*. Die Theorie der „travelling concept[s]“, Konzepte, die durch verschiedene Disziplinen *reisen* und sich dadurch verändern, integriert fluide definitorische Grenzen in ihr Theoriegebäude. „While travelling through the discourses, disciplines and linguistic/cultural spaces, the concepts’ shapes, goals and event contents change, because they mingle with new and different mental and methodological traditions.“⁷⁷⁰ Am

⁷⁶⁹ Hier eröffnet sich ein Forschungsfeld mit neuen Fragestellungen und Schwerpunkten, denen in dieser *metaempirischen* Arbeit leider nicht nachgegangen werden konnte.

⁷⁷⁰ VELTEN, HANS RUDOLF, *Performativity and Performance*, in: NEUMANN, BIRGIT/NÜNNING, ANSGAR (Hrsg.), *Travelling concepts for the study of culture*, Berlin/Boston, Mass. 2012, 249–266, 249–250.

Ein Beispiel illustriert das sogenannte „posttraumatische Theater“: Das theatrale Ziel, öffentliche Belange zu verhandeln, bezeichnet Müller-Schöll mit der fachlichen Anlehnung an die Psychologie als „posttraumatisches Theater“. Trauma wird verstanden als Unfähigkeit, über das zu sprechen, was einem passiert ist, sodass die Überwindung dieses Traumas (posttraumatisch) eine kritische Theaterwissenschaft im Sinne der Verhandlung öffentlicher Belange hervorbringt. Damit formuliert er sowohl einen Anspruch an die Theaterpraxis als auch an die theaterwissenschaftliche Theorie. Vgl. MÜLLER-SCHÖLL, NIKOLAUS,

Beispiel der beiden Begriffe Performanz und performativ (vgl. I.3.4.5) zeigt sich, dass sie jeweils bereits von verschiedenen Disziplinen geformt wurden und eine Rezeptionsgeschichte mitbrachten, als sie in der Theologie *ankamen*.

Die sich ändernden Konzepte als fluide Konzepte in die eigene Theorie aufzunehmen bedeutet zum einen, sich von der Möglichkeit zu lösen, eindeutige Zuordnungen zu treffen, zum anderen aber weiterhin den Anspruch zu erheben, möglichst klare Definitionen zu formulieren, die im Kontext ihrer Rezeptionsgeschichte stehen – mitunter ein Dilemma.

3.4. Begriffliche Ein- und Abgrenzung des theatral-liturgischen Diskurses

Der theatral-liturgische Diskurs orientiert sich an Theorien, die sich der Praxis des Theaters und damit den Theaterwissenschaften zuordnen lassen. Verwandte Theoriekonzepte berühren den Diskurs immer wieder und dienen als Bezugsgrößen, beispielsweise in der Entstehungsphase des theatral-liturgischen Diskurses. Dazu zählen Spiel, Kunst, Fest/Feier, Ritual, Ästhetik. Sie sind wegbereitende Referenzgrößen der Praktischen Theologie geworden. In der Spieldefinition von Thomas Klie (2003) machen Theater und Schauspiel neben weiteren Verwendungen (wie Kinderspiel oder Glücksspiel) einen Teilaspekt des semantischen Feldes Spiel aus.⁷⁷¹ Wie *Spiel* ist auch *Kunst* eine Oberkategorie, zu der das Theater als Teilaspekt (darstellende Kunst) neben bildender Kunst, Musik und Literatur gehört.⁷⁷² Diese Kategorien bilden zum Teil eigene Diskurse, die den theatral-liturgischen Diskurs stellenweise berühren. Die von Klie grundlegende performative Sichtweise (performative Didaktik, Performanz des

Posttraumatisches Theater (3). Rabih Mroués Theater der Anderen, in: BAUMBACH, GERDA u. a. (Hrsg.), Momentaufnahme Theaterwissenschaft. Leipziger Vorlesungen, Berlin 2014, 75–90, 75–76. „Als *Posttraumatisches Theater* kann man, um dies zu konkretisieren, vielleicht im Rückblick mehr von dem, was das 20. Jahrhundert geprägt hat, bezeichnen, als es auf den ersten Blick erscheinen mag: Das epische Theater Brechts, das erklärtermaßen aus der Unfähigkeit heraus geboren wird, die Kriegserfahrung, speziell diejenige des Ersten Weltkrieges, adäquat darzustellen. [...] [Antonin Artaud, Rainer Werner Fassbinder, Einar Schlee, Heiner Müller, Elfriede Jelinek] Posttraumatisch, kurz gesagt, erscheint mir als ein möglicher Begriff für Arbeiten, die von einem doppelten Unglück gezeichnet sind: Zu einem realen Unglück kommt das Unglück der Unfähigkeit hinzu, sich dessen gewahr zu werden, was geschah, es irgendwie *adäquat darzustellen*, es zu benennen.“ a. a. O., 78–79. (Herv. i. O.)

⁶⁵ Vgl. KLIE, Zeichen und Spiel, 22.

⁷⁷² BROCKHAUS REDAKTION, Art. Kunst, in: ZWAHR, ANNETTE (Hrsg.), Brockhaus. Enzyklopädie in 30 Bänden, Bd. 16, Leipzig 2006, 93–95, 93.

Gottesdienstes etc.)⁷⁷³ und der diskursive Austausch sind richtungsweisend für die Perspektive dieser Forschungsarbeit.

Begriffe aus der Welt der Theatertheorie entwickelten sich zu prominenten liturgischen Bezugskategorien. Dabei wurden die Zentralbegriffe nicht immer präzise den Ausgangsdiskursen entlehnt. Dies hat mit den Praxisdifferenzen zu tun (Gottesdienst „ist“ kein Theater), aber auch mit bewusst in Kauf genommenen Unschärfen, die aus der zum Teil eklektischen Zitation resultieren. Zum Beispiel wurden Inszenierung und Dramaturgie häufig synonym verwendet; Produktionskategorien (z. B. Rolle, Präsenz, Bühne) dominierten Rezeptionskategorien (z. B. Publikum, Zuschauen), sodass diese kaum oder gar nicht beachtet bzw. auch zum Abgrenzungskriterium erhoben wurden.

Um den Diskurs auch terminologisch möglichst gehaltvoll und übersichtlich fortzuschreiben, legt die vorliegende Arbeit daher theaterwissenschaftliche Definitionen zugrunde.

3.4.1. „Theater“

Theater umfasst als praktisch-theologischer *umbrella term* ein weites Begriffsfeld: Inszenierung, Aufführung, Präsenz, Bühne, Publikum, Rolle, Schauspieler, Regisseur, Dramaturgie, Drama, Stück, Probe.⁷⁷⁴ Diese Begriffe wurden – in je unterschiedlicher Weise gewichtet – liturgiewissenschaftlich rezipiert und als heuristische Instrumente für die liturgische Theoriebildung genutzt.

In seiner lexikalischen Definition setzt der Theaterwissenschaftler Andreas Kotte die Bedeutung von Theater in „Theaterbegriffe[n]“ (im Plural) voraus, um die breite Verwendung abzubilden. Eine einheitliche Definition und Verwendung des Begriffs „Theater“ wird nicht intendiert.⁷⁷⁵ Die Theater-Begriffe weisen auf die Weite theatraler Phänomene hin und geben zugleich Orientierung für eine Abgrenzung gegenüber anderen (oben genannten, vgl. I.3.3) nahestehenden Theoremen.

⁷⁷³ KLIE, THOMAS/LEONHARD, SILKE (Hrsg.), *Schauplatz Religion. Grundzüge einer Performativen Religionspädagogik*. Leipzig 2006 [¹2003]; KLIE, THOMAS/LEONHARD, SILKE (Hrsg.), *Performative Religionsdidaktik. Religionsästhetik - Lernorte - Unterrichtspraxis*, Stuttgart 2008. KLIE, THOMAS/LANGER, MARKUS J., *Evangelische Liturgie. Ein Leitfaden für Singen und Sprechen im Gottesdienst*, Leipzig 2015; FECHTNER, KRISTIAN/KLIE, THOMAS (Hrsg.), *Erinnerungskasualien*, Gütersloh 2019; KLIE, THOMAS/KÜHN, JAKOB (Hrsg.), *FeinStoff. Anmutungen und Logiken religiöser Textilien*, Stuttgart 2020. Über die „Performanz“ der Dinge schreiben KLIE, THOMAS/KÜHN, JAKOB, *KasualDinge – Einleitung*. in: KLIE, THOMAS/KÜHN, JAKOB (Hrsg.), *Kasualdinge. Anmutung und Logik kirchlicher Gegenstände*, Stuttgart 2023, 7-28, 10.

⁷⁷⁴ Vgl. FISCHER-LICHTE, ERIKA (Hrsg.), *Metzler-Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart/Weimar 2005, 65.

⁷⁷⁵ KOTTE, ANDREAS, Art. Theaterbegriffe, in: FISCHER-LICHTE, ERIKA (Hrsg.), *Metzler-Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart/Weimar 2005, 337–344, 337.

Als *Theater* (griech. θεᾶσθαι: schauen, anschauen; θεά: Schau, Schauspiel) werden sowohl der Ort des Geschehens als auch das dort stattfindende Ereignis bezeichnet. Das charakteristische Wesensmerkmal ist jedoch die spezifische Beziehung zwischen Schauspielenden und Zuschauenden zu einer dafür vorgesehenen Zeit am Ort des Theaters. Theater sind sowohl Räume oder Orte des Geschehens als auch Spezifika des Verhältnisses zwischen Bühne und Publikum (Drama, Spiel, Rolle u. a.). In der theologischen Rezeption wird diese hier aufgezeigte weite Semantik auf die Aspekte der Aufführung und des Erlebnisses, also der „Darstellung“ (Schleiermacher) und der „Erfahrung“ (empirische Wende) zugespitzt:

„Theater ist das Erlebnis dessen, was sich in einer Aufführung zwischen den Darstellenden und den Zuschauenden ereignet. Sodann ist Theater alles, was nötig ist, um dieses Erlebnis zu ermöglichen: Text und Musik, der Ort, die Organisation, die Institution usw.; all dies gehört in dem Maße zum Theater, in dem es zum Gelingen des Theatererlebnisses beiträgt.“⁷⁷⁶

Die Fokussierung auf die Aufführung weist auf die in dieser Arbeit vertretene These hin, dass Theatertheorie im theatral-liturgischen Diskurs produktionsorientiert genutzt wird. Im Durchgang durch die praktisch-theologische Literatur (vgl. I.1.1) zeigte sich, dass die genannten Begriffe vor allem in der Entstehung des theatral-liturgischen Diskurses zum Teil eher assoziativ verwendet wurden und klare Unterscheidungen wie beispielsweise die von Inszenierung und Aufführung (vgl. Fischer-Lichte)⁷⁷⁷ oder die Hinzunahme von theaterwissenschaftlichen Definitionen erst in der dargestellten Produktionsphase (I.1.2) beobachtet werden können.

3.4.2. „Inszenierung“

In der Praktischen Theologie macht vor allem der *Inszenierungsbegriff* Karriere. Dieser wurde schnell – anders als der Theater-Begriff – zu einer Basiskategorie erhoben und führt in dieser Funktion die Rezeption theaterwissenschaftlicher Erkenntnisse, die ästhetische bzw. performative liturgische Lesart und ihre Gestaltungsperspektive mit.⁷⁷⁸ Theaterwissenschaftlich hängt die Begriffsentstehung von Inszenierung (*mise-en-scène*) mit dem Aufstieg des Regisseurs „zum eigentlichen Schöpfer des ‚Kunstwerkes‘ der Aufführung“ zusammen. Die Bedeutung ist geprägt durch die „Auswahl, Kombination und Präsentation“, also die Planung und Vorbereitung des Stücks, bezeichnet also die „Erzeugungsstrategie“ des Dramas.⁷⁷⁹

⁷⁷⁶ BARTH, FERDINAND, Art. Theater, in: TRE 33, 2002, 175–195, 175.

⁷⁷⁷ FISCHER-LICHTE, Theaterwissenschaft, 27.

⁷⁷⁸ Dieses wird im Folgenden ausführlich erläutert. Prominent wird der Inszenierungsbegriff bei Meyer-Blanck verwendet. Vgl. I.1.2.1.

⁷⁷⁹ Vgl. FISCHER-LICHTE, ERIKA, Art. Inszenierung, in: FISCHER-LICHTE, ERIKA (Hrsg.), Metzler-Lexikon Theatertheorie, Stuttgart/Weimar 2005, 146–153, 146–148.

Der Begriff der Inszenierung ist in diesem Sinn grundsätzlich von dem der „Aufführung“ zu unterscheiden; „Aufführung“ bezieht den Gesamtprozess ein und wird dann vom Wechselgeschehen zwischen Bühne und Publikum beeinflusst.⁷⁸⁰ Im gottesdienstlichen Kontext bezieht sich die Inszenierung damit auf das EGb mit seinem inhärenten Werkcharakter. Die Aufführung meint im Speziellen das jeweilige Gottesdienstgeschehen.

3.4.3. „Drama“ / „Dramaturgie“

Der Begriff „Drama“ ist semantisch doppelt kodiert. Drama gehört sowohl zu einer Literaturgattung und meint das „literarische Sprach(Kunst)Werk“⁷⁸¹ (im Unterschied zu Lyrik und Prosa) als auch zum festen Begriffsfeld des Theaters. Im theatralen Sinn ist das Drama der „theatrale Spieltext“, also Skript und zugleich Verbindung zwischen „Lese- und Aufführungspraxis, Schriftkultur und performative[r] Kultur“⁷⁸². Der Dramenbegriff wird in der kirchlichen Praxis insbesondere für die „Bibliodrama“-Praxis genutzt.⁷⁸³ *Dramaturgie* (griech. δραματουργία: eine Handlung aufführen) bildet diese Verbindung zwischen konzeptuellen Überlegungen (inszenierter Text) und der Aufführung in seiner Bedeutung ab.⁷⁸⁴

Am Begriff „Dramaturgie“ zeigt sich exemplarisch die Einschreibung begrifflicher Unschärfen in die praktisch-theologische Theorie. Dramaturgie wird „in den praktisch-theologischen Diskursen [...] lediglich in seiner ‚handwerklichen‘ Dimension als das einer Aufführung innewohnende Spannungsprinzip gebraucht und auf das gottesdienstliche Geschehen übertragen“⁷⁸⁵.

Martin Nicol und Alexander Deeg (vgl. *Dramaturgische Homiletik*)⁷⁸⁶, die den Dramaturgie-Begriff in die Homiletik eingebracht haben – was zugleich ihr Verdienst ist

⁷⁸⁰ „Während unter den Begriff der Inszenierung alle Strategien gefasst werden, die vorab Zeitpunkt, Dauer, Art und Weise des Erscheinens von Menschen, Dingen und Lauten im Raum festlegen, fällt unter den Begriff der Aufführung alles, was in ihrem Verlauf in Erscheinung tritt – also das Gesamt der Wechselwirkungen von Bühnengeschehen und Zuschauerreaktionen.“ FISCHER-LICHTE, *Theaterwissenschaft*, 27.

⁷⁸¹ BAYERDÖRFER, HANS-PETER, Art. Drama/Dramentheorie, in: FISCHER-LICHTE, ERIKA (Hrsg.), *Metzler-Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart/Weimar 2005, 71–80, 72.

⁷⁸² Ebd. Die Auseinandersetzung mit dieser Doppelstruktur kann beispielsweise beobachtet werden bei REIFENBERG, HERMANN, *Gottesdienst und das Dramatische. Perspektiven zum Verhältnis Liturgie – Darstellungskunst – Theater*, in: BECKER, HANSJAKOB/KASCYNSKI, REINER (Hrsg.), *Liturgie und Dichtung, Sankt Ottilien 1983*, 227–255, 250–251.

⁷⁸³ Vgl. I.1.1.6.

⁷⁸⁴ Vgl. WEILER, CHRISTEL, Art. Dramaturgie, in: FISCHER-LICHTE, ERIKA (Hrsg.), *Metzler-Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart/Weimar 2005, 80–83, 80.

⁷⁸⁵ RASCHZOK, *Gottesdienst und Dramaturgie*, 15.

⁷⁸⁶ NICOL, MARTIN u. DEEG, ALEXANDER, *Im Wechselschritt zur Kanzel. Praxisbuch Dramaturgische Homiletik*, Göttingen 2005.

–, nutzen den Begriff für die Sichtbarmachung und konstitutionelle Aufnahme des „Spannungsbogen[s]“, der der Predigt inhärent sein soll, aber darüber hinaus den gesamten Verlauf des Gottesdienstes umfassen soll und kann, in welchen hinein die Predigt dann „inszeniert“ wird.⁷⁸⁷ Daraufhin machen sie den Dramaturgie-Begriff zu einem heuristischen Marker (im Sinne von Kennzeichen), nehmen den Gesamtzusammenhang, also die Abläufe und Zusammenhänge der Einzelsequenzen (*moves*) in den Blick und strukturieren sie daraufhin zu einem großen Ganzen (*structure*).⁷⁸⁸ Der Dramaturgie-Begriff wird von ihnen in das hier genutzte Inszenierungsparadigma des Films⁷⁸⁹ eingefügt und daher aus seinem theatralen Diskurskontext herausgelöst, der nur am Rande berührt wird. Der Theoriebezug des Films birgt zwar neben der Homiletik auch für die Liturgik eine gewinnbringende Differenzierung spezifischer Merkmale, die beispielsweise bei digitalen Gottesdienstformaten (z. B. Gottesdienstaufzeichnungen während der Corona-Pandemie 2020/21, die gänzlich ohne anwesende Teilnehmende stattfanden) greifen. Dieser auszuweitende Theoriestrang wird an dieser Stelle ausgeklammert.

Das in die Liturgik eingeschriebene performative Paradigma resümiert Klaus Raschzok⁷⁹⁰ rückblickend mithilfe des Dramaturgie-Begriffs und distanziert sich damit kritisch von dem praktisch-theologisch prägend gewordenen Inszenierungsbegriff. Damit wendet er sich von Nicols Dramaturgie-Begriff ab, der allein die „handwerkliche“ Perspektive“ betont und die kritische Reflexion ausblendet. Der vorwiegend etablierten Produktionsorientierung und der zum Teil noch nicht reflektierten Rezeption der Theaterpraxis (vgl. auch Bibliodrama und „Liturgische Präsenz“, Kabel) stellt Raschzok den Dramaturgie-Begriff (vgl. Dinger, Fischer-Lichte) entgegen, um eine performativ und ästhetisch fokussierte Wahrnehmungsperspektive einzubeziehen.

„Spezifische Aufgabe dieser gottesdienstlichen Dramaturgie ist die Wahrnehmung des christlichen Glaubens in seiner Darstellungs- bzw. Feiargestalt im Gottesdienst.“⁷⁹¹

⁷⁸⁷ Vgl. NICOL, Einander ins Bild setzen, 36.

⁷⁸⁸ Vgl. a. a. O., 108–110.

⁷⁸⁹ „Man könnte [...] statt an den Film auch an das Theater denken. Es ist durch seine Live-Performance der Predigt tatsächlich näher als der Film. Mir scheint aber, dass das Theater ein zu elitäres Paradigma bedeuten würde. [...] Nach meinen Erfahrungen mit homiletischer Didaktik ist das Film-Paradigma gut geeignet, einen neuen, ästhetischen Zugang zur Predigtarbeit zu eröffnen.“ a. a. O., 36.

⁷⁹⁰ In dem von Irene Mildenerger, Klaus Raschzok und Wolfgang Ratzmann herausgegebenen Sammelband von 2010 werden liturgiewissenschaftliche und theaterwissenschaftliche Stimmen in einen Dialog gebracht und der entstandene theatral-liturgische Diskurs in historischer, systematischer und in die Zukunft gerichteter Perspektive reflektiert. MILDENBERGER, IRENE/RASCHZOK, KLAUS/RATZMANN, WOLFGANG (Hrsg.), Gottesdienst und Dramaturgie, Leipzig 2010.

⁷⁹¹ RASCHZOK, Gottesdienst und Dramaturgie, 40.

Mit dem von Dinger entlehnten Dramaturgie-Begriff kommt sowohl das gesamte Geschehen in den Blick (Praxis) als auch dessen Reflexion (Theorie). Der überwiegend praktische Bezug wird ausgeweitet, womit Raschzok die Abkehr von einer literaturwissenschaftlichen Betrachtungsweise vollzieht, einer „bloße[n] Anwendung eines literarischen Werkes durch die Bühne“⁷⁹². Raschzok nutzt dafür den Dramaturgie-Begriff, mit dem er sich von Meyer-Blancks Inszenierungsbegriff terminologisch abgrenzt, auch wenn er ebenfalls die im Gottesdienst inhärente Verbindung von Inhalt und Form sichtbar zu machen sucht.

Gottesbegegnung ist nur als *Erlebnis* beschreibbar und erfahrbar, nicht aber als Inhalt vermittelbar.⁷⁹³ Ein Gottesdienst als Ereignis kann durchaus mit Bezug auf performative Kategorien, vor allem mit Blick auf innere und äußere Beteiligungskategorien beschrieben werden. Vor allem die Ebene der Reflexion, die sich auf die notwendige Verbindung von Homiletik und Liturgik als zusammenhängende Bereiche des Gesamtgeschehens Gottesdienst bezieht, möchte Raschzok stärken.

Diese Reflexion gelingt ihm vornehmlich bezüglich des Bühnengeschehens. Zur Beschreibung eines darüber hinausgehenden Gesamtgeschehens stößt der Dramaturgie-Begriff an seine Grenzen. Weder der ambiguitäre Inszenierungsbegriff noch der Dramaturgie-Begriff können das Gesamt des theatralen Geschehens erfassen. Sie können nicht alle pastoraltheologischen Kernfragen beantworten und die Spannung zwischen pastoralem Handeln und inszenatorischer Gestaltung nicht überwinden. Daran krankten im Grunde alle referierten Konzepte. Eine unverfügbare Dimension im gottesdienstlichen Geschehen lässt sich weder in dramaturgische oder inszenatorische noch in liturgische Konzepte fassen; wohl aber können Versuche unternommen werden, Vorgänge zu beschreiben und daraus Schlüsse für einen theoretischen Unterbau zu ziehen.

3.4.4. „Performance“

Einen Sonderfall bildet der Begriff „Performance“. Er kann innerhalb des (deutschen) Theaterdiskurses in der Aufführungspraxis verortet werden. Performance umfasst sowohl die „Prozesse der Verkörperung bzw. der Ausführung körperlicher Handlungen“ als „implizit auch deren Wahrnehmung“, sodass sich eine Handlung in der Wechselseitigkeit von Inszenieren und Rezipieren zur Performance qualifiziert.⁷⁹⁴ Das Theoriefeld um den Performance-Begriff bildet einen von der Oberkategorie Theater abgrenzbaren Diskurs.

⁷⁹² A. a. O., 16.

⁷⁹³ Vgl. a. a. O., 41–42.

⁷⁹⁴ UMATHUM, Art. Performance, 232.

Vivien Aehlig stellt fest, dass „Performance“ im deutschsprachigen und amerikanischen Kontext unterschiedlich verwendet wird. Sie differenziert den Begriff im Hinblick auf die Unterscheidung zwischen den US-amerikanischen Diskursen, die „dem Begriff ‚Performance‘ den Vorzug gaben, während sich in den europäischen Diskussionen ‚Theatralität‘ als Leitbegriff stärker durchgesetzt habe“⁷⁹⁵. Somit stehen sich Performance- und Theater-Begriff zum Teil in Abgrenzung gegenüber.

Als englisches Äquivalent von „Aufführung“ oder „Ausführung“ – als eine mögliche Verwendung neben der Zuschreibung einer eigenen Bedeutung⁷⁹⁶ – hat der Performance-Begriff auch Einzug in den deutschsprachigen liturgischen Diskurs genommen. Mit dem Performance-Begriff wird ein neuer Diskursstrang importiert, der jedoch nicht eindeutig vom Theaterdiskurs getrennt wird bzw. werden kann. In der praktisch-theologischen Rezeption nutzt z. B. Plüss Performance synonym zum Inszenierungsbegriff, womit er theaterwissenschaftlich eindeutig getrennte Kategorien (Aufführung und Inszenierung) vermischt. Wenn man die Begriffe präzise unterscheidet, bleiben Performance und Aufführung begrifflich und kategorial von der Inszenierung und Planung getrennt.

Liturgisch nutzbar macht Schirr aktuell Theorien der Performance unter neuer begrifflicher Präzisierung am Beispiel des Fürbittengebets.⁷⁹⁷ Schirr weitet mithilfe des performancetheoretischen Bezugs die dominante produktionsorientierte Liturgik mit Performancekonzepten, die sowohl Aufführen als auch Ausführen verbinden, sodass sich auch das sich (körperlich) Ereignende abbilden lässt. In Bezug auf den liturgischen Teil der Fürbitten werden infolgedessen Fragen der empirischen Wirklichkeit, vor allem auf die unterbestimmte Rezeptionsperspektive, einbezogen. So wird beispielsweise das gemeinsame Sprechen des Fürbittengebets – „Leitende und Betende werden Gemeinsam-Reagierende“⁷⁹⁸ – als partizipativer und emanzipativer Akt der Teilnehmenden gedeutet und ein neuer Zugang zur Einlösung des allgemeinen Priestertums erlangt.

3.4.5. „Performanz“ / „performativ“

Wiederum zu unterscheiden sind die sich semantisch überlappenden Begriffe „Performance“ und „Performanz“. Beide Begriffe wurden aus dem sprach- und theaterwissenschaftlichen Theoriefeld in die Praktische Theologie, vor allem die Liturgik,

⁷⁹⁵ AEHLIG, *Theatralität der Performance*, 30.

⁷⁹⁶ Vgl. a. a. O., 26.

⁷⁹⁷ Vgl. SCHIRR, *Fürbitten als religiöse Performance*, 51–59. Vgl. ausführlich I.1.3.2.

⁷⁹⁸ A. a. O., 396.

Religionspädagogik und Homiletik, importiert⁷⁹⁹ und „sind in den beiden letzten Jahrzehnten in zahlreichen Disziplinen der Geistes- und Kulturwissenschaften zu Schlüsselbegriffen avanciert.“⁸⁰⁰ Sie können als „travelling concept[s]“ verstanden werden (vgl. I.3.3).

In der Praktischen Theologie lässt sich beobachten, dass der Performanz-Begriff „bald univok für die willentliche Ausführung eines Sprechaktes, für die Inszenierung gestalteter oder ritueller Handlungen sowie für die Verkörperung imaginierten Botschaften bei der Lektüre oder bei der Textproduktion“⁸⁰¹ genutzt wurde. Darin zeigt sich eine Wandlung im Verständnis der Kommunikation des unverfügbaren Wortes Gottes, die unter Anwendung menschlicher Kommunikation anerkannt und infolgedessen unter den spezifischen rhetorischen und ästhetischen Bedingungen betrachtet wird. Die Aneignung performativer liturgiewissenschaftlicher Theorie rührt nicht an die Unverfügbarkeit des Wortes Gottes, die durch menschliches Wirken, z. B. liturgisches Handeln, nicht gesteigert oder gar gesichert werden kann.⁸⁰² Für den liturgiewissenschaftlichen Bezug liegt in der Aneignung des performativen Paradigmas, das die Wechselseitigkeit der Kommunikation zwischen Handelnden, Rezipierenden und Gott (als dem „Dritten“) im Aufführungsprozess in den Vordergrund stellt, die Chance, die Rezeptionsseite des liturgischen Publikums im Diskurs näher in den Blick zu nehmen.⁸⁰³

⁷⁹⁹ Vgl. KLIE, THOMAS, Performanz, Performativität und Performance. Die Rezeption eines sprach- und theaterwissenschaftlichen Theoriefeldes in der Praktischen Theologie, in: ZMiss 39 (2013), 342–356, 342. Dahinterstehende Theorien sind die Sprechakttheorie (John L. Austin, „Performativität“: durch Sprache konstituierte Wirklichkeit durch performative Sätze, im Gegensatz zu konstativen Sätzen, die Wirklichkeit behaupten), Theatertheorie („Performance“, vgl. I.3.4.4) und generative Grammatik (Noam Chomsky, „Performanz“ und „Kompetenz“ wirken zusammen auf gelingende Sprachkompetenz hin). Vgl. KLIE, THOMAS, Performanz, Performativität und Performance. Die Rezeption eines sprach- und theaterwissenschaftlichen Theoriefeldes in der Praktischen Theologie, in: ZMiss 39 (2013), 342–356, 344–347.

⁸⁰⁰ HEMPFER, KLAUS W. u. VOLBERS, JÖRG, Vorwort, in: HEMPFER, KLAUS W./VOLBERS, JÖRG (Hrsg.), Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme, Bielefeld 2011, 7–12, 7. In den Kulturwissenschaften ist der Begriff zu einem *umbrella term* einer „universaltheatralischen Perspektive“ geworden, „der sowohl das Performative als auch Inszenierungen einschließt“. WIRTH, UWE, Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität, in: WIRTH, UWE (Hrsg.), Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt a. M. 2002, 9–60, 39–40. (Herv. i. O.)

⁸⁰¹ KLIE, Performanz, Performativität und Performance, 345.

⁸⁰² Die Unterscheidung von Wort Gottes und Menschenwort ist besonders auf die Wirkung hin zu unterscheiden. Eine direkte Übertragung ist zum einen methodisch nicht möglich (vgl. Analogie) und wird zudem theologisch gebrochen. Performative Wirksamkeit des Menschenwortes lässt nicht auf die Wirksamkeit des Gotteswortes schließen, da das Wort Gottes stets unverfügbar bleibt. Trotzdem wird menschliche Sprache als performativ wirksam vorausgesetzt und der Gottesdienst in dem Sinne als *Wirkraum* verstanden. „Etwas anderes wäre es freilich, ließe sich aus dem Gottesdienst ein eigenständiger Begriff des Performativen gewinnen.“ MELZL, Schriftlesung, 239.

⁸⁰³ „Die vom Begriff des Performativen her gewonnene Einsicht, dass das Publikum einen wesentlichen Anteil am Zustandekommen der Aufführung trägt, hat auch neu die Augen für die Beteiligung der Gemeinde am Gottesdienst geöffnet.“ a. a. O., 241.

Der Keim für die Rezeption performativer Modelle in der Praktischen Theologie bzw. Liturgik wurde implizit bereits bei Schleiermacher mit seiner „wirkmächtige[n] Unterscheidung von ‚Mitteilung‘ und ‚Darstellung‘“ gelegt. Explizit wurde der Begriff in der Folge der phänomenologischen Wende der späteren 1990er Jahre, in der sich „das Interesse [...] auf die Vollzüge und Formen richtete“, in vielfältiger Weise in den Diskurs der Praktischen Theologie aufgenommen.⁸⁰⁴ Auch im Zusammenhang mit der empirischen Wende⁸⁰⁵ der 1960er/70er Jahre, in der die kerygmatische Sichtweise von einer empirischen abgelöst wurde, kamen „Raum, Leib, Gestalt“⁸⁰⁶ als neue Wahrnehmungsperspektiven in den Fokus. Phänomenologische (z. B. Manfred Josuttis)⁸⁰⁷ und ästhetische theologische Konzepte (z. B. Albrecht Grözinger)⁸⁰⁸ sind aus dieser Entwicklung hervorgegangen. Im Performanz-Begriff verbindet sich die „Verschiebung des Fokus auf den Ereignischarakter von Kultur“⁸⁰⁹ mit der Überzeugung, dass Form und Inhalt sich wechselseitig bedingen.

Die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte definiert das Performative bzw. Performanz⁸¹⁰ als „(1) das wirksame Ausführen von Sprechakten, (2) das materiale Verkörpern [...] von Bedeutungen und (3) das inszenierende Aufführen von theatralen, rituellen und anderen Handlungen“⁸¹¹. Inhaltlich lässt sich der Begriff in die vier Aspekte „Inszenierung“, „Körperlichkeit“, „Wahrnehmung“ und „Aufführung/Performance“⁸¹² auffächern, die sich wechselseitig aufeinander beziehen und zu Performanz führen.

Unter Performanz wird in dieser Arbeit die inhärente Verbindung von Inhalt und Form und zugleich von Produktion und Rezeption verstanden, die eine Aufführung zu einem Ereignis werden lässt. Die Freiheit oder Unverfügbarkeit der Wirksamkeit des Wortes Gottes bleibt davon unberührt.

⁸⁰⁴ KLIE, Performanz, Performativität und Performance, 342–343. Klie bezieht die phänomenologische Wende auf HEIMBROCK, HANS-GÜNTER (Hrsg.), Religionspädagogik und Phänomenologie. Von der empirischen Wendung zur Lebenswelt, Weinheim 1998, sowie auf die Veröffentlichung zwei Jahre zuvor von JOSUTTIS, MANFRED, Die Einführung in das Leben. Pastoraltheologie zwischen Phänomenologie und Spiritualität, Gütersloh 1996.

⁸⁰⁵ Der Begriff wurde erstmals 1968 von dem Theologen Klaus Wegenast verwendet.

⁸⁰⁶ A. a. O., 343.

⁸⁰⁷ Vgl. JOSUTTIS, MANFRED, Die Einführung in das Leben. Pastoraltheologie zwischen Phänomenologie und Spiritualität, Gütersloh 1996.

⁸⁰⁸ Vgl. GRÖZINGER, Praktische Theologie und Ästhetik.

⁸⁰⁹ KLIE, Performanz, Performativität und Performance, 345.

⁸¹⁰ Fischer-Lichte fasst beide Begriffe unter der Definition von „Performativität“. Vgl. FISCHER-LICHTE, ERIKA, Art. Performativität/performativ, in: FISCHER-LICHTE, ERIKA (Hrsg.), Metzler-Lexikon Theatertheorie, Stuttgart/Weimar 2005, 234–242, 234.

⁸¹¹ Ebd.

⁸¹² A. a. O., 241.

II. Der theaterwissenschaftliche Diskurs Anfang des 3. Jahrtausends (2000er bis 2020er Jahre)

1. Historische Entwicklung: von dramatischen zu postdramatischen Theorien

Praxis und Theorie des Theaters haben sich seit jeher in Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen und politischen Gegebenheiten entwickelt und mit ihnen verändert. Das Theater des 20. Jahrhunderts war stark von den Gegebenheiten des Ersten und Zweiten Weltkriegs geprägt sowie später von der innerdeutschen Trennung.⁸¹³ Beispielsweise wurde zur Zeit des Nationalsozialismus und seiner Überwindung die Forderung nach „Werktreue“ laut; das war besonders für Gegner der Vereinnahmung ideologischer Interpretationen politisch relevant.⁸¹⁴ In den „[a]utoritären Theater-Zeiten“ der Nachkriegszeit wurde die Theaterszene dominiert von den „Auseinandersetzungen zwischen dogmatisiertem Stanislawski-System und Brecht’scher Theorie und Praxis. In der Hauptstadt Ostberlin praktizierte Maxim Vallentin am Maxim Gorki Theater das Stanislawski-System vorbildlich; Fritz Wisten an der Volksbühne zeigte publikumswirksames ‚Komödiantisches‘ Theater.“⁸¹⁵

Zur Kontextualisierung der verwendeten Theaterkonzepte werden im Folgenden einige Charakteristika der Theaterentwicklung des 20. Jahrhunderts hervorgehoben.

Die ausgehend von den USA in den 1950er Jahren beginnende Neo-Avantgarde brachte Theater mit experimentellem Geist hervor, absurdes und lyrisches, dokumentarisches⁸¹⁶ Theater, auch extreme Formen⁸¹⁷ wurden ausprobiert und durch die Siegermächte nach Deutschland gebracht. Der Aufbruch ins Gegenwartstheater seit den 1960er Jahren⁸¹⁸ nahm maßgeblichen Einfluss auf die Pluralisierung der Formen, die sich in den 1980er Jahren in das postdramatische Theater auffächerte.

Ästhetisch wurden die Theater in den 1960er Jahren u. a. von Brecht (und damit auch Stanislawskis Erbe, dem Brecht sich allerdings entgegengesetzte) geprägt sowie weiteren neuen Theaterformen von Artaud, Grotowski und Brook. Immer mehr „drängte die

⁸¹³ Eine detaillierte Darstellung und historische Kontextualisierung bietet RISCHBIETER, HENNING (Hrsg.), *Durch den Eisernen Vorhang*, Berlin 1999.

⁸¹⁴ Vgl. a. a. O., 27.

⁸¹⁵ A. a. O., 66.

⁸¹⁶ Vgl. LEHMANN, *Postdramatisches Theater*, 84–93.

⁸¹⁷ Vgl. Peter Handkes Sprechstück „*Publikumsbeschimpfungen*“, 1966.

⁸¹⁸ ENGLHART, *Das Theater der Gegenwart*, 29.

Wirklichkeit manifest auf die Bühne“⁸¹⁹, die „Politisierung des Theaters“⁸²⁰ zeigte sich in inhaltlichen wie ästhetischen Provokationen.

Diese Auseinandersetzungen verstärkten sich in den 1970er Jahren. Die Neo-Avantgarde, die maßgeblich durch die politischen und ästhetischen Hintergründe bestimmt wurde,⁸²¹ wirkte auch zunehmend außerhalb der traditionellen Institutionen und stieß „die Wendung zum Postdramatischen und zu Ästhetiken des Performativen“⁸²² an. Der Einzug von Performancekunst ließ klare Zuordnungen von Räumen und Kunstformen zunehmend verschwimmen. Es begann eine Zeit der theatralen Dekonstruktion und Rekonstruktion.

Dennoch kann Anfang der 1970er Jahre geradezu ein einsetzender Bedeutungsverlust des Theaters beobachtet werden. Die Theaterbesuche gingen zurück. Ursachen dieses zu beobachtenden Rückgangs sieht der Theaterwissenschaftler Henning Rischbieter in der Wirtschaftsrezession 1966/67, dem steigenden Fernsehkonsum und der Politisierung des Theaters, während den „inhaltlich und ästhetisch konservativ eingestellten Bildungsbürgern“ Theater zu politisch und politisch Engagierten zu wenig politisch war, sodass es weniger gut angenommen wurde.⁸²³

Die einsetzenden externen und internen Veränderungen im Theater der 1970er und 1980er Jahre mündeten in die Inszenierungspraxis der als postdramatisch bezeichneten Theaterformen. In der neuen Regie-Generation der 1970er und 1980er Jahre wurden die Entstehungs- und Probenprozesse der Stücke intensiviert, die Publikumsinformationen wurden ausgeweitet⁸²⁴ und insgesamt stieg der Legitimierungsdruck der Theater, nicht zuletzt durch die steigenden Kosten (vor allem durch Personalausgaben).⁸²⁵ Im DDR-Theater der 1970er und 1980er Jahre bestimmten „Umwertungen, entschiedene Gegenmodelle zu früheren Deutungsmustern und die Abwendung von politischen Vorgaben und nationalen Bindungen“ sowie progressive Interpretationen die Bühnen.⁸²⁶ Die 1980er Jahre wurden durch den Einsatz von und die Auseinandersetzung mit neuen Medien geprägt.

⁸¹⁹ A. a. O., 31.

⁸²⁰ A. a. O., 32.

⁸²¹ UMATHUM, SANDRA, Art. Avantgarde, in: FISCHER-LICHTE, ERIKA (Hrsg.), Metzler-Lexikon Theatertheorie, Stuttgart/Weimar 2005, 26–30, 29.

⁸²² A. a. O., 30.

⁸²³ RISCHBIETER, Durch den Eisernen Vorhang, 137–138.

⁸²⁴ A. a. O., 232.

⁸²⁵ A. a. O., 234.

⁸²⁶ A. a. O., 247.

Mit der deutschen Wiedervereinigung kann ein Formenpluralismus beobachtet werden, der als „Krise“ des Theaters bezeichnet wird, „weil die klaren Orientierungen, auch die auftrumpfenden Gebärden des Theaters der sechziger bis achtziger Jahre ausgeblieben sind. An den avancierten Arbeiten dieser Jahre kann man erkennen, daß so manches der angeblichen Krisenphänome [sic] zu den Höhepunkten des Gegenwartstheaters gehört.“⁸²⁷ Die zum Teil drastischen Veränderungen des Theaters ergeben sich aus einem Ineinander von politischen Umbrüchen, technischen Entwicklungen, die auch die Unterhaltungs- und Medienwelt beeinflussten, und gesellschaftlichen Adaptionen, sodass das Theater in den ersten beiden Dekaden des 3. Jahrtausends aus einer als „Krise“ gewerteten Zeit hervorging.

Im theatral-liturgischen Diskurs wurden die Ansätze der Theatermacher Konstantin Stanislawski, Bertolt Brecht, Peter Brook und Jerzy Grotowski als Hauptbezüge gefestigt. Sie prägen die Entwicklung des letzten Jahrhunderts maßgeblich mit.

1.1. Konstantin Stanislawski

Der Theaterregisseur und Schauspieler Konstantin Stanislawski (1863–1938) legte den Fokus auf die schauspielästhetische Umsetzung von Theaterstücken und betonte damit den dramatischen Charakter der Aufführung, hervorgebracht durch das Rollenspiel und die Schaffung von Identifikationsfiguren auf der Bühne.⁸²⁸ Stanislawski und der von ihm beeinflusste Regisseur und Lehrer Lee Strasberg (1901–1982) beschäftigten sich vor allem mit der Rolle der Schauspielenden sowie der Entwicklung von Schauspieltechniken für besonders authentisches, d. h. natürliches und überzeugendes Schauspiel der jeweiligen Rolle. Damit denkt Stanislawski Theater nicht vom auf die Autorin zurückgeführten Ursprungstext aus, sondern von der konkreten Gestaltung her.⁸²⁹ In Stanislawskis „System“ ist der „Schaffensprozess[]“⁸³⁰ auf die individuelle schauspielerische Tätigkeit ausgerichtet. Die Schauspielenden geben der Rolle einen

⁸²⁷ A. a. O., 280.

⁸²⁸ Vgl. FISCHER-LICHTE, Geschichte des Dramas, 154–159. Vgl. dazu ebenfalls die ausführliche Darstellung als Beitrag zum theatral-liturgischen Diskurs von Marcus A. Friedrich: FRIEDRICH, Liturgische Körper.

⁸²⁹ Im Vergleich zu Brecht: „Das ganze System des Theaters, alle Ideen gehen bei Stanislawski vom Schauspieler aus und wirken auf ihn zurück. Brecht dagegen geht vom Dramatiker aus, vom Regisseur und erst dann gelangt er zum Schauspieler.“ SMELIANSKY, ANATOLY, Ein neues Stanislawski-Bild im Vergleich mit Brecht, in: HENTSCHEL, INGRID/HOFFMANN, KLAUS/VABEN, FLORIAN (Hrsg.), Brecht & Stanislawski – und die Folgen. Anregungen für die Theaterarbeit, Berlin 1997, 24–32, 25.

⁸³⁰ HOFFMEIER, DIETER, Eine kritische Sicht auf Stanislawskis Arbeitsbegriffe mit einem Seitenblick auf Brecht, in: HENTSCHEL, INGRID/HOFFMANN, KLAUS/VABEN, FLORIAN (Hrsg.), Brecht & Stanislawski – und die Folgen. Anregungen für die Theaterarbeit, Berlin 1997, 33–45, 36.

„individuellen Charakter“ und machen den eigenen Körper „zum vollkommenen Ausdruck der Seele seiner Rollenfigur“⁸³¹.

Den Probenprozess versteht Stanislawski in zwei Phasen bzw. Teilen: „Der erste umfaßt ‚Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst‘, der zweite ‚Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle‘.“⁸³² Die Verkörperung der Rolle wird durch die eigenen Erfahrungen des Schauspielers erarbeitet und soll möglichst real, wie selbst erlebt, gezeigt werden.

„Er will damit den für das künstlerische Spiel nötigen *realen* Ablauf von Handlungen innerhalb *eingebildeter Situationen* sichern, ohne den die Theaterkunst oft in äußerliche Theatralik, Klischee oder ästhetizistische Künstlichkeit entgleist.“⁸³³

Die Kunst besteht nicht in „äußerliche[r] Theatralik, Klischee oder ästhetizistische[r] Künstlichkeit“⁸³⁴, sondern im Gegenteil darin, Erfahrungen und Handlungen des Lebens auszudrücken, die in den Theaterprozess und in die Darstellungen auf der Bühne einfließen. Mit Stanislawskis *System* entstand das „Phänomen des Künstlertheaters“⁸³⁵, das von einer kargen Ausstattung geprägt war.

„In der Bescheidenheit des Künstlertheaters ohne Kronleuchter, ohne Samte, zeigte sich ein ängstliches Theater, kein Theater der Liebe, eher vielleicht eines der Neugierde.“⁸³⁶

Das veränderte Künstlertheater sprach ein neues Publikum an, denn die Menschen wurden herausgefordert, sich auf ungewohnte Weise emotional und persönlich ansprechen zu lassen.

Im Theaterverständnis unterschied sich Stanislawski in erster Linie und vehement von Brecht. „Das einzige, bei dem Stanislawski nicht nachgegeben hat, war seine Sicht auf das Theater. Das Bild des Theaters, das Bild des Schauspielers blieb unverändert; es war – wenn man will – anti-brechtisch.“⁸³⁷ Das heißt, dass Stanislawski sein Theater als Gegenbewegung verstand, einen Ansatz, den er gegen Brecht durchsetzen wollte. Dadurch radikalisierte er automatisch seine Position. Die Reflexion der Rolle bezogen auf den Inhalt und den Verfremdungseffekt, wie Brecht es wollte, schloss Stanislawski vehement aus. Brecht zieht eine Vermittlungsebene ein, die die vollständige

⁸³¹ FISCHER-LICHTE, Geschichte des Dramas, 157.

⁸³² HOFFMEIER, Stanislawskis Arbeitsbegriffe, 38. Vgl. die gleichnamigen Titel aus Stanislawskis Werk in STEGEMANN, BERND (Hrsg.): Stanislawski-Reader. Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst und an der Rolle, Leipzig 2007. Buchfragmente aus „Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle“ wurden erstmals 1955 in einer deutschen Übersetzung veröffentlicht.

⁸³³ HOFFMEIER, Stanislawskis Arbeitsbegriffe, 41. (Herv. i. O.)

⁸³⁴ Ebd.

⁸³⁵ SMELIANSKY, Ein neues Stanislawski-Bild, 27.

⁸³⁶ Ebd.

⁸³⁷ A. a. O., 28.

Verschmelzung von Rolle und Person auf der Bühne verhindern und das Publikum zu einem ständigen Reflexionsprozess anregen soll (vgl. II.1.2).

Praktisch-theologisch wurde gerade Stanislawski für die Reflexion der authentischen pastoralen Rolle (vgl. Meyer-Blanck) herangezogen. Da im liturgischen Kontext jedoch das völlige Verschmelzen von Person und Rolle umstritten ist, fügt Ursula Roth dem infolge der Stanislawski-Rezeption entstandenen Anspruch authentischen Agierens Brechts Theaterverständnis hinzu. Die „Rollendistanz“⁸³⁸ von Liturginnen muss ihres Erachtens unbedingt bestehen bleiben. Nur so können theatrale Entwürfe für die liturgische Bildung wegweisend werden.⁸³⁹

Aber Stanislawski brachte mit dem von ihm geschaffenen „Theater der russischen Intelligentsia“ auch viele weitere (intellektuelle) Kritiker gegen sich auf, die sein Theater unter anderem als „theatralischen Kult, ängstlich, oberflächlich und kurzfristig“⁸⁴⁰ verschrien.

Stanislawskis gesamtes Leben, die Entstehung und Wirkung seiner Werke hingen maßgeblich von den vorherrschenden politischen Gegebenheiten und Ideologien ab. Den Kontext der politischen Gegebenheiten der Sowjetunion, der die Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte des Stanislawski-Systems mitbestimmte, beschreibt der russische Theaterautor, -wissenschaftler und -kritiker Anatoly Smeliansky. Ein Eindruck sei an dieser Stelle angedeutet:

„Wo kreuzten sich die Wege Stanislawskis und die der kommunistischen Ideologie? Es war ein komplizierter und langwieriger Prozeß. Es gibt kein konkretes Datum, von dem an Stanislawski zum sowjetischen Regisseur oder Stanislawskis System zu einem sowjetischen System wurde. Der Berührungspunkt lag im Moment der Vergöttlichung. Als die Bolschewiki die Macht übernahmen, zerstörten sie Kirchen, und wie paradox es auch klingen mag, sie beschlossen, die Kirchen durch das Theater zu ersetzen. In den Sitzungen des damaligen Kulturministeriums war Lunatscharski sehr erfreut darüber, daß das Theater zur neuen Religion Rußlands werden sollte. Das Theater war von Anfang an so eingerichtet, daß in ihm dieses Messiasgefühl lebte, Theater als Mittel der Weltveränderung. Schon 1904 hatte Stanislawski die Idee, daß, wenn man in allen russischen Provinzen kleine Künstlertheater schaffen und nach dem System spielen würde, sich die ganze Welt, die ganze Gesellschaft verändern würde. Stalin

⁸³⁸ ROTH, Der Gottesdienst, 100.

⁸³⁹ Eine Kombination verschiedener Theatermodelle setzt sich zunehmend durch. Auch Friedrich entwickelt mit Brecht und Stanislawski (und Grotowski) eine je eigene liturgische pastoralästhetische Rezeption und stellt die sich daraus ergebenden Schwerpunkte heraus (Brecht: episch, Stanislawski: schöpferisch, vgl. I.1.2.2). Plüss' Hauptreferenz für seinen Inszenierungsbegriff sind Erika Fischer-Lichte und Peter Brook.

⁸⁴⁰ SMELIANSKY, Ein neues Stanislawski-Bild, 27.

traf mit seinem Programm einer MChATisierung⁸⁴¹ sozusagen auf einen vorbereiteten Boden. Stanislawski schien zu spüren, daß das ganze Land auf ihn schaute und bereit war, nach dem System zu spielen.

Es gibt etwa ein Dutzend Briefe Stanislawskis an Stalin in den dreißiger Jahren. Das sind psychopathologische Dokumente, Briefe eines gläubigen Menschen. Als der 75jährige Stanislawski 1938 mit einem weiteren Orden dekoriert wurde, schrieb er einen Dankesbrief an Stalin. Er beschreibt darin das Bild des sowjetischen Lebens, obwohl er bereits viele Jahre sein Haus nicht mehr verlassen hat. Er begriff schon, worum es in der Sowjetunion ging, und er verstand auch, was im Land passierte. Aber er brachte das nicht zusammen. [...]“⁸⁴²

Stanislawski schafft ein „System“, mit dem er die Propagierung eines theatralen Religionssubstituts in Russland stützt. Smeliansky sieht in der „Vergöttlichung“ den Berührungspunkt zwischen dem sowjetischen und dem Stanislawski-System. Stanislawski wollte eine Weltveränderung mit seinem Theater erreichen – mit der politischen Verquickung wird die Grenze zur Manipulation berührt, das Theater zu Machtzwecken zu gebrauchen.⁸⁴³ 60 Jahre später wird dieses Stanislawski-System in der evangelischen Pastoraltheologie zum Paradigma. Dabei wird der Sog der Ästhetik des Kunsttheaters durch die möglichst reale Darstellung der Figuren rezipiert, wobei die politische Dimension ausgeblendet wird. Vor allem die unkritische Lesart ist dabei (ethisch) problematisch.

1.2. Bertolt Brecht

Zum Antagonisten Stanislawskis wurde Bertolt Brecht mit seinem epischen bzw. dialektischen Theater. Die „Beziehung zwischen Theater und Wirklichkeit [begreift er] als eine dialektische Beziehung“⁸⁴⁴, die er den Zuschauenden im Vermittlungsprozess des Theaters aufzeigen will. Er zieht in den theatralen Prozess, der schauspielerischen Darstellung von Figuren, mit dem Verfremdungseffekt eine Reflexionsebene ein, die den Übergang zwischen Person und Figur nicht wie Stanislawski zu überwinden versucht, sondern aufzeigt.

Methodisch geht Brecht experimentell vor und konzipiert Experimente an und mit den Zuschauenden mit dem Ziel der individuellen Entwicklung: „als Teil eines umfassenden

⁸⁴¹ „Moskauer Künstlertheater, genauer: Moskauer Kunsttheater, Moskowskij chudošestwenny teatr, Abkürzung MCHT, ab 1919 Moskauer künstlerisches akademisches Theater, russisch Moskowskij chudošestwenny akademitscheski teatr, Abkürzung MCHAT, 1898 von K. S. Stanislawski und W. I. Nemirowitsch-Dantschenko zum Zweck der Reform des russischen Theaters gegründete Bühne.“ BROCKHAUS, Art. Moskauer Künstlertheater. <http://brockhaus.de/ecs/enzy/article/moskauer-kunstlertheater>, Stand: 06.04.2021.

⁸⁴² SMELIANSKY, Ein neues Stanislawski-Bild, 29–30.

⁸⁴³ Auch Brecht wollte mit seinem Theater die Welt verändern, nur mit anderen Mitteln. Genau in der Gegnerschaft der Manipulation liegt Brechts Anliegen, das er beispielsweise im Verfremdungseffekt umsetzt.

⁸⁴⁴ FISCHER-LICHTE, Geschichte des Dramas, 238.

gesellschaftlichen Prozesses soll der Akt des Spielens dem Spieler die Möglichkeit eröffnen, in sich bzw. an sich den ‚neuen Menschen‘ zu entwickeln.“⁸⁴⁵ Durch sein Leben im Exil (1933 bis zu seiner Rückkehr nach Ostberlin 1947/8) wurde er von realer Theaterarbeit abgeschnitten. Er konnte sein „Theater des Zuschauers [...] – der neue Mensch ist strictu sensu als Resultat der produktiven Rezeptionshaltung des Zuschauers zu denken“⁸⁴⁶ – nicht mit diesem zusammen erproben.⁸⁴⁷ Dennoch wurde eine Reflexionsleistung des Publikums zum erklärten Ziel in seinem funktionalen Theaterverständnis – im Gegensatz zu Stanislawski, der durch eine psychologische Darstellung der Figuren das Publikum auf emotionaler und persönlicher Ebene ansprechen wollte.

Durch die reflexiven Aktivitäten des Publikums wird das Dramatische des Theaters durchbrochen. Schauplatz ist die gesellschaftliche Wirklichkeit, durch die die gespielten Rollen reflexiv aufgebrochen werden und in die das Publikum immer wieder zurückverwiesen wird. Gemeinsam ist Brecht und Stanislawski das Ziel, dass der Zuschauende verändert aus dem Theater herausgeht.

1.3. Jerzy Grotowski, Antonin Artaud, Peter Brook

Jerzy Grotowskis Ansatz „Armes Theater“⁸⁴⁸ beruht darauf, „auf experimentellem Weg alles [zu eliminieren], was überflüssig zu sein schien“, um allein die Bühne-Publikum-Beziehung zu inszenieren, dem er „erlösende‘ Wirkung“⁸⁴⁹ zuspricht. Die Grenze zwischen Bühne und Publikum wird (fast) gänzlich aufgehoben, die Beziehung zwischen Schauspielerin und Zuschauerin tritt in den Vordergrund und lässt ein „Theaterlaboratorium“ entstehen.⁸⁵⁰ Grotowski wollte Konfrontation provozieren und das Erleben aller Anwesenden in den Vordergrund rücken. Räumlich wurde dafür das gesamte Theater zum Handlungsort, die Grenze zwischen Bühne und Publikumsraum

⁸⁴⁵ A. a. O., 229.

⁸⁴⁶ A. a. O., 239. Diese Herausstellung nimmt Fischer-Lichte im Vergleich zu Meyerhold und Artaud vor, die sich ebenfalls auf die Zuschauenden konzentrieren, sich jedoch auf die Bühnenprozesse beschränken und nicht dieselbe gesellschaftliche Reichweite erfahren.

⁸⁴⁷ Brecht litt darunter: „,[E]s ist unmöglich, ohne die Bühne ein Stück fertig zu machen. The proof of the pudding ... [...] nur die Bühne entscheidet über die möglichen Varianten“, Eintragung ins Arbeitsjournal vom 30. Juni 1940.“ Zitiert nach a. a. O., 230.

⁸⁴⁸ Vgl. GROTOWSKI, JERZY, Für ein Armes Theater. Mit einem Vorwort von Peter Brook, Berlin 1994.

⁸⁴⁹ FISCHER-LICHTE, Geschichte des Dramas, 257.

⁸⁵⁰ Ebd.

dahingehend aufgelöst, sodass das klassische Verständnis vom Publikum als Zuschauendes zum Publikum als Akteur umgewandelt wurde.⁸⁵¹

Antonin Artaud wollte in seinem Theater dem Publikum die Berührung mit dem Heiligen, die er als faszinierend und erschütternd zugleich begriff, präsentieren.⁸⁵² Sein Bezug zum „Heiligen“ macht besonders Theologinnen neugierig auf sein Konzept. Dass dieses ebenso das Spiel mit Grenzverschiebungen zwischen Publikum und Bühne beinhaltet, blieb häufig unerwähnt. Einflussreich (z. B. auf Brook) wurde Artaud mit seiner „Idee vom Theater als Ritual“⁸⁵³ und der „Hoffnung, dass ‚der Sinn der alten rituellen Magie auf der Ebene des Theaters eine neue Realität wiederfinden‘ könne“. Die Ritualität sollte im Theater unmittelbar auf „Leib und Seele der Teilnehmer“⁸⁵⁴ einwirken.

Peter Brooks Konzept des „leeren Raums“⁸⁵⁵ (1994) lenkt die Aufmerksamkeit des Publikums primär auf die eigene Wahrnehmung und Imagination sowie die Prozesse im Raum. Weniger Ablenkung durch Theatermittel wie Bühnenbild oder Kostüme verschiebt die Aufmerksamkeit vermehrt auf die Körper, die Bewegungen, Mimik und Geräusche der Darstellenden. Brook konzentriert sich anders als Stanislawski und Brecht darauf, durch Minimalismus zum Kern vorzudringen. Auch bei Stanislawski rückt die schauspielerische Leistung in den Vordergrund, jedoch mit anderen Mitteln. Brecht wiederum will gerade diese schauspielerische Darstellung durch die eingebauten Verfremdungseffekte aufbrechen, um einen Reflexionsprozess beim Publikum auszulösen.

Brook fordert durch die Kargheit des Raums beim Publikum die eigene Imagination des Bühnenbildes heraus. Neue, zum Teil irritierende Abläufe lassen das rituelle Geschehen des Theaters in den Hintergrund treten – anders Grotowski, der die Selbsterfahrung der Schauspielenden im „Theaterlaboratorium“ sowie die rituellen Abläufe in den Vordergrund rückt.

⁸⁵¹ Darüber hinaus geht der brasilianische Regisseur und Theatertheoretiker Augusto Boal, der mit dem „Unsichtbaren Theater“ „die starren Mauern zwischen Publikum und Schauspielern“ gänzlich niederreißen wollte: „Hier wissen die Zuschauer nicht, daß sie Zuschauer sind, und sind daher, gleichzeitig, auch Akteure.“ BOAL, AUGUSTO/SPINU, MARINA/THORAU, HENRY (Hrsg.), Theater der Unterdrückten, Frankfurt a. M. 1989, 34–35.

⁸⁵² Vgl. MARTIN, Sachbuch Bibliodrama: Praxis und Theorie, 15–18.

⁸⁵³ UMATHUM, Art. Avantgarde, 29.

⁸⁵⁴ WARSTAT, MATTHIAS, Art. Ritual, in: FISCHER-LICHTE, ERIKA (Hrsg.), Metzler-Lexikon Theatertheorie, Stuttgart/Weimar 2005, 274–278, 276.

⁸⁵⁵ Vgl. BROOK, Der leere Raum.

Durch die Nähe zur postdramatischen Ästhetik und zu postdramatischen Produktionsweisen lassen sich die Theatermacher Grotowski, Artaud und Brook in das von Lehmann beschriebene postdramatische „*Panorama* des Untersuchungsfelds“⁸⁵⁶ einordnen.

1.4. Dramentheoretische Rezeption im theatral-liturgischen Diskurs

An die liturgiewissenschaftlich dominante dramentheoretische Theorierezeption, die auf eine vorwiegend *produktionsorientierte* Sichtweise abzielte (vgl. I.1.4), schlossen sich nicht theaterwissenschaftliche Diskurse an, sondern eklektische Rezeptionen. So setzte Meyer-Blanck die pastoraltheologische Perspektive und die Frage nach der Rollenbestimmung der Liturgin in agendarischen Liturgien mit Verweis auf Stanislawski fort. Er möchte analog durch Schauspieltechniken zu einer besonders realen bzw. authentischen und überzeugenden Rollendarstellung kommen, um das Publikum mit Figuren zu überzeugen, die Identifikationspotenzial bieten und Wahrheit transportieren. Im Vergleich: Mit Brechts kritischer Brechung der Rolle könnte Meyer-Blanck eine Verschmelzung von Rolle und Person – zur Sicherung der christlichen Botschaft – nicht begründen. Gerade in der *zusätzlichen* Brecht-Rezeption sieht Roth hingegen die Möglichkeit, die *notwendige* „Rollendistanz“ der Liturgietreibenden für sich selbst und andere sichtbar zu machen – z. B. durch das Tragen des Talars als sichtbares Differenzkriterium zwischen Rolle und Person.⁸⁵⁷

Methodisch manifestierte sich die liturgiewissenschaftliche Beschränkung auf den agendarischen Modellgottesdienst, den Meyer-Blanck exemplarisch zur Bestimmung der Person des Liturgen und der Inszenierungsleistung der liturgischen Darstellung heranzog, als liturgische Normalsituation (vgl. I.2).

Die liturgiewissenschaftlich vernachlässigte Rezeptionsperspektive kommt mit der Rezeption der theaterwissenschaftlichen Konzepte von Brecht, Brook, Grotowski langsam auch im theatral-liturgischen Diskurs in den Blick. Liturgische Innovationen besonders in alternativen Gottesdienstformen wie veränderte Rollen- und Teilnahmemuster können u. a. anhand der Publikums-kategorie im direkten Abgleich mit der theaterwissenschaftlichen Theoriebildung abgebildet werden, so die hier vertretene

⁸⁵⁶ Vgl. LEHMANN, Postdramatisches Theater, 24–25. (Herv. i. O.) Auch wenn Lehmann „postdramatisch“ nicht zeitlich versteht und sich bewusst gegen den epochalen Begriff des Postmodernen entscheidet, da er in der Bezeichnung „postdramatisch“ eine größere Offenheit für die ästhetischen Zusammenhänge sieht (Ablösung der Vormachtstellung und Dominanz des Dramentextes), ist eine zeitliche Zuordnung in die 1980er und 90er Jahre erkennbar (vgl. Enghart).

⁸⁵⁷ ROTH, Der Gottesdienst, 100–101.

These. Deshalb liegt in der folgenden theatralen Theoriedarstellung der Fokus auf Konzepten, die die Rezeptionsperspektive betrachten. Als Ausgangspunkt wird dafür das postdramatische Paradigma genutzt.

2. Postdramatik

Im Folgenden soll Lehmanns einflussreiches Konzept „Postdramatisches Theater“ zur Orientierung im postdramatischen Diskurs genutzt werden. Die Rezeption des Postdramatik-Begriffs wird anhand ausgewählter theaterwissenschaftlicher Konzepte dargestellt: das Publikumsverständnis im Aufführungskontext (Lazarowicz, Fischer-Lichte, Kuberg, Iffert, vgl. II.3.1) und zwei rezeptionsästhetische Parameter, die diesen maßgeblich mitbestimmen (Authentizität, Raum, vgl. II.4), um abschließend das liturgische Publikum auf seine Teilnehmerrollen und Wahrnehmungen hin betrachten zu können (vgl. III.).

2.1. Begriffliche Einordnung

Der Begriff des Dramas ist mit dem Theater fest verwachsen. Der Etymologie des Dramenbegriffs (griech.: δράμα – Handlung) ist das Tun bzw. die Ausführung und die Darstellung eines Stücks bereits inhärent. Die Literaturgattung Drama trägt theatrale Charakteristika und hebt sich dadurch von den anderen großen Gattungen Lyrik und Epik ab.

Der Text und die Sprache des Dramas sind mit seiner Aufführungspraxis, gelesen oder gespielt, eng verwoben, die performative Form in diese literarische Gattung eingezeichnet.⁸⁵⁸ Die Spannung „zwischen literarischem Formanspruch und der Bedeutung als Spieltext“⁸⁵⁹ entsteht durch die Herstellung des Dramas als Textwerk mit dem konzeptionellen Ziel der Vervollkommnung in der Aufführung. Das Kontinuum des Textes bleibt die Orientierung für die Entstehung des Theaterstücks, aber er ist in seiner verschriftlichten Form erstarrt, da mit Abschluss seines Werkes die Autorin für Rückfragen der Umsetzung verstummt. Ihn aus dieser Form wieder lebendig werden zu lassen, ist die Herausforderung des Theaters. Wie eng am Text die Aufführung bleibt, wie genau der Text in Spiel umgesetzt wird, wie viel der eingeschriebenen Handschrift durch

⁸⁵⁸ Ebd.

⁸⁵⁹ A. a. O., 80.

Regie, Autorin oder Schauspieler*in bestimmt wird, wird unter der immer wieder auftauchenden Frage der „Texttreue“ verhandelt.⁸⁶⁰

Erstmals taucht der Begriff „postdramatisch“ 1987 bei Andrzej Wirth auf, dem Theaterkritiker und Gründer des Gießener Instituts für angewandte Theaterwissenschaften. Er verzeichnet eine Abkehr von der Dramengattung, der eine unlösliche Verbindung von Text und Aufführung inhärent ist. Die neue theatrale Dynamik kommt ohne den dringenden Rückbezug auf den Dramentext aus. Sichtbar wird eine Charakteristik, „die der herkömmlichen Allianz von dramatischer Literatur und ihrer theatralen Aufbereitung vehement entgegentrat. Ihren Inszenierungen lagen keine dramatischen Texte zugrunde, ihre theatrale Logik folgte anderen als den bekannten dramaturgischen Gesetzmäßigkeiten.“⁸⁶¹ In der Lösung von der Textvorlage sieht Wirth den Auslöser für grundlegende Veränderungen der Theaterpraxis und -rezeption.

Im frühen 20. Jahrhundert plädierten die sogenannten historischen Theateravantgardisten dafür, eine eigenständige, nicht-mimetische Theatersprache zu entwickeln, die sich nicht nur auf literarische Texte und eine Abbildung der Wirklichkeit verpflichtet. Zu einem Charakteristikum wurde „die Überwindung der räumlichen Trennung von Zuschauern und Akteuren“, die praktische Umsetzung der Kritik an der „Rampe, Guckkastenbühne sowie [dem] Illusionsprinzip“⁸⁶².

Zur Zeit der theatralen Neo-Avantgarde (nach der Zäsur des Zweiten Weltkriegs) lebte zunächst außereuropäisches experimentelles Theater wieder auf, aber auch innereuropäisch rückte die Verhältnisbestimmung zwischen Zuschauer*in und Akteur*in wieder ins theatrale Interesse. Ihre Vertreter, darunter Grotowski und Brook, wurden „als Weiterentwicklung und Radikalisierung des Projekts der historischen Avantgarde beschrieben“⁸⁶³. „Die Neoavantgarde hat die Wendung zum Postdramatischen und zu Ästhetiken des Performativen maßgeblich angestoßen, vorangetrieben und beeinflusst“⁸⁶⁴.

⁸⁶⁰ Vgl. das Theater zur Zeit des Nationalsozialismus, 1.1. Im Gegensatz dazu versteht Enghart Theater als Interpretationsleistung, sowohl im Produktionsprozess (Regietheater) als auch im Rezeptionsprozess, „was jede Forderung nach Werktreue obsolet werden lässt.“ ENGLHART, *Das Theater der Gegenwart*, 10 (s. u.).

⁸⁶¹ WEILER, CHRISTEL, Art. Postdramatisches Theater, in: FISCHER-LICHTE, ERIKA (Hrsg.), *Metzler-Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart/Weimar 2005, 245–248, 245.

⁸⁶² UMATHUM, Art. Avantgarde, 28. Zu den frühen Avantgardisten zählen u. a. Georg Fuchs, Edward Gordon Craig und Vsevolod E. Meyerhold, vgl. ebd.

⁸⁶³ A. a. O., 29.

⁸⁶⁴ A. a. O., 30.

Begrifflich wurden die avantgardistischen Bewegungen dann von der Postdramatik abgelöst. Anstoß dazu gab die Untersuchung „Postdramatisches Theater“ (1999) von Hans-Thies Lehmann, der den Begriff prominent aufgriff (vgl. II.2.2).⁸⁶⁵ Unter diesem programmatischen Titel fasste Lehmann – zunächst deskriptiv – die Veränderungen des Theaters seit den 1970er Jahren zusammen, die eine spezifische Theatralität, neue Ästhetiken („ästhetische Logik des Theaters“)⁸⁶⁶ und Kommunikationsformen vorweisen. Seine Monografie war als deskriptiv-analytisches Essay und Porträt gegenwärtiger Theaterphänomene intendiert, avancierte jedoch zu einer Grundthese gegenwärtiger Theatertheorie.⁸⁶⁷

Der Begriff „postdramatisch“ bezieht sich auf das Drama als literarische Gattung: Die Orientierung am bzw. die Loslösung vom dramatischen Text wird zum Hauptkriterium der neuen Theaterformen, in Abgrenzung zum vorherrschenden traditionellen Dramentheater. Das postdramatische Theater lässt sich nicht mehr von einem dramatischen Text bestimmen, sondern lässt ihn zu einem Teil des Gesamtgeschehens, einem Theatermittel unter vielen werden.

Das Präfix „post“ signalisiert einen Abgrenzungsdiskurs, der auf eine Ablösung von dramatischen Strukturen verweist, obwohl durch den Wortanschluss „dramatisch“ ein exklusiver Bezug zum Drama bestehen bleibt. Der dadurch entstehende Dualismus kann die Pluralisierungsprozesse der Theaterformen nicht abdecken. Besonders die Rezeption von und Vermischung mit anderen darstellenden Kunstformen (z. B. Performance) prägt die Theaterlandschaft seit den 1990er Jahren. Auf die Pluralität der Theaterlandschaft rekurriert beispielsweise der Theaterwissenschaftler Andreas Enghart mit der Umschreibung „Theater der Gegenwart“⁸⁶⁸, indem er postdramatische Formen historisch in den Theaterbewegungen der 1980er Jahre⁸⁶⁹ verortet (vgl. II.2.3). Dass das Etikett „postdramatisch“ kein Passepartout für die Theaterreformen seit den 1980er Jahren sein kann, erkennen sowohl Lehmann als auch Enghart in der Pluralität der Theaterlandschaft, in der auch die Hinwendung bzw. Einlösung dramatischer Konzepte

⁸⁶⁵ „Das Adjektiv ‚postdramatisch‘ benennt ein Theater, das sich veranlaßt sieht, jenseits des Dramas zu operieren, in einer Zeit ‚nach‘ der Geltung des Paradigmas Drama im Theater. Nicht gemeint ist: abstrakte Negation, bloßes Wegsehen von der Drama-Tradition. ‚Nach‘ dem Drama heißt, daß es als – wie immer geschwächte, abgewirtschaftete – Struktur des ‚normalen‘ Theaters fortlebt: als Erwartung großer Teile seines Publikums, als Grundlage vieler seiner Darstellungsweisen, als quasi automatisch funktionierende Norm seiner Dramaturgie.“ LEHMANN, Postdramatisches Theater, 30.

⁸⁶⁶ WEILER, Art. Postdramatisches Theater, 245.

⁸⁶⁷ Vgl. LEHMANN, Postdramatisches Theater, 3 (Vorwort zur 3. Auflage).

⁸⁶⁸ Vgl. ENGHART, Das Theater der Gegenwart.

⁸⁶⁹ Vgl. a. a. O., 68–71.

zu finden ist.⁸⁷⁰ Aufgrund dieser Ambivalenz des Begriffs ist es für die liturgiewissenschaftliche Rezeption essenziell, die Kontextualisierung und Dynamik des theaterwissenschaftlichen Diskurses mitzudenken.

Am Begriff des Postdramatischen zeigt sich die Pluralisierung der gesamten Theaterlandschaft (vgl. Enghart). Mit dem Terminus wird das Aufbrechen des traditionell vorherrschenden dramatischen Theaterverständnisses aufgenommen, aber auch nicht-dramatische theatrale Phänomene können benannt werden. Postdramatische Theaterformen *ergänzen* das Spektrum, das in seiner pluralisierten Form nicht mehr allein von dramatischen Formen bestimmt wird. In der Analogie zum liturgischen Feld wird deutlich, dass dort, wie diese Arbeit herausstellen will, ähnliche Dynamiken wirken: Alternative, in dem Sinne postagendarische Gottesdienste werden als eine mögliche Form der Gottesdienstgestaltung anerkannt. Sie fügen sich in die plurale Gottesdienstlandschaft ein und haben sich neben traditionell-agendarischen Gottesdienstformen etabliert.

2.2. Hans-Thies Lehmann: „Postdramatisches Theater“ (1999)

Mit dem programmatischen Titel seiner Veröffentlichung „Postdramatisches Theater“ gab Hans-Thies Lehmann⁸⁷¹ dem Theater seit der Avantgarde⁸⁷² einen Begriff, der zu einem Identitätsmarker und u. a. für den Gießener Studiengang „Angewandte Theaterwissenschaft“ zum „Programm“⁸⁷³ wurde, aber auch ein breites Spektrum gegenwärtiger Theaterformen bezeichnet.

Im Rahmen des postdramatischen Konzepts charakterisiert Lehmann den Aufbruch anhand postdramatischer Theaterzeichen (vgl. II.2.2.1). Der Text des Theaters ist nach

⁸⁷⁰ In einer neuen Hinwendung zum dramatischen Text sieht Enghart die Chance, durch die Arbeit mit dem narrativen Text und durch die Nähe zu einem dem Menschen nahen Erzählkonzept im medialen Pluralismus Orientierung zu schaffen und die weiten Möglichkeiten des Theaters auszuschöpfen. Vgl. a. a. O., 124–125. „Die große Epoche zwischen Renaissance und Gegenwart wäre in Europa in einem umfassenden Sinne durch das dramatische Theater bestimmt. Neben dem postdramatischen Theater, das sich in den Zwischenräumen und neuen Spielfeldern seit der historischen Avantgarde (Episierung, Lyrisierung, Aktionskünste u. a.) herausbildet und sich mit dem Aufkommen der Medienkultur ebenso entschieden wie vielgestaltig manifestiert, existiert, wie bemerkt, das dramatische Theater fort.“ LEHMANN, Postdramatisches Theater, 8 (Vorwort zur 3. Auflage).

⁸⁷¹ Lehmann war Professor für Theaterwissenschaft an der Johann Wolfgang Goethe-Universität in Frankfurt am Main und ist seit 2010 emeritiert. Er war Mitbegründer des Gießener Studiengangs Angewandte Theaterwissenschaft und ist eng mit der Gießener Schule verbunden.

⁸⁷² Lehmann bezieht die historischen Avantgarden um 1900 als einflussreich ein und geht davon aus, dass „die experimentellen Formen des Gegenwartstheaters seit den 1960er Jahren sämtlich Vorbilder in der Epoche der historischen Avantgarden haben.“ a. a. O., 22. Jedoch bleibt bei den historischen Avantgarden zu ihrer Zeit das dramatische Theater und die Darstellung von Textwelten wesentlich.

⁸⁷³ MATZKE/WORTELKAMP, Einleitung, 15. „Nicht Drama, psychologischer Realismus oder virtuose Darstellung liegen im Fokus, sondern die Frage danach, welche Formen von Wahrnehmung das Theater eröffnet.“ Ebd. Praxisauskopplungen sind verschiedene Theaterensembles, die aus dem Gießener Studiengang hervorgegangen sind, wie z. B. Showcase Beat Le Mot, Gob Squad oder She She Pop. Vgl. a. a. O., 10.

Lehmann daher nicht mehr „Herrscher“, sondern „Element, Schicht und ‚Material‘ der szenischen Gestaltung“⁸⁷⁴. Drama und Textgrundlage werden zu einem Gestaltungselement unter vielen und verlieren ihre Vormachtstellung,⁸⁷⁵ nicht aber ihre Gültigkeit.⁸⁷⁶

Neben dem Hauptkriterium der Ablösung vom dramatischen Text beobachtet Lehmann weitere Merkmale, die sich u. a. auf Produktion, Prioritäten, Intention und Wirkung der Theaterformen beziehen und neuartige Theaterphänomene hervorbringen. Die Entstehung des postdramatischen Diskurses (vgl. II.2.1) beschreibt Lehmann „als eine Folge von Etappen der *Selbstreflexion*, *Dekomposition* und *Trennung* der Elemente des dramatischen Theaters“⁸⁷⁷, die er anhand von signifikanten Merkmalen aufschlüsselt. Da diese Bewegung für die Analogie im theatral-liturgischen Diskurs maßgeblich ist, werden im Folgenden weitere Differenzierungen vorgenommen.

2.2.1. Merkmale

„Nomadische‘ Produktionsstrukturen, Networks, neue Formen passagerer Gemeinschaften und gemeinsamer Kreation, intermediale Aktivitäten, die die elektronische Kommunikation ästhetisch und pragmatisch nutzen, Projekte zwischen Ausstellung, Installation und Performance, Aktions- und Projektionsformen im urbanen Raum, dokumentarisch interessiertes Theater mit Laien, Verschaltungen von politischen und ästhetischen, künstlerischen und didaktischen Prozessen (lecture performance) in und mit unterschiedlichen Institutionen“⁸⁷⁸.

Postdramatische Theaterformen sind für Lehmann zum einen erkennbar am offenen Einsatz der Theatermittel, die sich „emanzipieren“, indem sie aus ihrem traditionellen Kontext im dramatischen Theater herausgelöst werden und damit gewissermaßen zum Selbstzweck werden. „Woraus das Theater sich zusammensetzte (Körper, Gesten, Organismen, Raum, Objekte, Architekturen, Installationen, Zeit, Rhythmus, Dauer, Wiederholung, Stimme, Sprache, Klang, Musik...) – all dies hat sich nun verselbständigt [...]“⁸⁷⁹ Theatermittel werden unkonventionell kombiniert oder singularisiert. Sie lassen neue Dynamiken (z. B. kollektive Stückentwicklung)⁸⁸⁰, neue Ästhetiken (z. B. extreme

⁸⁷⁴ LEHMANN, Postdramatisches Theater, 13.

⁸⁷⁵ Vgl. WEILER, Art. Postdramatisches Theater, 247.

⁸⁷⁶ In dieser Bewegung ist eine Analogie zur gegenwärtigen Gottesdienstlandschaft erkennbar, in der die Agenda zu einer möglichen Gestaltungsgrundlage unter vielen wird. Diese wird zu einem Element, von dem man fakultativ Gebrauch macht, was aber in den liturgischen Neuerungen (s. o.) keine liturgische Werktreue mehr beanspruchen kann. Dennoch wird es nicht vollständig von liturgischen Innovationen abgelöst (vgl. I.3).

⁸⁷⁷ LEHMANN, Postdramatisches Theater, 77. (Herv. i. O.)

⁸⁷⁸ A. a. O., 4–5 (Vorwort zur 3. Auflage).

⁸⁷⁹ A. a. O., 7 (Vorwort zur 3. Auflage).

⁸⁸⁰ Vgl. das Performance-Kollektiv She She Pop.

Darstellungen von Körperlichkeit)⁸⁸¹ und neue Rezeptionsweisen (z. B. durch partizipativen Einbezug des Publikums)⁸⁸² entstehen.

Zum anderen entwickelt Lehmann Unterscheidungskriterien, postdramatische „Theaterzeichen“ (z. B. Entzug der Synthesis, Traumbilder, Synästhesie und Performance text u. a.)⁸⁸³, mit deren Hilfe er Phänomene avantgardistischer Theaterstücke beschreibt und markiert. Diese von Lehmann entwickelten theatersemiotischen Beschreibungskriterien bieten eine „Seh-Anleitung“, um dem postdramatischen Theater „bessere Erkennbarkeit“ zu verleihen.⁸⁸⁴

Entzug der Synthesis bedeutet, dass keine gemeinsame Sinnstiftung angestrebt wird und im Gesamtkunstwerk nicht die Suche nach ästhetischer Gemeinsamkeit, sondern nach überindividuellen Berührungspunkten im Vordergrund steht. So soll Freiheit theatral realisiert werden. Mit *Traumbildern* ist eine Non-Hierarchie zwischen Bildern, Bewegungen und Worten gemeint, ähnlich einer Collage, Montage oder einem Fragment, sodass – wie im Traum – surreale Sprünge in Raum und Zeit einen logischen Ablauf von Ereignissen ablösen. *Synästhesie* meint den Widerwillen gegen organische Geschlossenheit und die Neigung zu Extremen, Verunsicherung, Verzerrung und Paradoxie. Durch den bewussten Einsatz von Gleichzeitigkeit wird eine Überforderung der Sinne provoziert.

Unter *Performance text* fasst Lehmann Charakteristika des postdramatischen Theaters und legt anhand von Beobachtungen aktueller Theaterstücke⁸⁸⁵ elf Kategorien an: 1. Parataxis: Enthierarchisierung der Theaterrmittel, vor allem auch keine Unterordnung unter den Text, 2. Simultaneität: Überforderung der Wahrnehmung durch Erfahrung des Simultanen, 3. Spiel mit der Dichte der Zeichen: eine Gegenreaktion auf die Medienkultur, gegen die Norm der Zeichen-Dichte, z. B. Formalismus oder Minimalismus, 4. Überfülle: Fülle, Chaotik, Addition und „Materialschlachten“, 5. Musikalisierung: (nicht mehr dramatische Theater-)Sprache, Verfremdung von Sprache, Polyglossie, Rhythmen, elektronische Musik, Geräusch und Tonkombination oder Klangmanipulation, 6. Szenographie, visuelle Dramaturgie: visuell organisierte

⁸⁸¹ Vgl. „TANZ“ von Florentina Holzinger oder Pina Bausch (der Körper ist „Wahrheitsträger“, vgl. BEHRENDT, BARBARA, Was ist Postdramatik? Endlich mal erklärt. https://www.deutschlandfunk.de/endlich-mal-erklart-was-ist-postdramatik.691.de.html?dram:article_id=473054, Stand: 16.06.2021.

⁸⁸² Vgl. „Weißes Kaninchen, Rotes Kaninchen“ von Nassim Soleimanpour.

⁸⁸³ Vgl. LEHMANN, Postdramatisches Theater, 139–184.

⁸⁸⁴ Vgl. a. a. O., 139–140.

⁸⁸⁵ Beispielsweise Theaterstücke von Robert Wilson, Heiner Goebbels, Peter Brook, Richard Schechner, René Pollesch, Heiner Müller und Elfriede Jelinek u. a.

Dramaturgie (Bewegungen, Bilder, Szenen) wird nicht einem Text untergeordnet, 7. Wärme und Kälte: (emotionale) Wärme und Kälte aufgrund von Entpsychologisierung der Rollen, als Folge der „Entthronung“ der Sprachzeichen, 8. Körperlichkeit: extreme Ausprägungen von unmittelbar sich aufdrängender, oft erschreckender Darstellung und Ausstellung von Körperlichkeit, Selbstzweck ausgestellter Körperlichkeit außerhalb von Normvorstellungen, 9. „Konkretes Theater“: das Gegenteil von abstraktem/theatralem Theater, z. B. kompromisslose ästhetische Formalisierung (Repetition, Leere, reine Mathematik der Bühnenvorgänge etc.) ohne Deutungsangebot, 10. Einbruch des Realen: Erzeugen von Verunsicherung durch Unentscheidbarkeit (real oder Fiktion?), Spiel mit dem Realen (nicht immer moralisch unproblematisch, z. B. Tierquälerei) und Selbstrepräsentation als Theaterrmittel, 11. Situation/Ereignis: Nähe zu Performance bzw. Happening, der Prozess von körperlichen, affektiven und räumlichen Beziehungen von Akteuren und Zuschauenden steht im Zentrum (Interaktion und Partizipation) und nicht das Resultat (*energeia* statt *ergon*).⁸⁸⁶

In Lehmanns erstelltem „Panorama des postdramatischen Theaters“⁸⁸⁷ hebt er die Parameter Performance, Text (d. h. Sprache, Stimme, Text), Raum, Zeit, Körper und Medien als markante Merkmale des gegenwärtigen Theaters hervor, weil daran Veränderungen theatraler Prozesse und Wirkungen sichtbar werden. Die neuentwickelte Theatersprache und -kommunikation bringt eine Irritation der „klassischen“ Erwartungen der Theaterbesuchenden mit sich, welche Teil der inszenatorischen Intention ist.

Als Kriterium für die Systematisierung liturgischer Prozesse im Deutungsrahmen des theatralen Paradigmas spielt die intendierte Wirkung auf das Publikum⁸⁸⁸ eine entscheidende Rolle. Gottesdienstbesucher sind zwar kein „Publikum“ (wie der evangelische Gottesdienst auch kein „Kulldrama“ ist, vgl. Analogie als Methode, I.3.2), aber im Modus einer analogen Betrachtungsweise stellt die theatertheoretische Perspektive für die Liturgik, die bislang die Rezeption gottesdienstlicher Vollzüge eher methodisch ausblendete (vgl. I.1.1), wichtige heuristische Kriterien zur Verfügung (vgl. III.).⁸⁸⁹ Dies gilt insbesondere für viele nicht-agendarische Neuaufbrüche und ihre neuen gottesdienstlichen Phänomene (vgl. I.2.5).

⁸⁸⁶ A. a. O., 139–184.

⁸⁸⁷ A. a. O., 113.

⁸⁸⁸ Auf die Differenz von Intention und Unverfügbarkeit der Rezeption und Interpretationsleistung sei an dieser Stelle mit Nachdruck hingewiesen (vgl. Rancière, II.3.6).

⁸⁸⁹ Ein Beispiel: Soll im Theater mit dem Durchbrechen konventioneller Formen und Erwartungen das Publikum irritiert werden, wird im (alternativen) Gottesdienst mit Informationsblättern und Moderation eine vermittelnde Instanz eingebaut, um Irritation durch unbekannte Abläufe oder Sprache zu vermeiden.

In der Fortführung postdramatischer Reflexion modifiziert Lehmann seine These der Postdramatik einerseits durch eine Höherbewertung der Produktionsbedingungen und der interdisziplinären Fluidität. „Heute würde ich sogar neuen Arbeitsformen zwischen den Künsten sowie zwischen Künsten und anderen Praxisformen noch mehr Gewicht beimessen.“⁸⁹⁰ Andererseits sieht er seine Grundthese bestätigt und erkennt die Frage nach dem Publikum als „das A und O des Theaters“. Den theatralen Gestaltungsprozess verortet er im Kontext der gesellschaftlichen Umstände, innerhalb derer sich das Publikum denkend, fragend, beobachtend bewegt.

„Wie es das Theater schaffen kann, in einer Medienwelt Position, Situation, Erfahrungsmöglichkeiten des Zuschauers zu befragen und weiterzuentwickeln. Und wie es dafür Formen findet, die wahrhaftig sind, also sich gegen leichten Konsum sperren, und zugleich die Live-Situation des Theaters und die Möglichkeiten der ‚Ästhetik des Performativen‘ (Erika Fischer-Lichte) ins Spiel bringen – nicht zuletzt um Themen der Gesellschaft (wieder) wohlgermerkt in künstlerischer, nicht belehrender Weise zu artikulieren und sich dabei auf einen immer weiter geöffneten Raum kultureller Divergenz einzustellen.“⁸⁹¹

In Lehmanns Theaterverständnis werden gesellschaftliche Bewegungen als Grundlage und Inspiration rezipiert und diskursiv in künstlerisch-ästhetischer Form inszeniert. Die reziproke Beziehung zwischen Publikum und Aufführung führt dazu, dass das gedachte Publikum die Inszenierung und das reale Publikum die Aufführung beeinflusst – mit dem postdramatischen Theater verändert sich auch die Rollenzuschreibung für das postdramatische Publikum.

Neben Zuschauen kommen auch interaktive und partizipative Elemente zum Einsatz, sodass das Publikum auf das Theatergeschehen einwirkt bzw. die einzelnen Personen das Theaterereignis zu ihrem eigenen Erlebnis machen können. Sich aktiv einzubringen, provokativ zu handeln, zu improvisieren, aber auch zuschauen zu können, sich zurückzuziehen oder zu verweigern sind Handlungsoptionen des Publikums. Vom Publikum wird häufig nicht mehr das klassische Sitzen auf dem richtigen Platz mit Blickrichtung zur Bühne erwartet, sondern die neuen Handlungsoptionen tragen ihnen auch neue Erwartungen entgegen. Die von Lehmann beschriebenen Merkmale fassen die markanten Phänomene theatraler Praxis als „postdramatisch“ zusammen.

2.3. Wirkungsgeschichte postdramatischer Theorie – „Postdramatisches Theater weltweit“

Das Berliner Symposium „Postdramatisches Theater weltweit“, das 20 Jahre nach Erscheinen von Lehmanns Werk (2019) veranstaltet wurde, stand ganz im Zeichen der Wirkungsgeschichte des Terminus des postdramatischen Theaters in Deutschland und

⁸⁹⁰ Im Jahr 2005: a. a. O., 4 (Vorwort zur 3. Auflage).

⁸⁹¹ A. a. O., 6 (Vorwort zur 3. Auflage).

Europa, der in den Theaterwissenschaften fest verankert ist. Der Begriff ist zum *umbrella term*⁸⁹² geworden, an dem sich Theorie wie Praxis orientieren – in Bestätigung sowie Abgrenzung. Das Werk führte zunächst zu einer „sehr dramentheoretisch[en] und -kritisch[en]“ Lesart, während heute in Deutschland die Postdramatik verstanden wird „als eine Praxis, die auf kollektiven Prozessen und dem Wunsch nach enthierarchisierten [sic] Arbeiten basiert“⁸⁹³. Neue Theaterformen werden erprobt, und der Veränderungswille zielt auch auf die systemischen Strukturen, die im postdramatischen Theater aufgebrochen werden, um am Ende des Prozesses neue Aufführungsformen zu erschaffen. Die Bereitstellung von Sprache, Begriffen und Erkennungsmerkmalen für das postdramatische Theater ist Lehmanns Verdienst.

„Es hat uns den Hals gerettet. Alle sagten uns vorher, dass wir kein Theater machen.“ [Zitat René Pollesch] Mit dem Buch hielten sie ein Beschreibungswerk in den Händen, welches belegt, dass ihre Arbeit sehr wohl Theater sei, aber eines nach anderen Regeln.“⁸⁹⁴

Sowohl die Anerkennung und Beschreibung gegenwärtiger Phänomene als Theater als auch die Identitätsstiftung progressiver Theaterformen wurden dadurch ermöglicht.

Es ist festzuhalten, dass Postdramatik sich nun als eine Form gegenwärtigen Theaters in der Theaterlandschaft etabliert hat und sich verändernde, zum Teil experimentelle Strukturen und Theaterdefinitionen zu einem Teil der pluralen Theaterlandschaft wurden bzw. bleiben konnten. Die Dialektik, die historischen Prozessen eigen ist, hat dazu geführt, dass sich dramatische Theaterliteratur nun einem Theater gegenübersteht, das nahezu losgelöst von Textvorlagen konzipiert wird. Die aufgebrochenen Grenzen führen zu einer Vermischung bzw. Pluralisierung der Formen – die Grenzen verschwimmen. Die These des postdramatischen Theaters wurde auch zum Programm des Gießener Studiengangs Angewandte Theaterwissenschaft, der durch die enge Verbindung von Praxis und Theorie einen produktionsorientierten Schwerpunkt setzt.⁸⁹⁵

⁸⁹² Der Sammlungscharakter des Begriffs findet in der Praxis Wiederhall beim Theaterkollektiv She She Pop, die gemeinsam mit ihrem Publikum einen „Kanon“ von Theatererlebnissen erschaffen und dadurch performativ die individuellen Theatererfahrungen als kollektives Gedächtnis inszenieren. Vgl. SHE SHE POP, Kanon. <https://sheshepop.de/kanon/>, Stand: 04.08.2021.

⁸⁹³ KAEMPF, SIMONE, Ein Exportschlager. Postdramatisches Theater weltweit – Ein Berliner Symposium resümiert die Wahrnehmung von Hans-Thies Lehmanns Buch in Europa und weltweit. https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=17403:postdramatisches-theater-ein-berliner-symposium-resuemiert-die-wahrnehmung-von-hans-thies-lehmanns-buch-in-europa-und-weltweit&catid=101:debatte&Itemid=84, Stand: 06.03.2020.

⁸⁹⁴ Ebd.

⁸⁹⁵ MATZKE/WORTELKAMP, Einleitung, 15.

In seinem lehrbuchartigen Überblickswerk „Das Theater der Gegenwart“ (2013) über die Praxis der gegenwärtigen deutschen⁸⁹⁶ Theaterlandschaft verortet der Theaterwissenschaftler Andreas Enghart das postdramatische Theater zeitlich in den 1980er Jahren als eine die zeitgenössische Theaterästhetik besonders prägende Theaterform,⁸⁹⁷ die sich spezifisch durch ein neues Verhältnis zum Publikum auszeichnet, und ordnet es in den großen Kontext des Regietheaters seit den 1960er Jahren ein.⁸⁹⁸

Engharts These des Regietheaters steht postdramatischen Theaterdefinitionen insofern entgegen, als Regisseure den Stücken ihre je eigene Handschrift verleihen, wodurch Text und Autorin, aber auch die Interpretationsleistung des Publikums zurückgedrängt würden.⁸⁹⁹ Die von Lehmann als „postdramatisch“ bezeichneten Theaterformen schlüsselt Enghart in Jahrzehnte auf: das „politische Theater“⁹⁰⁰ der 1970er Jahre, das „postmoderne Theater“ der 1980er Jahre, das „Theater nach der Wiedervereinigung“ bis zum „postironischen Theater“ nach der Jahrtausendwende. Der Fokus auf dem dramatischen Bühnengeschehen verschob sich auf das Verhältnis zwischen Akteuren und Publikum, ohne dabei allen anderen Elementen des dramatischen Theaters abzuschwören.

„Auffallend war für jeden Theatergänger, dass seit den 1980er und verstärkt seit den 1990er Jahren die Schauspieler oft vorne an der Rampe zum Publikum hin gewandt spielten. Das reduzierte augenscheinlich die Relevanz des Dialogs auf der Bühne als Basis des Dramatischen. Postdramatisches Theater bedeutete nun aber nicht, dass alle Konstituenten des Dramas, also Handlung, Figur, Zeit, Raum und Dialog, vollständig verschwanden oder aufgelöst wurden. Postdramatisch wäre etwa in der Mitte zwischen den extremen Polen dramatisches Theater auf der einen und Performance als Live Art auf der anderen Seite einzuordnen.“⁹⁰¹

⁸⁹⁶ Das Regietheater, bei dem die „künstlerische Gesamtverantwortung“ beim Regisseur liegt, sei vor allem ein Spezifikum des deutschsprachigen Theaters. ENGHART, Das Theater der Gegenwart, 14. Durch hohe Subventionen sei es besonders im deutschsprachigen Theater möglich, Theater irritierend und konfrontativ zu gestalten und das klassische Dramentheater bewusst auf ein Minimum zu reduzieren. Erst dieser Mechanismus generiert eine Pluralisierung theatraler Formen.

⁸⁹⁷ Enghart geht davon aus, dass es nicht-dramatisches Theater auch zu anderen Zeiten gegeben hat, z. B. bot Theater „Gesang, Musik, Akrobatik, mehr oder weniger seriösen Tanz und Tierattraktionen“, a. a. O., 68–69.

⁸⁹⁸ Die herausgehobene Rolle des Regisseurs bezieht er konstitutiv in das Verständnis des Gegenwartstheaters ein. „Die Geschichte des Gegenwartstheaters kann auch als die des Regietheaters seit den 1960er Jahren bezeichnet werden.“ a. a. O., 29. „Behauptet wird gerne, dass der Regisseur heutzutage, in aktuellen Theaterformen keine Rolle mehr spiele, da performatives Theater kollektives Theater sei. Jedoch ist der Kollektivgedanke mindestens seit den 1960er Jahren virulent und konnte sich auf die lange Sicht fast an keinem Theater bzw. in keiner Gruppe wirklich dauerhaft verwirklichen (Bsp. Berliner Schaubühne, aber auch heute: René Pollesch, Heiner Goebbels etc.).“ ENGHART, ANDREAS, Regietheater seit den 1960er Jahren. Ringvorlesung zur europäischen Theatergeschichte. https://www.theaterwissenschaft.uni-muenchen.de/studium/lehrveranstaltungen/materialien/ringvl_2/regietheater_60er_ppt_2.pdf, Stand: 03.02.2021, 1/3.

⁸⁹⁹ Vgl. ENGHART, Das Theater der Gegenwart, 9–14.

⁹⁰⁰ Performance Group, Living Theatre, Happenings sowie z. B. „Theater der Unterdrückten“, vgl. BOAL/SPINU/THORAU, Theater der Unterdrückten.

⁹⁰¹ ENGHART, Das Theater der Gegenwart, 70.

Besonderes Interesse widmet Enghart den Theaterformen seit der Jahrtausendwende (unter der Überschrift „Postironisches Theater“). Damit kann er den in die Praxis aufgenommenen Begriff der Postdramatik konkretisieren und aufschlüsseln und auf seine Wirkung hin betrachten. Im Zentrum steht bei Enghart die These des Regietheaters, wodurch er vor allem den Aspekt der Produktionsbedingungen fokussiert,⁹⁰² anders als Lehmann, der von der Beschreibung verschiedener Praxisphänomene ausgeht und diese kategorisiert.⁹⁰³ Engharts Darstellung ist sehr knapp gehalten und bietet einen Überblick über Begriffe und Konventionen, was eindeutig die Stärke des Werkes ausmacht.⁹⁰⁴

Der Theaterwissenschaftler Patrick Primavesi benennt gegenwärtige Theaterformen ohne den Rückgriff auf den theoretisch aufgeladenen Postdramatik-Begriff.⁹⁰⁵ Aber auch die inhärente Voraussetzung postdramatischer Theorie mit dem Fokus auf einzelne Praxisphänomene des postdramatischen Theaters, wie beispielsweise Authentizität (vgl. Matzke), gehört zur breitgefächerten Wirkungsgeschichte der Postdramatik. Das Verwobensein von Theorie und Praxis wird im Studiengang in Göttingen ausgelebt und wird in der Ensemblearbeit von Gruppen sichtbar, die sich als Praxisabkopplungen der Postdramatik verstehen.⁹⁰⁶

Kritik an Theaterstruktur und -produktion wird immer wieder laut und zeigt sich in der Praxis⁹⁰⁷ sowie der Theorie.⁹⁰⁸ Die Auslotung des Selbstbildes und der Legitimationsdruck des Theaters innerhalb der pluralen und zunehmend digitalen

⁹⁰² Engharts These bildet eher eine Randmeinung ab. Durch die sehr knappe Darstellung wird die starke Eingrenzung auf seine These verstärkt und Seitenblicke sowie ausführliche Beispiele bleiben ausgeklammert.

⁹⁰³ Vgl. Postdramatische Theaterzeichen, LEHMANN, Postdramatisches Theater, 139–184.

⁹⁰⁴ Die Kürze, die zeitliche Eingrenzung sowie die Zentrierung auf die theaterästhetische Entwicklung im deutschsprachigen Raum vernachlässigen eine ausführliche historische und europäische Kontextualisierung. Auf der Plattform nachtkritik.de, dem unabhängigen und überregionalen Theaterfeuilleton im Internet äußert der Rezensent Thomas Rothschild scharfe Kritik an der Kürze des Werks und der zeitlichen Eingrenzung, die er als „willkürliche Setzung“ und „Schludrigkeit“ bezeichnet. Vgl. ROTHSCHILD, THOMAS, Das ist bekannt. Andreas Enghart – Das Theater der Gegenwart. https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=8605:andreas-enghart-das-theater-der-gegenwart&catid=100:buecher&Itemid=100087, Stand: 15.01.2021.

⁹⁰⁵ „Offenkundig lassen sich die Neuerungen des modernen Dramas auf historische, kulturelle und gesellschaftliche Entwicklungen und Prozesse zurückführen, die durch neue Inhalte neue Formen hervorbrachten, in denen vor allem die Krise des Subjekts zum Austrag kam, seine zunehmende Aufsplitterung in heteronome, fremdbestimmte Funktionen. [...] Expressionistisches Theater, episches Theater, explizit politisches Theater und absurdes Theater sowie nicht zuletzt die Anwendung theatraler Mittel im Film und in anderen technischen Medien zeugen bis heute davon, dass das Drama als Form nicht zu retten, bruchlos wiederherzustellen oder zu ersetzen ist.“ PRIMAVESI, PATRICK, Theaterwissenschaft heute. Praxis und Theorie der Überschreitung, in: BAUMBACH, GERDA u. a. (Hrsg.), Momentaufnahme Theaterwissenschaft. Leipziger Vorlesungen, Berlin 2014, 164–182, 167.

⁹⁰⁶ Z. B. die Performancekollektive She She Pop oder Profi Kollektion.

⁹⁰⁷ Vgl. Performancekollektive.

⁹⁰⁸ Vgl. STEGEMANN, BERND, Kritik des Theaters, Berlin ²2014; KUBERG, Chor und Theorie, 40.

Medienwelt halten die Debatten lebendig,⁹⁰⁹ aber das Spezifikum des Theaters liegt weiterhin im gegenwärtigen, präsenten Ereignis – so auch Deck: „In keiner anderen Kunstform ist die Gleichzeitigkeit von Rezeption und Produktion so unmittelbar.“⁹¹⁰

Zum Teil wurden Schwerpunkte postdramatischer Theorie gesondert hervorgehoben, da mit dem erfahrungstheoretischen Konzept prägende Stilmerkmale der nichtdramatischen Theaterpraxis beschrieben und bezeichnet werden können. So nimmt Fischer-Lichte beispielsweise die zentrale Kategorie der Publikumsrolle in den Blick („Die Entdeckung des Zuschauers“⁹¹¹, vgl. II.3.3). Zunächst unterscheidet sie das theatrale Ziel der historischen Avantgarde (Anfang 20. Jahrhundert), das Publikum rituell verändern zu wollen und dafür eine *Erweiterung* theatraler Mittel vorzunehmen, von dem Ziel der Postmoderne (ab 1960), das Publikum „zum unumschränkten Herrscher über mögliche Semiosen“⁹¹² zu machen und genau dieses Ziel zum Selbstzweck zu erheben.

Die Postmoderne wurde von einer theatralen *Entgrenzung* geprägt, die zu einer Theatralisierung und Ästhetisierung der Wirklichkeit (aber nicht umgekehrt) führte – alles konnte überall zu Theater gemacht werden. Zu den neuen Mitteln gehörte vor allem die Aktivierung des Publikums zu Bewegung im Raum und Interaktion. Die Theaterräume wurden dafür baulich verändert (z. B. Steg in den Publikumsraum hinein⁹¹³) – zur Wiederherstellung der „Einheit von Schauspielern und Zuschauern“⁹¹⁴.

Die Absage an dramatische Literatur im Zentrum⁹¹⁵ und das in der Folge herausgehobene veränderte Bühne-Publikum-Verständnis, seine Inszenierung und Rezeption, ist zu einem der Hauptmerkmale der Postdramatik geworden (vgl. Fischer-Lichte, Lazarowicz, Englhart), so auch der freie Dramaturg und Regisseur Jan Deck: „Die Paradoxie, das Zuschauen als Rolle zu begreifen, ist Ergebnis weitreichender Veränderungen des Theaters selbst. Nicht selten ist dies auch in der Innenarchitektur von Spielorten performativer Künste auszumachen.“⁹¹⁶ Im postmodernen Theater haben sich auch die räumlichen Gegebenheiten entgrenzt: Räume, die keine erhöhte Bühne mehr haben, oder

⁹⁰⁹ Ausgelöst von Stellenstreichungsplänen der Universität Leipzig begründeten sie die Theaterwissenschaften als kritische Disziplin und zeigten ihre Reichweite und Solidaritätsbekundungen anderer Institute durch die Veröffentlichung der Vorträge einer diskursiven Ringvorlesung im Sammelband BAUMBACH, GERDA u. a. (Hrsg.), *Momentaufnahme Theaterwissenschaft*, Berlin 2014.

⁹¹⁰ DECK, *Rollen des Zuschauers*, 10.

⁹¹¹ FISCHER-LICHTE, *Die Entdeckung des Zuschauers*.

⁹¹² A. a. O., 35.

⁹¹³ Vgl. a. a. O., 20.

⁹¹⁴ A. a. O., 24.

⁹¹⁵ Vgl. WEILER, *Art. Postdramatisches Theater*.

⁹¹⁶ DECK, *Rollen des Zuschauers*, 9.

auch nicht-theatral erbaute Orte (z. B. Theater an anderen Orten)⁹¹⁷ machen die Inszenierung interaktiver theatraler *Erlebnisse* möglich. Das Rollenverhalten als Publikum wurde um aktives bzw. reaktives Verhalten erweitert. In der Praxis wurde neben der klassischen Rolle des körperlich passiven Zuschauenden das Publikum aktiviert und zum Mitspielen herausgefordert; in der Theorie wurde das Publikum als Gegenpart zur „Bühne“⁹¹⁸ als aktiv und produktiv anerkannt.

Englhart sieht vor allem im „ritualhaften Charakter“ als ein Merkmal des postdramatischen Theaters eine „unmittelbare Wirkung auf die Zuschauer“, wodurch „kein Theater der Repräsentation, sondern der Präsenz“ entstand.⁹¹⁹ Das Ereignis und das gegenwärtige Geschehen im Raum spielen gegenüber einer Repräsentation⁹²⁰ im Sinne von Mimesis eine prägende und den Charakter des Theaters verändernde Rolle. Das präsente Agieren vor bzw. mit dem Publikum und der damit einhergehende Eindruck von Selbstdarstellung und Authentizität traten in den Vordergrund. Dadurch wurde auch die Rolle des Publikums anders interpretiert. Der Zuschauende wurde nun programmatisch „zum produktiven Mitakteur“⁹²¹ erhoben, indem ihm die Konstruktion des Sinns zugeteilt wurde.

Dadurch ist die Möglichkeit, Theater mit dem anwesenden Publikum zu gestalten und als Zuschauerin im Theater zu agieren, vervielfacht worden. Die jeweilige Intention fließt in die Konzeption des Theaters ein, sodass das Publikum in ein vorgegebenes Setting hineinkommt. Ob traditionelle oder innovative theatrale Kommunikation und Regeln angelegt werden, entscheiden (zumeist) die Produzierenden. Die gegenwärtige Theaterlandschaft wird durch entgrenzte Möglichkeiten geprägt, die theaterwissenschaftlich legitimiert (z. B. Lehmann) oder kritisch eingegrenzt (z. B. Stegemann) werden.

Neben der Neubestimmung des Publikumsverständnisses musste sich das Theater insbesondere seit den 1980er Jahren in der neuen Medienlandschaft der Bilder, der

⁹¹⁷ Z. B. Theater in privaten Wohnungen (Matthias Lilienthal) oder auf öffentlichen Plätzen (Rimini Protokoll).

⁹¹⁸ „Bühne“ steht an dieser Stelle nicht für ein erhöhtes Podest, auf dem Schauspielende ihr Stück präsentieren, sondern für die „Eingeweihten“, die die Aufführung gestalten – ob „Laien“, Expertinnen, Schauspielerinnen, auf einer Bühne oder im Theaterraum.

⁹¹⁹ ENGLHART, *Das Theater der Gegenwart*, 70–71.

⁹²⁰ Mit der Betonung des im Moment stattfindenden Ereignisses und der „Gegenwart“ charakterisiert der Philosoph Martin Seel die „Inszenierung“ als solche. Die Inszenierung mache die Gegenwart und das im Moment Vorhandene „bemerkt“, indem etwas absichtsvoll präsentiert wird – mit dem Resultat eines Bühnenergebnisses. Vgl. SEEL, MARTIN, *Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs*, in: FRÜCHTL, JOSEF (Hrsg.), *Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens*, Frankfurt a. M. 2001, 48–61, 50–55.

⁹²¹ ENGLHART, *Das Theater der Gegenwart*, 71.

Ästhetisierung und Digitalisierung der Kultur, verorten.⁹²² Dies bestimmte das Theater neu, indem eine „Aufhebung der Spartengrenzen“ erfolgte, und „vor allem der Tanz, das Tanztheater und die Performance, traditionell eher arme Künste, [zogen nun] [...] in die Produktionsräume des gut subventionierten Stadt- und Staatstheaters ein.“⁹²³ Diese formalen Verschiebungen decken sich durchaus mit Lehmanns Definition des postdramatischen Theaters. Im Unterschied dazu grenzt Enghart jedoch das von Lehmann als Zäsur eines Formierungsprozesses gesetzte Label der Postdramatik zeitlich ein und ordnet es rückblickend den Theaterformen der 1980er Jahre zu. Somit differenziert er die Theaterlandschaft feingliedriger und ermöglicht präzise Zuordnungen und Kategorisierungen.

Mit Lehmann wird die Postdramatik als Phänomenbereich durchaus anerkannt. Über Lehmann hinaus unterscheidet Enghart die weiterführenden theatralen Entwicklungen und Ausdifferenzierungen ab den 2000er Jahren (nach der Veröffentlichung von Lehmanns Werk 1999) und ordnet sie begrifflichen Kategorien unter der Überschrift „postironisches Theater“⁹²⁴ zu und fächert die plurale Theaterlandschaft auf.

Die von Enghart kategorisierten Theaterformen seit der Jahrtausendwende lösen seine These des Theaters als Regietheater auf unterschiedliche Weise ein. Die inhaltlichen, produktionsbedingten oder darstellungsspezifischen Charakteristika, die durch die Handschrift der Regie dem Theater eingeschrieben werden, bilden hierbei das kriteriologische Raster. Das verbindende Element sieht Enghart im Ende der gesellschaftlich möglichen Ironie, weshalb er das Theater nach 2000 mit der Wortschöpfung „postironisches Theater“ betitelt. Unter anderem aus dem Generationenkonflikt⁹²⁵ zwischen den jungen Theaterschaffenden und den 68ern, von deren Lebens- und Theaterstil sie sich abgrenzen wollten, und zusätzlich durch die

⁹²² Vgl. a. a. O., 60–62.

⁹²³ A. a. O., 63. Dies gilt vor allem für das Theater Westdeutschlands, da in der DDR „die politisch nicht erwünschte freie Szene weit weniger sichtbar“ war. Vgl. a. a. O., 62.

⁹²⁴ Dem postironischen Theater ordnet Enghart elf Unterkategorien zu: 1. Soziale Wirklichkeit und Wiederkehr der Ökonomie, 2. Theory of Mind und das Leiden des Anderen, 3. Theater der Poesie, 4. Popregie, 5. Theater der Reduktion, 6. Reenactments, 7. Diskurstheater, 8. Der Trend zum Dokumentarischen, 9. Vom interkulturellen zum postmigrantischen Theater, 10. Junge Regie und junge Autoren, 11. Neues Erzähltheater. Vgl. a. a. O., 92–121.

⁹²⁵ Vgl. a. a. O., 95, 115.

einbrechende Realität⁹²⁶ und das Erleben von Unverfügbarkeit entstand der Drang nach Wahrhaftigkeit und Ernsthaftigkeit.

„Spätestens mit dem 11. September [2001] war zugleich der Höhe- und Scheitelpunkt der postmodernen Ästhetik erreicht worden.“⁹²⁷

Infolgedessen konnte ironische Distanz nicht mehr das zentrale theatrale Mittel bleiben. In den elf Unterkategorien überlappen sich die Merkmale der verschiedenen Kategorien, sodass Formen aufgrund ihrer „vielschichtigen Konvergenz“⁹²⁸ und der Vermischung postdramatischer, performativer und dramatischer Elemente zum Teil mehreren Kategorien zugeordnet werden können.

Englhart erkennt die Pluralisierung der Formen als Grund dafür, Theaterformen in der Theorie nicht in dramatisch und postdramatisch aufzutrennen, sondern die Praxis einzuordnen in eine Spanne zwischen zwei Polen: der Infragestellung des klassischen Theaters und seiner Rollenzuordnung durch Stilisierung, Überformung, Abstraktion, Dekonstruktion und Rekonstruktion auf der einen Seite⁹²⁹ und der bewussten Schaffung von Identifikationsfiguren auf der anderen Seite, die in primär psychologisch konzipierten Rollen erfahrbar werden.⁹³⁰

Englhart selbst gibt sich als Verfechter dramatischer Stücke mit psychologisch konsistenten Rollen zu erkennen. Relationalität auf der Bühne darzustellen geht über authentisches, selbstdarstellerisches Spiel hinaus und bietet innerhalb der rituellen Rahmenbedingungen des Theaters die Möglichkeit, neue Realitäten zu erproben. Durch die Rollen wird die Person verfremdet und so die nötige Distanz geschaffen, damit das Publikum sich mit dem Verhältnis zwischen sich selbst und dieser Rolle

⁹²⁶ Die Auseinandersetzung des Menschen mit der Unmöglichkeit, alles kontrollieren und auf alles zugreifen zu können, gepaart mit dem Gefühl von Unsicherheit und Machtlosigkeit behandelte jüngst Rosa in seinem Essay „Unverfügbarkeit“. Vgl. ROSA, HARTMUT, Unverfügbarkeit, Wien/Salzburg 2018. Ein besonderes Praxisbeispiel des Einbruchs dieser Realität kann seit dem Frühjahr 2020 global in der Covid-19-Pandemie erlebt werden. Vgl. ROSA, HARTMUT, „Das Virus ist der radikalste Entschleuniger unserer Zeit“. Soziologe Hartmut Rosa über Covid-19. <https://www.tagesspiegel.de/politik/soziologe-hartmut-rosa-ueber-covid-19-das-virus-ist-der-radikalste-entschleuniger-unserer-zeit/25672128.html>, Stand: 28.01.2021.

⁹²⁷ ENGLHART, Das Theater der Gegenwart, 92. Theaterformate unter diesem Einfluss betitelt Englhart als „Soziale Wirklichkeit und Wiederkehr der Ökonomie“.

⁹²⁸ A. a. O., 122.

⁹²⁹ Ein Beispiel dafür ist das „Theater der Reduktion“, in dem das klassische Theater de- und rekonstruiert wird und Text radikal komprimiert oder durch psychologische Reduktion Einfühlung verhindert wird, vgl. Inszenierungen von Heiner Müller und Michael Thalheimer, vgl. a. a. O., 101–102.

⁹³⁰ Durch die Öffnung hin zu performativen Formen habe das dramatische Theater wieder mehr Gewicht bekommen – „auf den Bühnenebenen sucht man wieder nach mehr Geschlossenheit.“ a. a. O., 121–122.

auseinandersetzen kann. So sieht Enghart in der Struktur des dramatischen Theaters die besondere Chance, zu einem ethisch relevanten Theater zu werden.⁹³¹

Die Produktionsbedingungen des Theaters im Zeitalter allgegenwärtiger Medien und Unterhaltungsmöglichkeiten haben sich grundlegend verändert. In der neuen Regie- und Autorinnengeneration beobachtet Enghart den Trend, dass die Attribute „jung, frisch und möglichst unbeschrieben“ sowie „grenzüberschreitend“ und „radikal“⁹³² zu Merkmalen erhoben werden, um Theater zu kategorisieren. Diese Attribute können sich auf Inszenierung, Thematik oder Methode beziehen. Enghart merkt jedoch an, dass „sowohl auf formaler als auch auf inhaltlicher Ebene kaum mehr Grenzen zum Überschreiten vorhanden sind.“⁹³³ Auch im strukturellen System des Theaters haben sich Mechanismen etabliert, die einen schnellen, aber kurzen Erfolg junger Autorinnen generieren.⁹³⁴ Die Geschwindigkeit der Nachfrage nach Stücken und Inszenierungen hat sich rasant beschleunigt, so auch Kuberg, sodass ein hoher Verschleiß der Texte und Produktionen es der jungen Autorinnengeneration erschwert, mit ihren Texten langfristig an Theatern zu bleiben und sie zu prägen.

„Nicht nur werden Theaterautoren immer häufiger als Zulieferer für die Regiearbeit verstanden und schreiben mehr denn je Auftragsarbeiten für bestimmte Produktionen, die bei der ständigen Suche nach dem Allerneuesten kaum eine Chance auf eine zweite Inszenierung haben. Auch der Text selbst scheint ohne seine Inszenierung und Aufführung auf der Bühne unvollständig und kaum der Beachtung wert.“⁹³⁵

Die inhärente Kritik des postdramatischen Theaters am Damentheater bezieht sich auch auf die Produktionsbedingungen eines Stadttheaters und führt zur Gründung von Theaterkollektiven, in denen gleichberechtigte Arbeits- und Produktionsbedingungen kultiviert werden und damit ein Gegengewicht zu Stadttheatern bilden wollen. Die

⁹³¹ „Die Ethik des Theaters läge im Angebot einer mehr oder weniger dramatischen menschlichen Form und deren potenzieller Dekonstruktion im Spiel zwischen Rolle und Ereignishaftigkeit der Aufführung.“ a. a. O., 124–125. Ein Beispiel dafür ist die Theaterform, die Enghart „Theory of Mind und das Leiden des Anderen“ nennt, a. a. O., 93. Dabei werden die Theodizee und die Möglichkeit einer ethisch-moralischen Darstellungsweise zu zentralen Fragen. Sie werden in Stücken verhandelt, in denen Figuren als Identifikationsmöglichkeiten geschaffen werden, um dem Publikum Empathie und dadurch ein Mit-Leiden zu ermöglichen. Dazu zählt Enghart beispielsweise die Inszenierung „Land ohne Worte“ (2007) von Dea Loher.

⁹³² A. a. O., 117.

⁹³³ Ebd.

⁹³⁴ „Zum einen werden junge Autoren heutzutage sehr schnell bekannt. Talente werden kaum mehr zufällig entdeckt, sondern direkt aus der Ausbildung in die Praxis gezogen – seit einiger Zeit sind sie auffallend häufig Absolventen der Studiengänge für Szenisches bzw. Kreatives Schreiben in Berlin, Leipzig und Hildesheim. Zum anderen werden junge Autoren aber auch ganz schnell nicht mehr ‚gebraucht‘ und verschwinden so abrupt wieder von der Bildfläche, wie sie bekannt geworden sind. [...] Gefragt sind Neu-, aber nicht Wiederentdeckungen, junge Autoren haben möglichst jungfräulich zu sein.“ ENGLHART, ANDREAS u. PELKA, ARTUR, Junge Autoren und das deutschsprachige Gegenwartstheater. Eine Einleitung, in: ENGLHART, ANDREAS/PELKA, ARTUR (Hrsg.), Junge Stücke. Theatertexte junger Autorinnen und Autoren im Gegenwartstheater, Bielefeld 2014, 11–26, 14.

⁹³⁵ KUBERG, Chor und Theorie, 40.

Struktur der etablierten Theaterwelt (des Stadttheaters) wird durch selbstständige Theaterensembles ergänzt, die ins Establishment aufgenommen werden, dieses wandeln oder ein Parallelprogramm bieten. Die ähnliche Dynamik in Gottesdienstlandschaft und Parallelität der Herausforderungen beider Institutionen, z. B. die Auseinandersetzung ihres Fortbestehens in einer bildreichen, beschleunigten Medien- und Unterhaltungsgesellschaft, erleichtert die Analogie zum postdramatischen Paradigma.

Eine theologische Rezeption des Begriffs liefert Sagert und geht vom Wortsinn des Postdramatischen aus – der Abwesenheit des Dramas. „Das ist postdramatisch“, und zwar: „schon immer postdramatisch“⁹³⁶. Seine Definition schreibt die theologischen Inhalte in diese Kategorie ein: Sagert versteht post-dramatisch demnach als „nach der Tragödie“ bzw. „nach der Katastrophe oder nach dem Opfer“⁹³⁷. Aus christlicher Perspektive markiert der Karfreitag diesen Wendepunkt.

Die theaterwissenschaftlich eingeschriebene Kritik an der Dominanz des Wortes auf der Bühne kehrt Sagert zugunsten der theologischen Deutung um: „Man müsste also danach fragen, wo das Drama geblieben ist.“⁹³⁸ Er sucht nach dem gottesdienstlichen Drama in „Musik“ und „Bild“ und plädiert in der religiösen Praxis für mehr „Licht aus“, also: Andersartigkeit auf der Bühne, um Andersartigkeit zu erleben und nicht nur von ihr zu sprechen oder hören.⁹³⁹ Sagert führt mit der skizzierten Lesart von Postdramatik das kreative Potential für die gottesdienstliche Gestaltung vor.

Eine ähnliche Zielrichtung findet sich auch bei Friedrich. Er nutzt das postdramatische Paradigma für einen Blick in die gottesdienstliche Praxis und nutzt vor allem Erkenntnisse postdramatischer Produktionen – als Ensemble bzw. „Laboratorium“⁹⁴⁰ – für die Entstehung „kreative[r] Liturgien“⁹⁴¹. Er plädiert für die Abwendung von einer „Liturgie als pastorales Regie-Theater“⁹⁴² zugunsten einer kollektiven Gottesdienstproduktion. Die theatrale Trennung von Dramatik und Postdramatik sieht er in der Liturgie, beispielsweise im Abendmahl, verbunden.⁹⁴³ So bindet Friedrich die Ambivalenz des Theaterparadigmas sowie die bleibende Diskrepanz von „Anspruch und Wirklichkeit“ in der Umsetzung in sein Gottesdienstverständnis ein.⁹⁴⁴ Er nimmt damit

⁹³⁶ SAGERT, Licht an. Licht aus, 71.

⁹³⁷ SAGERT, Licht an. Licht aus, 71. Sagert bezieht sich hier auf Jean-Luc Nancy.

⁹³⁸ Ebd., 72.

⁹³⁹ Vgl. ebd., 82ff.

⁹⁴⁰ FRIEDRICH, Im Paradies der Zeichen, 149.

⁹⁴¹ Ebd., 148.

⁹⁴² Ebd., 149.

⁹⁴³ Vgl. ebd., 150.

⁹⁴⁴ Ebd., 155.

den wichtigen Aspekt auf, dass die Rezeption des Bühnengeschehens sich ebenfalls in der Ambivalenz und Offenheit bewegt – zwischen Produktion und Intention sowie Rezeption und Interpretation.

Friedrichs Fazit zielt auf eine postdramatische Rezeption in sog. „Aktionsgottesdiensten“, denn sie seien ein „audiovisuelles Erlebnis“ und bieten ‚postdramatisch‘ mehr Bild und weniger Sprache. Außerdem komme eine „Beteiligungsaktion“ durch Lebens-Expertinnen (sog. „Expert-Believer“) dem Ziel des „allgemeine Priestertum[s]“ näher.⁹⁴⁵

Friedrich und Sagert zeigen das praxis-theoretische Anregungspotential der Postdramatik auf – das „Paradies der Zeichen lockt“⁹⁴⁶.

2.4. Postdramatische Theaterpraxis

Praktische Umsetzung findet das postdramatische Theaterverständnis beim Performance-Kollektiv „She She Pop“, das Theater als öffentliches Beziehungsgeschehen versteht.⁹⁴⁷

Es richtet seine Stücke nicht an Text, Autorin oder Rollen aus, sondern bringt authentisches Agieren vor bzw. mit einem Publikum auf die Bühne. Das Publikum wird im Vergleich zu einem klassischen Dramenstück in höherem Maße herausgefordert, sich selbst zu positionieren, auf Irritationen und Ansprachen zu reagieren und sich auf diese Weise aktiv ins Geschehen einzubringen.

Ein weiteres Beispiel zeigt das Theater-Label „Rimini Protokoll“, das Stücke entwirft, die sich vor allem durch Interaktivität auszeichnen. Das Publikum interagiert mit Wissensexpertinnen (z. B. indische Call-Center-Mitarbeitende in „Call Cutta“) oder kommt mit anderen Zuschauenden in Kontakt (z. B. in „100 % Stadt“). Häufig wird das Publikum dazu animiert bzw. angeleitet, sich zu bewegen, wodurch der Kontakt zu anderen Anwesenden provoziert wird. Weil die Position im Raum und die Blickrichtung sich häufig ändern, wird die Aufmerksamkeit dezentralisiert. Das Publikum wird herausgefordert, sich selbst zu positionieren, Entscheidungen zu treffen über Nähe, Distanz, Aktivität und Passivität und den Umgang mit den Aktivitätsangeboten, die im theatralen Setting zugleich zu Anforderungen an die Publikumsrolle werden.

⁹⁴⁵ Ebd., 157.

⁹⁴⁶ Ebd., 154.

⁹⁴⁷ Lisa Lucassen von She She Pop: „Das bedeutet nur, dass Leute dabei zugucken. Aber es bedeutet nicht, dass man irgendwie einen literarischen Text und einen erfundenen Namen für sich benutzt und sagt, was man zu sagen hat, und nicht was andere Leute wie Goethe oder Shakespeare für einen aufgeschrieben haben.“ BRENDEL, GERD, „Wir glauben an das Theater als Raum der Öffentlichkeit“. 25 Jahre Performance-Theater von „She She Pop“. https://www.deutschlandfunkkultur.de/25-jahre-performance-theater-von-she-she-pop-wir-glauben-an.1013.de.html?dram:article_id=429851, Stand: 06.03.2020 Dieses Beispiel ist aus der aktuellen Theaterlandschaft und nicht Lehmanns Darstellung entnommen.

2.5. Grenzen der Postdramatik

Ein prominenter Kritiker des postdramatischen Theaters, der Dramaturg Bernd Stegemann, setzt seine Argumentation bei der Loslösung vom festgeschriebenen Dramenkonzept an. Er wertet diese Loslösung als einen Verlust des dramatischen Charakters aufgrund von „Unterbrechung, Authentizität und Selbstreferenz“ und beobachtet eine Überforderungssituation des Publikums, die ein – von ihm ebenfalls kritisiertes – „Einverständnis mit den gesellschaftlichen Verhältnissen“⁹⁴⁸ produziert. Denn Stegemanns intentionaler Anspruch an das Theater agiert als Gesellschaftskritik. Theater könne nur in dargestelltem Realismus einen Verstehensprozess beim Publikum anstoßen. Dieses beim Publikum zu provozierende dialektische Denken stehe im Gegensatz zu performter Authentizität.⁹⁴⁹ Postdramatik mit ihrem Drang nach Dekonstruktion⁹⁵⁰, Ironie und Authentizität laufe der menschlichen Sehnsucht nach Mimesis entgegen, die im dramatischen Theater mithilfe fiktionaler Szenarien und Figuren eine Identifikationsbasis für das Publikum schafft.

Des Weiteren formuliert Stegemann den Vorwurf, der reduzierte Stellenwert (bedeutsamer) identitätsstiftender Texte sei dem postdramatischen Theater (in Praxis und Theorie) zuzuschreiben bzw. „dass das Postdramatische Theater die Krise der zeitgenössischen Dramatik zumindest mitbeschleunigt habe“⁹⁵¹. Die „Beziehung zwischen dem Begriff, dem Buch und der Theaterpraxis [sei] zerrissen“, wobei die „Zugehörigkeit zu einem Kulturrethos“ unter jungen Theaterschaffenden überwiege.⁹⁵² Postdramatik kann gar als Bewegung bzw. „Gegenbewegung“ gesehen werden mit Lehmanns Werk als „Manifest“, das sich als „politisch wie ästhetisch“ verstand sowie „nah an der performativen Essenz des Theaters“. Die Aufbruchsstimmung und Freiheit, die mit dem postdramatischen Theater assoziiert wurde – „Postdramatik war Gegenkultur, subversiv, dekonstruktiv, massenmedial nicht zu vereinnahmen.“⁹⁵³ –,

⁹⁴⁸ KAEMPF, Ein Exportschlager Für Stegemann ist die Kapitalismuskritik das höchste Ziel des Theaterschaffens.

⁹⁴⁹ „Das postmoderne Kunstwerk ersetzt das Verstehen durch das Erleben, die Semiotik durch die Energetik, die Dialektik durch die Performativität der Selbstreferenz oder des Widerstreits.“ STEGEMANN, Kritik des Theaters, 69.

⁹⁵⁰ Die Journalistin Barbara Behrendt erkennt vor allem den Dekonstruktivismus als Merkmal postdramatischen Theaters: „Die Schauspieler glauben nicht mehr dem, was ihre Figur sagt – das Ende psychologischer Einfühlung. Man möchte Figuren nicht mehr verstehen, sondern dekonstruieren.“ BEHRENDT, Was ist Postdramatik?

⁹⁵¹ KAEMPF, Ein Exportschlager.

⁹⁵² Vgl. ebd.

⁹⁵³ RAKOW, CHRISTIAN, Der „Was bin ich-Faktor“. Kanon – HAU Berlin – She She Pop feiert das Bleibende der Postdramatik. https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=17393:kanon-hau-berlin-she-she-pop-feiert-das-bleibende-der-postdramatik&catid=38&Itemid=40, Stand: 06.03.2020.

sowie die scheinbare Entgrenzung der Formen sei nun jedoch auch dabei, zur Routine zu werden. Postdramatik zu einem allumfassenden Theoriegebäude für die bewegte Theaterpraxis zu machen, stoße sowohl begrifflich⁹⁵⁴ als auch inhaltlich an Grenzen. Jedoch blendet Stegemann bei seiner Kritik die den historischen Prozessen inhärente Dialektik aus, die von Abgrenzungs- und Etablierungsprozessen lebt.

Da die Weiterentwicklung der theatralen Formen bis in die Organisationsstruktur des Theaters hineinreicht, versteht Stegemann die Postdramatik als eine Gefährdung der Institution Theater. Im entstandenen „Strukturstreit zwischen freier Szene und Stadttheater“ geht es um den Kampf um Geld, um Deutungshoheit über Theaterästhetiken (diesen Anspruch wirft er der Postdramatik vor) und um Aufmerksamkeitsmaximierung. Dieser Streit schade dem Theater als Ort der Kunst.

Solche Dynamiken wirken ebenfalls auf das traditionelle Theater ein, wenn auch nicht zerstörerisch. Dennoch kann Stegemanns Vorschlag einer Wiederauflage des „Künstlertheater[s]“⁹⁵⁵ – beispielsweise durch die Integration von Theaterensembles der freien Szene in die etablierten, städtisch bzw. staatlich finanzierten Theaterstrukturen⁹⁵⁶ – dazu beitragen, die Zukunft eines vielfältigen Theaters finanziell und ideell zu sichern. Ähnliches geschieht in der Landschaft gottesdienstlicher Angebote. Die vom Selbstanspruch her innovativen Gottesdienstprogramme verändern und erweitern das Angebot gottesdienstlicher Formate und drängen das traditionelle Format am Sonntagmorgen aus ihrer Vorrangstellung. Aussagen darüber, in welchem Maße dies geschieht, lassen sich kaum treffen, da empirisch-quantitative Untersuchungen dafür noch ausstehen. Klar ist jedoch, dass alternative Formate die kontroverse Diskussion um

⁹⁵⁴ Englhart nennt den historischen Überblick daher „Das Theater der Gegenwart“.

⁹⁵⁵ Er unterscheidet „[w]eniger systematisch als intuitiv (...) Stadttheater, Diskurstheater und die kaum noch vorhandenen Künstlertheater.“ Vgl. STEGEMANN, BERND, Wäre das schlimm? Debatte um die Zukunft des Stadttheaters XI – Bernd Stegemann plädiert für das Künstlertheater. https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=9220:debatte-um-die-zukunft-des-stadttheaters-xi-bernd-stegemann-plaedierte-fuer-das-kuenstlertheater&catid=101&Itemid=84, Stand: 09.03.2020. Eine Reaktion auf den Vortrag stammt von SCHMIDT, ULF, Auf dem Weg zum agilen Theater. Debatte um die Zukunft des Stadttheaters VIII – Ulf Schmidts Vortrag zum „nächsten Theater“. https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=9072:debatte-um-die-zukunft-des-stadttheaters-viii-ulf-schmidts-vortrag-zum-agilen-theater-&catid=101:debatte&Itemid=84, Stand: 24.03.2020.

⁹⁵⁶ Ein Strukturwandel könnte „den Innovationsmut und die Hartnäckigkeit in der Verfolgung der eigenen Ideen von der freien Szene und die strukturelle Absicherung der Produktionsverhältnisse und das Gedächtnis des Ensembles vom Stadttheater“ vereinen, so Stegemann. STEGEMANN, Wäre das schlimm? Neben den etablierten, öffentlich geförderten Stadt- und Staatstheatern und privaten Theatern bzw. Produktionshäusern, die sich mithilfe kommunaler oder föderaler Fördermittel finanzieren, gibt es auch die freien Theater, die künstlerisch unabhängig arbeiten und ihre meist unkonventionellen Projekte durch Anträge finanzieren. Häufig steht ihnen deshalb ein geringeres Budget zur Verfügung. Vgl. LAAGES, MICHAEL, Wie frei ist freies Theater? https://www.deutschlandfunk.de/endlich-mal-erklart-wie-frei-ist-freies-theater.691.de.html?dram:article_id=478794, Stand: 07.04.2021.

liturgische Formen beleben, die Rolle der liturgisch Handelnden in Frage stellen und die Grenzen zwischen Gottesdienstteilnehmenden als Publikum und Bühne neu vermessen. Über die Grenzen der Konzeption der Postdramatik (vgl. Stegemann) hinaus ergeben sich Grenzen mit Blick auf die interdisziplinäre Analogiebildung. Die beispielsweise im Merkmal der „Überfülle“ intendierte Ausdehnung oder Auflösung normativer Grenzen sowie gezielter Überreizung und Überforderung der Sinne im postdramatischen Theater widerspricht der in alternativen Gottesdienstformen hoch eingeschätzten Intention des niedrigschwelligen Zugangs und der in agendarischen Gottesdiensten angestrebten Beheimatung in der Form in so grundsätzlicher Weise, dass eine direkte Analogie mit dem Konzept der Postdramatik kaum möglich ist. Gleichwohl kann Postdramatik im theatral-liturgischen Diskurs innerhalb klar umrissener Grenzen (vgl. I.3.2) durchaus sinnvoll genutzt werden, wenn dabei die institutionellen Differenzen (z. B. unterschiedliche Zielsetzung und kulturelle Einbindung) beachtet werden.⁹⁵⁷

3. Das Publikum als Gegenüber zur Bühne

3.1. Publikum: Gegenwärtige theatrale Konzepte

Obwohl sich die Theaterlandschaft sichtlich pluralisiert hat und man dem Theater in den verschiedensten Formen und auch an ungewöhnlichen Orten begegnen kann, ist das Besondere, was Theater ausmacht, geblieben: das präsente Wechselspiel zwischen Akteurinnen und Publikum als Ereignis.⁹⁵⁸ Dabei ist das Theaterpublikum in der späten Moderne mehr und mehr ins Zentrum des theaterwissenschaftlichen Diskurses gerückt. In der Darstellung des theaterwissenschaftlichen Diskurses hat sich gezeigt, dass der aktive Einbezug des Publikums, seine Rolle und seine Rezeptionsleistung, zunehmend von Bedeutung sind. Zwar gehört Publikum von Beginn an zum Spezifikum „Theater“, jedoch haben sich die möglichen Publikumsrollen vervielfältigt, der Grad an Interaktion ist gestiegen und fordert von Schauspielenden wie Zuschauenden ein höheres Maß an Improvisation.⁹⁵⁹

⁹⁵⁷ Grenzen ergeben sich ebenfalls durch die Dynamik des Diskurses selbst, sodass diskurstheoretisch nach der Entstehung und Exploration, der Produktion und Affirmation das Bezugsparadigma erschöpft sein, sich zerstreuen oder aber durch Ideologisierung des Paradigmas die Heuristik einbüßen kann.

⁹⁵⁸ „Mit Aufführung wird ein Ereignis bezeichnet, das aus der Konfrontation und Interaktion zweier Gruppen von Personen hervorgeht, die sich an einem Ort zur selben Zeit versammeln, um in leiblicher Ko-Präsenz gemeinsam eine Situation zu durchleben, wobei sie, z. T. wechselweise, als Akteure und Zuschauer agieren.“ FISCHER-LICHTE, ERIKA, Art. Aufführung, in: FISCHER-LICHTE, ERIKA (Hrsg.), Metzler-Lexikon Theatertheorie, Stuttgart/Weimar 2005, 16–26, 16.

⁹⁵⁹ Vgl. DREYSSE, „Wo soll denn jetzt der Text herkommen?“, 183.

In Korrelation dazu sind auch Raumkonzepte und das Verhältnis zwischen Schauspielenden und Zuschauenden explizit zu einem inszenatorischen Mittel geworden. Das Publikum als aktives, zentrales Gegenüber der Inszenierung wie auch der Aufführung wurde für das gegenwärtige Theater stilbildend. Diese Zentralstellung des Publikums soll nun anhand von theaterwissenschaftlichen Konzepten ausgelotet werden, die auf das postdramatische Paradigma hinweisen (Lazarowicz, Fischer-Lichte) bzw. ihm zuzuordnen sind (Iffert, Kuberg, vgl. im Folgenden).

Für den theatral-liturgischen Diskurs gilt dies ebenso. Je mehr sich die Gottesdienstlandschaft milieuspezifisch auffächert und Üblichkeiten zur Option werden, desto stärker stellt sich die Frage nach den Teilnehmenden, die alternative Formate anwählen. Damit verschiebt sich der wissenschaftliche Blick hinsichtlich der Darstellungsbedingungen von der Produktionsperspektive der Akteurinnen auf die Rezeptionsperspektive des „Publikums“. Im Zuge der Dominanz produktionsorientierter Theorierezeption ist das *liturgische Publikum* bislang weitgehend⁹⁶⁰ unterbestimmt geblieben. Mit dem Vorstoß des postdramatischen Diskurses – sofern man ihn als Heuristikum betrachtet – drängt sich dieser Teilaspekt umso mehr auf. Die Bestimmung der variablen Teilnahme- und Publikumsrollen innerhalb der verschiedenen Partizipationsmöglichkeiten (nicht nur *ob*, sondern vor allem *wie*) kann dazu beitragen, Dynamiken alternativer Gottesdienstformate besser zu verstehen und liturgisch zu bewerten (vgl. III.).

Die Eigenart des Verhältnisses zwischen Darstellenden und Zuschauenden soll im Folgenden aus rezeptionsästhetischer und rezeptionstheoretischer Sicht betrachtet werden. Die Darstellungs- und Gestaltungstechniken werden als Einflussfaktoren auf die Rezeptionsweisen und Interaktivität ebenfalls bearbeitet. Mit den theatertheoretischen Darstellungen von Klaus Lazarowicz („Triadische Kollusion“⁹⁶¹, vgl. II.3.2) und Erika Fischer-Lichte („Die Entdeckung des Zuschauers“⁹⁶², vgl. II.3.3) wird die historische Entwicklung von den 1970er Jahren bis in die 2020er Jahre nachgezeichnet. Mit Maria Kuberg soll das Handeln des Kollektivs als Chor aufgenommen werden (vgl. „Chor und Theorie“⁹⁶³, II.3.4). Die theaterwissenschaftlichen Positionen zum Publikumsverständnis

⁹⁶⁰ Eine Ausnahme bietet Ursula Roth, die mit dem Theatralitätsbegriff in den Kategorien Wahrnehmung und Performativität auch die Rezeption durch das Publikum in den Blick nimmt. Vgl. I.1.2.3.

⁹⁶¹ Vgl. LAZAROWICZ, Triadische Kollusion.

⁹⁶² Vgl. FISCHER-LICHTE, Die Entdeckung des Zuschauers.

⁹⁶³ Vgl. KUBERG, Chor und Theorie.

werden durch die philosophische Stimme von Jacques Rancière („Emanzipation des Zuschauers“⁹⁶⁴, vgl. II.3.6) ergänzt.

3.2. Klaus Lazarowicz: Triadische Kollusion (1970er Jahre)

Der Theaterwissenschaftler Klaus Lazarowicz versteht in den 1970er Jahren Theater als ein wechselseitiges und gleichberechtigtes Zusammenspiel von Autorin, Schauspielerin und Zuschauerin und nennt dieses Wirkdreieck eine „triadische Kollusion“.

„Eine ‚Aufführung‘ findet statt oder Theater ereignet sich, wenn Schauspieler A in der Rolle von B (die improvisiert oder nach den Direktiven eines Dramatikers gespielt werden kann) dem Zuschauer C gegenübertritt; nachdem C sich damit einverstanden erklärt hat, mit A (der in diesem Schema den bürgerlichen Namen Huber führt) so zu verkehren, als ob er [X, Y oder Z] sei.“⁹⁶⁵

Innovativ ist sein Ansatz, weil er die Zuschauenden in die intratheatrale Kommunikationstheorie integriert und sie als konstitutiv und aktiv versteht. Mit der These der theatralen Ko-Produktion distanziert sich Lazarowicz von einem produktionsästhetischen Theater, bei dem das Publikum als passiv und rezipierend im Dunkeln bleibt. Entsprechend sieht er das aktiv und bewusst entscheidende Publikum als Mitspieler der Aufführung in einer wesentlichen Funktion.⁹⁶⁶

Die Voraussetzungen für die Annahme der Rollenzuschreibung im Theatersetting sind die Freiwilligkeit der Teilnahme und die Anerkennung der eigenen Rolle sowie die der jeweils anderen Rollen. Das Funktionieren theatraler Kommunikation verlangt, dass Akteure und Publikum sich auf diese spezifische Kommunikationsform einigen bzw. einlassen und sich die geltenden Kommunikationsregeln aneignen.⁹⁶⁷ Insofern geht dieser Ansatz noch einmal über Lehmann hinaus und verhilft zu einer Analogiebildung, die wichtige Erkenntnisse in den theatral-liturgischen Entwurf eintragen kann. Erst durch die Kenntnis und Anerkennung theatraler Regeln kann der Zuschauende zum „Mitspieler“⁹⁶⁸ werden. Das Erlernen solcher Regeln und der Sprache des Theaters sowie die Anerkennung der Voraussetzungen (Setting einer Bühne, auf der Rollen gespielt und neue Wirklichkeiten entworfen werden, im Gegenüber zum Publikum, das sich diesem Spiel aussetzt und dadurch das Geschehen als Theaterereignis ermöglicht) werden zu notwendigen Bedingungen – nur ein theatral gebildeter Zuschauender hat die Qualität eines Mitspielenden.

⁹⁶⁴ Vgl. RANCIÈRE, Der emanzipierte Zuschauer.

⁹⁶⁵ LAZAROWICZ, Triadische Kollusion, 44.

⁹⁶⁶ Vgl. LAZAROWICZ, KLAUS, Gespielte Welt. Eine Einführung in die Theaterwissenschaft an ausgewählten Beispielen, Frankfurt a. M. 1997, 111.

⁹⁶⁷ LAZAROWICZ, Triadische Kollusion, 47.

⁹⁶⁸ A. a. O., 53. Durch Missachten des zugewiesenen Aktionsradius des Zuschauers kann er auch zum „Spiel-Verderber“ werden.

Die kodierte Kommunikation manifestiert sich in den räumlichen Bedingungen. Die Rahmenbedingungen für ein wechselseitiges Theatergeschehen sieht Lazarowicz im klassischen Theatersetting. Innerhalb dieses vorgegebenen Rahmens wird durch die räumliche Struktur auch der rituelle Rahmen geschaffen, innerhalb dessen die zugewiesenen Rollen (auch die Publikumsrolle) übernommen und gespielt werden können. Die Rampe bleibt somit notwendige Trennung zwischen Bühne und Publikumsraum, um Theater zu konstituieren.

„[...] Die vom Bewußtsein gesetzte Rampe bewahrt uns vor der Regression in eine prärationale, distanzlose Chaotik, in der es keinen Unterschied zwischen Sein und Bedeutung, zwischen Kunst und Leben gibt. Wer die Rampe abreißt, zerstört das Theater. Und nicht nur das Theater. Denn den ‚Abstand wahren, ist das Geheimnis der Kultur.“⁹⁶⁹

Lazarowicz als Fürsprecher der Rampe ist in der Analogie zum theatral-liturgischen Diskurs von großer Reichweite, denn es würde daraus folgen, dass nur liturgisch Gebildete einen aktiven Part im Gottesdienst spielen – das reine Zuschauen und die reine Kopräsenz im Raum würden nach Lazarowicz in einem Setting, das auf aktive Partizipation setzt (z. B. agendarische Gottesdienste), der Sache nicht gerecht und produzieren z. B. Überforderung. Dies könnte einer der Gründe dafür sein, dass agendarische Kommunikation wie z. B. Responsorien bei Ungeübten nur schwer oder gar nicht funktioniert und in alternativen Formen durch andere eher niedrigschwellige Partizipationsangebote, durch Zuschau-Parts und vermittelnde, moderierende Instanzen ersetzt wird.

In agendarischen Settings kann das Gesehene zum Gegenstand eigener Deutungsaktivitäten bzw. liturgischen Deutungshandelns gemacht werden, wenn entschlüsselt werden kann, was und wie man sieht. Ungeübte oder Unwissende müssten in diesem Prozess angeleitet werden oder auf anderen Wegen, z. B. durch andere Kommunikationswege (z. B. liturgische Bildung), an eine angemessene Partizipation herangeführt werden.

Lazarowicz's Ansatz lässt sich zeitlich in der Phase der Entstehung des postdramatischen Theaters verorten (1970er Jahre). Auch oder gerade wegen der starken Veränderung von Theaterinszenierungen, beispielsweise durch den Verzicht auf „technischen Komfort, dekorative Opulenz, ja sogar auf dramatische Texte“, legt Lazarowicz einen Fokus auf „die gleichzeitige physische Präsenz von Schauspielern und Zuschauern, die beide in einer je eigenen Weise an der Konstituierung einer Aufführung beteiligt sind“⁹⁷⁰. Die

⁹⁶⁹ LAZAROWICZ, Gespielte Welt, 48. Lazarowicz bezieht sich mit seinem Zitat auf die Komödie „Der Kaiser von Amerika“ des Dramatikers G. B. Shaw.

⁹⁷⁰ A. a. O., 92.

Präsenz im Raum versteht er als konstitutiv. An den klassischen räumlichen Rahmenbedingungen des Theaters hält er fest, widerspricht aber der bis dahin gängigen theoretischen Zentrierung allein auf das Bühnengeschehen und stellt einen dialogischen Ansatz vor, aus dem er in den 1990er Jahren sein Theaterverständnis weiterentwickelt. Das Publikum wird als rezipierender Produzent in das Gesamtgeschehen einbezogen. Die „spektatorische[] Produktivität“ verortet Lazarowicz im „Bewußtsein des Zuschauers“. Durch die dadurch gegebene Freiheit wird der Zuschauende zum „potentiellen Mitgestalter einer Aufführung“⁹⁷¹.

Lazarowicz lehnt damit die Annahme der alleinigen Deutungshoheit durch die Theaterschaffenden sowie die Definition von Theater als umstandslos steuerbaren, leichten Konsum ab. Seine Theorie speist sich aus der sich verändernden Theaterpraxis seiner Zeit. Das Publikum wird gleichsam aus dem Dunkel des Publikumsraums herausgeholt und ins Bühnenlicht einbezogen, indem es angesprochen, aufgefordert, gefragt, zur Interaktion und Bewegung im Raum animiert wird.

Lazarowicz's Theaterverständnis stößt durch den konstitutiven Einbezug von Kommunikationsregeln⁹⁷² und Raumbedingungen (z. B. die Notwendigkeit der Rampe, s. o.) an Grenzen der Theoriebildung, vor allem mit Blick auf Theaterformen seit der Jahrtausendwende. Das Spiel mit Selbstdarstellung und der bewussten Verunsicherung durch die Vermischung von Rolle und Person, von Täuschung und Realität (vgl. Matzke, II.4.1) löst sich auch räumlich von klassischen Rahmenbedingungen. Raumkonzepte werden aufgebrochen (vgl. H. Goebbels, II.4.2) und trotzdem findet Theater weiterhin statt.

Mit der These der theatralen Koproduktion hat Lazarowicz den Kern theatraler Praxis, das Verhältnis zwischen Darstellenden und Publikum, bewahrt. Das ist sein Verdienst und verleiht seiner Arbeit bleibendes Gewicht. Durch seine Bestimmung der Produktivität des Zuschauenden in dessen Bewusstsein hätte er sogar noch weiter gehen und die körperliche Aktivität des Publikums als mögliche, aber nicht notwendige Animation des Bewusstseins setzen können. Vor allem aber ist seine Fürsprache für die Beibehaltung der Rampe liturgisch von Bedeutung. Erstens ist sie in (fast) jeder Kirche räumlich präsent (Chorraum, Stufen). Zweitens kann sie die unterschiedlichen Sphären

⁹⁷¹ A. a. O., 111. Auf die Liturgie bezogen bedeutet das: „Alle Gottesdienstteilnehmer partizipieren gemeinsam an der Konstitution des liturgischen Raumes.“ KLIE, Zeichen und Spiel, 283. Klie bezieht sich auf das Modell der „triadischen Kollision“ nach Lazarowicz, der Kollusion zwischen Autorin, Darstellerin und Zuschauerin im Theater. Vgl. a. a. O., 84 (Anm. 105).

⁹⁷² „Weshalb die Spielpartner diesseits und jenseits der Rampe einander zwar enttäuschen, aber nie täuschen können.“ LAZAROWICZ, Triadische Kollusion, 56.

der Darstellung sichern – der Zugang zum Heiligen im Altarraum, die Koproduktion im Kirchenschiff sowie ihre Wechselseitigkeit. Die Grenze kann eine Bedingung der Möglichkeit von Erkenntnis sein, da sie klare Zuordnungen schafft und Selbstpräsentation und Täuschung vorbeugt.⁹⁷³ Mit Lazarowicz's These wird bewusst die nahtlose Analogie zu postmodernen Formen des Theaters durchbrochen.

3.3. Erika Fischer-Lichte: Die Entdeckung des Zuschauers (1997)

Mit dem programmatischen Titel „Die Entdeckung des Zuschauers“ zeichnet die mit ihren Lehr- und Übersichtswerken einflussreiche deutsche Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte – zeitgleich zu Lazarowicz – die historische Entwicklung von einem schauspiel- und gestaltungszentrierten Fokus bzw. der „interne[n] Kommunikation“ auf der Bühne (Ende 18. Jahrhundert) hin zu einer Schwerpunktverlagerung auf die „externe Kommunikation zwischen Bühne und Zuschauern“⁹⁷⁴ nach. Die Bedeutung des real anwesenden Publikums im Gegenüber zu den auf der Bühne Agierenden steigt vor allem innerhalb der sich stetig pluralisierenden Medienlandschaft⁹⁷⁵ an.

Durch das sich wandelnde Theaterverständnis Anfang des 20. Jahrhunderts rücken die Zuschauenden wieder mehr ins Zentrum des Interesses.⁹⁷⁶ Theater wird von Max Herrmann in den 1920er Jahren als „Aufführung“⁹⁷⁷ verstanden, sodass sich der Schwerpunkt auf das Publikum als Gegenüber verlagert und begrifflich von der „Inszenierung“ getrennt wird. Das sich leiblich ereignende Bühne-Publikum-Verhältnis kann somit theoretisch gefasst werden. Es grenzt sich gegen ein Theaterverständnis ab, welches allein das Bühnengeschehen als Kunstwerk versteht.⁹⁷⁸ Bereits 1907 beklagte der russische Regisseur Vsevolod E. Meyerhold „die Passivität des Zuschauers im bürgerlichen Theater“⁹⁷⁹ und reagierte darauf mit einer stetigen Aktivierung und Forderung des Publikums.⁹⁸⁰ Ein neues Verständnis vom Zuschauenden, das die

⁹⁷³ Vgl. ebd.

⁹⁷⁴ FISCHER-LICHTE, Die Entdeckung des Zuschauers, 9.

⁹⁷⁵ Vor allem digitale Medien leben von Selbstdarstellung ohne zeitgleich anwesendes Publikum und kommen ohne ein Gegenüber von Aktion und Reaktion aus, z. B. Social Media oder Film.

⁹⁷⁶ Es muss davon ausgegangen werden, dass das Publikum auch im antiken Theater sehr präsent war und bisweilen zu Reaktionen provoziert wurde.

⁹⁷⁷ Die Begriffe *Inszenierung* und *Aufführung*, die im praktisch-theologischen Kontext häufig synonym verwendet werden, erfahren durch Fischer-Lichte eine klare Abgrenzung: „Während unter den Begriff der Inszenierung alle Strategien gefasst werden, die vorab Zeitpunkt, Dauer, Art und Weise des Erscheinens von Menschen, Dingen und Lauten im Raum festlegen, fällt unter den Begriff der Aufführung alles, was in ihrem Verlauf in Erscheinung tritt – also das Gesamt der Wechselwirkungen von Bühnengeschehen und Zuschauerreaktionen.“ FISCHER-LICHTE, Theaterwissenschaft, 27.

⁹⁷⁸ Vgl. a. a. O., 13–16.

⁹⁷⁹ FISCHER-LICHTE, Die Entdeckung des Zuschauers, 9. Bezug auf Meyerholds frühe Schrift: Zur Geschichte und Technik des Theaters (1907).

⁹⁸⁰ Vgl. a. a. O., 14.

anthropologisch-kommunikative Seite betonte, führte zur Integration neuer Theatermethoden, sodass beispielsweise Ansprache und Interaktion als theatrale Kommunikationsformen etabliert wurden.

Fischer-Lichte zeigt den inneren Zusammenhang auf zwischen dem veränderten Theaterverständnis und dem neuen Publikumsverständnis, der in veränderte Anforderungen an die Zuschauenden sowie in veränderte räumliche Gegebenheiten mündet. Das Theater der Avantgarde wollte die Menschen mithilfe des rituellen Theaters verändern und die Rampe niederreißen. Das Verhältnis zwischen Schauspielenden und Zuschauenden trat dadurch in den Vordergrund und wandelte Produktion wie Rezeption.

Nach der Zäsur durch Faschismus und Stalinismus wurde diese avantgardistische Bewegung wieder aufgenommen und radikalisiert. Das Theater wurde entgrenzt – (beinahe) alles konnte Theater sein, Theater bedeutete die Welt⁹⁸¹ (aber andersherum nicht die Welt das Theater). Theater wurde mobil, fand an nicht-theatralen Orten statt, in nicht-theatralem Setting – es konnte nicht nur alles sein, sondern auch überall sein. Durch diesen Aufbruch verschoben sich die Relationen: Das Dramentheater wurde zu einer Möglichkeit unter vielen und verlor dadurch sein Alleinstellungsmerkmal „Theater = Drama“. Theater hat viele verschiedene Gesichter angenommen. Infolgedessen musste auch das Publikum in seinem Blick neu geschult werden, das Neue als Theater zu erkennen und seine Rolle als Publikum ebenso neu auszuüben.

Die begriffliche Trennung von Inszenierung und Aufführung, die Fischer-Lichte vornimmt (vgl. I.1.2.4), ist für die präzise Bestimmung performativer Prozesse, die vor allem die Aufführung bestimmen, gewinnbringend. Fischer-Lichte definiert „Aufführung“ durch das Merkmal der Interaktion zwischen Schauspielenden und dem Publikum im Unterschied zur „Inszenierung“, dem vorausgehenden Planungsprozess. Der entstehende sich selbst erzeugende, „autopoietische[] Prozess“ des Theatergeschehens bringt einen „Ereignischarakter“⁹⁸² der Aufführung hervor, mit dem die Einmaligkeit und Unverfügbarkeit derselben einhergehen. Der Einmaligkeit wohnt zugleich die Abwesenheit inne, so der Theaterschaffende Jan Deck. Diese entsteht, sobald der Moment vergangen ist: „So ist jede Performance, durch die Einmaligkeit des Zusammentreffens aller Beteiligten, radikale Präsenz und birgt gleichzeitig das Bewusstsein ihrer Abwesenheit.“⁹⁸³ Die Aufführung steht demnach nicht als Werk fest,

⁹⁸¹ Vgl. das Festival „Welttheater der Straße“ in Schwerte an der Ruhr, KULTUR- UND WEITERBILDUNGS-BETRIEB – KUWEBE. <http://www.welttheater-der-strasse.de>, Stand: 05.02.2020.

⁹⁸² FISCHER-LICHTE, Theaterwissenschaft, 59.

⁹⁸³ DECK, Rollen des Zuschauers, 15.

sondern geschieht in ihrem Vollzug, dessen Grundlage die Inszenierung (mit Skript oder Drehbuch) bildet.

Der Gewinn⁹⁸⁴ der Rezeption von Fischer-Lichtes begrifflicher Präzisierung für den theatral-liturgischen Diskurs liegt in der theoretischen Trennung von Produktion und Rezeption, die im weitergeführten Diskurs die Betrachtung der bisher in der Liturgik wenig bearbeiteten Rezeptionsperspektive erlaubt.

Diese verstärkte Wahrnehmung des Bühne-Publikum-Verhältnisses nahm auch Einfluss auf architektonische Veränderungen der Theaterstätten (vgl. II.3.2), sodass beispielsweise die Bühne durch einen „quer durch den Zuschauerraum gelegten Auftrittssteig“⁹⁸⁵ erweitert wurde. Durch Umgestaltungen wurde die Bühne als „Bühnenraum“⁹⁸⁶ wirksam, der die Interaktions- und Kommunikationsmöglichkeiten erweiterte. Die Entscheidungen bezüglich der Raumgestaltung und -nutzung wurden zunehmend bewusst als Theaterrmittel eingesetzt, was am Beispiel der Rampe, der Trennlinie zwischen Bühne und Publikumsraum, erkennbar wird. Die Rampe als virtuelle Trennung zweier „Räume“ als „vierte Wand“ kann bewusst in das Spiel einbezogen oder aber im Spiel aufgehoben werden (z. B. durch Interaktion und Ansprache). Das Verhältnis zum Publikum wird somit zu einem Teil des inszenierten Spiels.

„Während die Avantgardisten die Rampe niederrissen, um eine, wie sie meinten, ursprüngliche Einheit zwischen Bühne und Zuschauern wieder herzustellen, und in neue Räume auszogen, um die Kluft zwischen Theater und Leben zu überbrücken, kann das postmoderne Theater sich auf alle möglichen Räume ausdehnen, weil der Zuschauer die Rampe nicht mehr braucht, um zu wissen, daß hier Theater gespielt wird; er richtet vielmehr selbst die Rampe in seinem Bewußtsein auf.“⁹⁸⁷

Zur Interpretation des Bühnen- bzw. Raumeschehens kommt das Gewährwerden der Rolle und der eigenen Person innerhalb dieses Geschehens „als dezentriertes Subjekt“ zum Tragen, „das sich seiner eigenen Identität im Anschauen und im Bewußtwerden eben dieser Dezentrierung vergewissert“. Zuschauen wird zum „kreative[n] Akt“, „der die Identität des Zuschauenden sowohl in Frage stellt als auch hervorbringt“⁹⁸⁸. Das Publikum auf einen Prozess zu verweisen, der die eigene Identität mit dem

⁹⁸⁴ Aufgrund des Überblickscharakters und der klaren thematischen Eingrenzung formuliert Fischer-Lichte mit ihrem Werk keine polarisierenden Thesen für den theaterwissenschaftlichen Diskurs.

⁹⁸⁵ FISCHER-LICHTE, Die Entdeckung des Zuschauers, 20. Vorbild des Auftrittssteigs war das japanische Kabuki-Theater.

⁹⁸⁶ A. a. O., 25.

⁹⁸⁷ A. a. O., 35.

⁹⁸⁸ A. a. O., 36.

Theatererlebnis verbindet, ist vor allem in „postmodernen“⁹⁸⁹ Formaten zum neuen Ziel geworden, so Fischer-Lichte. Infolge der Experimente der historischen Avantgarde wird im zeitgenössischen Theater seit den 1960er Jahren „der Zuschauer wieder in seine Rechte als *Zuschauer* eingesetzt“⁹⁹⁰. Zuschauen selbst wird als Handlungsprozess verstanden und der Zuschauende zum Akteur des Aufführungsgeschehens.

Publikum „spielen“ kann auf drei verschiedene Weisen geschehen: Das Publikum wird mit den Anforderungen konfrontiert und wird z. B. durch direkte Ansprache zu spontanen Reaktionen und Aktionen herausgefordert. Das kann entweder als irritierendes Theatermittel genutzt werden (vgl. Authentizität, II.4.1) oder aber als Schulung dienen, sodass das Publikum die neue Kommunikation erlernt und bei regelmäßigen Theaterbesuchen sicherer wird. Oder aber das Publikum wird durch theaterpädagogische Vermittlung geschult (z. B. Stückeinführung, Programmheft, Nachgespräch, vgl. II.3.4). Des Weiteren können erklärende, reflexive Elemente ins Stück eingeflochten werden, z. B. durch eine Moderatorenrolle oder eine eingespielte Reflexionsebene.

Im bewusst gestalteten Kommunikationsprozess gewinnt auch die Körperlichkeit der Schauspielenden ein neues Gewicht, da die Präsenz beider Kommunikationspartner in den Vordergrund tritt. Die körperliche Präsenz der Schauspielenden war „bisher nur Zeichen für psychische Zustände und Prozesse der Rollenfigur“, fungierte aber durch die Erweiterung semiotischer Deutungsmuster zunehmend als „Zeichen für beliebige Objekte, Personen, Beziehungen“⁹⁹¹. Körperlichkeit erkennt Lehmann als ein Merkmal postdramatischen Theaters, das sich vor allem durch extreme Darstellungen zeigt und auch Körperlichkeit zum Selbstzweck werden lässt, sodass es zu einem gesondert einsetzbaren Theatermittel wird und nicht allein notwendiges Präsenzmedium der Darstellenden bleibt (vgl. II.2.2.1, Lehmanns postdramatische Kategorie Nr. 8). Die Inszenierung von Körperlichkeit erhöht die Wahrnehmung der Personalität der Akteurinnen bzw. Anwesenden und lässt die Konstitution fiktiver Rollen in den Hintergrund treten. Das Experimentierfeld zeitgenössischer Theaterschaffender weitet sich auf die theatrale Kommunikation aus. Gängige Theatermittel werden auf dieses Ziel hin eingesetzt.

⁹⁸⁹ Fischer-Lichte nennt die Weiterentwicklung des avantgardistischen Theaters „postmodern“. „Die Strategien, welche das Theater der Avantgarde im ersten Drittel unseres Jahrhunderts entwickelt hat, um den Zuschauer in einen Handelnden zu verwandeln, fungieren im postmodernen Theater umgekehrt als Bedingungen der Möglichkeit, ihn als Zuschauer anerkennen und in seine Rechte als Zuschauer wieder einsetzen zu können. Im Theater ist Zuschauen handeln.“ Ebd.

⁹⁹⁰ A. a. O., 35. (Herv. i. O.)

⁹⁹¹ A. a. O., 30.

3.4. Lisa Iffert: Das aktive Publikum (2014)

Da in der veränderten Theaterpraxis bekannte Kommunikationscodes häufig nicht mehr greifen, sieht sich das Publikum vor neue Herausforderungen und Anforderungen gestellt. Auch Lazarowicz geht davon aus, dass sich nur das kundige (bzw. das klug gemachte) Publikum wie ein aktives Publikum partizipierend verhalten kann (vgl. II.3.2). Da es die neuen Konventionen häufig nicht beherrscht (oder sich noch keine neuen Konventionen gebildet haben), entwickelte Lisa Iffert ein theaterpädagogisches Konzept mit Strategien theatraler Vermittlung. Im zeitgenössischen Theater wird auf vielfältige Weise die Wahrnehmung des Publikums „durch räumliche, körperliche und mediale Inszenierungselemente in seiner Wahrnehmung aktiviert“⁹⁹².

Iffert beschäftigt sich in ihrer theaterpädagogischen Abschlussarbeit mit dem aktiven bzw. aktivierten Publikum. Die moralische und methodische Entgrenzung führt dazu, dass gängige Kommunikationsformen und Verhaltensregeln des Theaters aufgeweicht bzw. aufgelöst werden. Dadurch steigt vor allem seitens der Zuschauenden das Bedürfnis nach Vermittlung, Anleitung und Erklärung. Iffert versteht die Theaterpädagogik als „Vermittlungsinstanz, die eine ästhetische Bildung ermöglichen kann“⁹⁹³. Das Publikum ist nicht allein mit neuen Regeln konfrontiert, sondern steht auch so stark im Mittelpunkt des Geschehens, dass es als „Autor der erlebten subjektiven Ereignisse“⁹⁹⁴ einen Aktions- oder Reaktionsdruck verspüren kann. Die damit einhergehende Verunsicherung wird häufig als negativ und unangenehm empfunden. So wachse bei vielen Theaterbesuchenden „das Bedürfnis einer klassischen Theaterrezeption im anonymen Zuschauerraum“⁹⁹⁵, das Bedürfnis nach dem Altbekannten.

Iffert betont die Notwendigkeit „neuer[r] Vermittlungsstrategien, die durch theaterpädagogische Angebote abgedeckt werden“ können, um eine „eigenständige[] Rezeptions- und Bewertungsfähigkeit beim Zuschauer“⁹⁹⁶ zu fördern und zu erzielen. Denn im Erleben des spezifischen theatralen Moments kann das Publikum seine je eigenen Interpretationen generieren. Theaterpädagogische Methoden als Beitrag zur „Emanzipation“ (vgl. Rancière, II.3.6) der Rezipierenden können Programmhefte,

⁹⁹² IFFERT, LISA, Das aktive Publikum. Theaterpädagogische Vermittlung von räumlichen, körperlichen und medialen Wahrnehmungsansätzen im zeitgenössischen Theater 2014, 3.

⁹⁹³ A. a. O., 5.

⁹⁹⁴ A. a. O., 6.

⁹⁹⁵ A. a. O., 38.

⁹⁹⁶ A. a. O., 39.

Materialmappen oder nach Iffert besser „umfassende Produktionsbroschüren“ sowie Einführungen und Angebote zu reflektierenden Nachgesprächen sein.

Die notwendige Eigenleistung des Publikums betont auch der Theaterschaffende Jan Deck (vgl. II.2.3). Er bezeichnet das Theater deshalb als „Erfahrungsraum“ – ein Raum, „in dem der Zuschauer sich seine eigene Bedeutung ständig neu schafft, indem er die wahrgenommenen Ereignisse zu seinem eigenen Rezeptions-Patchwork zusammenfügt.“⁹⁹⁷ Jedoch steht die Frage im Raum, ob Interpretation nur durch explizite Vermittlung möglich ist oder auch assoziatives Deuten seine Berechtigung behalten kann.

Iffert benennt in ihrem theaterpädagogischen Ansatz die Folgen des veränderten Publikumsverständnisses aus der Perspektive des Publikums selbst. Die Forderungen aktiven Verhaltens werden als Verunsicherung wahrgenommen und führen mitunter zu dem Wunsch nach Anonymität, äußerlicher Passivität oder auch der inhaltlichen Vorbereitung durch eine orientierende Vermittlungsinstanz. Das Spezifikum des Theaters, dass sich Akteure und Publikum real begegnen, setzt eine gemeinsame Sprache bzw. Kommunikationsbasis voraus, sodass Vermittlungsangebote zur Sicherung dieser Grundlage beitragen (können – was im Theater aber nicht immer intendiert ist).

Die Partizipation der Gottesdienstteilnehmenden gehört zum Anspruch des Selbstverständnisses evangelischer Gottesdienste analog zum Anspruch an das Publikum. Damit dieser Anspruch für die Teilnehmenden eingelöst werden kann, braucht es jedoch die Kenntnis über Abläufe und Rollenerwartungen, um die Codes verstehen, deuten und die eigene Rolle (mit)spielen zu können. Alternative Gottesdienste setzen genau an dieser Stelle an und gestalten entweder niedrigschwellige Abläufe, die nach medial vertrauten (Kommunikations-)Regeln funktionieren (z. B. ähnlich einem Vortrag oder einem Konzert) oder aber durch vermittelnde Instanzen begleitet werden (z. B. Erklärungen, Moderation, Infomaterial) (vgl. III.1.1).

3.5. Maria Kuberg: Chor und Theorie (2021)

Klassisch findet eine Theateraufführung vor einer Menschenmenge statt und wird durch die Anwesenheit einer zuschauenden Gruppe markiert. Theater ist „die Kunstform des Kollektiven, eine Kunst, die kollektiv produziert und rezipiert wird“⁹⁹⁸. Mit der Beschreibung der Zusammenkunft dieser Menschenmenge beschäftigt sich Maria Kuberg. Sie geht davon aus, dass im Theater Gemeinschaft auf verschiedene Weise inszeniert wird, sodass das Individuum sich notwendigerweise am Kollektiv ausrichtet –

⁹⁹⁷ DECK, Rollen des Zuschauers, 17.

⁹⁹⁸ KUBERG, Chor und Theorie, 15.

„sich verliert“, „hervortritt“ oder „gegenüberstellt“⁹⁹⁹. Ihr dient der „Chor“, ähnlich wie bei Roth der antike Chor (vgl. I.1.2.3), als Analogie für das „Experimentierfeld“ der Zusammenkunft. Kuberg versteht das Zusammenkommen der Versammlung als Gemeinschaftsbildung.¹⁰⁰⁰ Der Chor formiert sich durch das Zusammenkommen und nur zu der Zeit der Aufführung und kann die theatrale Partizipationsform des Kollektivs beschreiben.¹⁰⁰¹

Mit der Analogie des Publikums zum antiken Chor kann Kuberg die Partizipation innerhalb der Versammlung beschreiben (vgl. Roth für die Liturgie).¹⁰⁰² Das Handeln des Individuums wird in die Konventionen (Kommunikation, Rollenverteilung, Räumlichkeiten u. a.) eingefügt. Das Publikum formiert sich als Kollektiv im Gegenüber zu den Darstellenden. Zugleich bilden alle im Raum Anwesenden ein Kollektiv, das die Inszenierung zu einer Aufführung bzw. einem Ereignis werden lässt. Die beiden Phänomene der Gegenwart, Individualisierung und Pluralisierung, können mithilfe dieses Konzepts inszenatorisch in das Theatersetting integriert werden. Durch einen ritualisierten Handlungsrahmen¹⁰⁰³ wird eine öffentliche Kulturform eröffnet, ohne eine feste Gemeinschaft vorauszusetzen.¹⁰⁰⁴

Kubergs Konzept ergänzt das Spektrum postdramatischer Theorien¹⁰⁰⁵ um die Beschreibung des Agierens des theatralen Kollektivs, das durch die Versammlung entsteht. Postdramatik versteht sie demnach nicht als Abwendung vom „Drama“ oder als Darstellung von Zwischenmenschlichem, sondern als „Aktualisierung theatraler Formen in Hinblick auf gegenwärtige Welt- und Lebenserfahrungen“¹⁰⁰⁶.

⁹⁹⁹ KUBERG, Chor und Theorie, 16.

¹⁰⁰⁰ KUBERG, Chor und Theorie, 35.

¹⁰⁰¹ Der Chor kann nicht im Theatertext erkannt werden, da er ein Aufführungsphänomen ist und im Agieren des jeweiligen Ereignisses stattfindet (vgl. 38). Auch in der Analogie zur Liturgie ist zu vermerken: Der Text ist nicht das Erlebnis – „Der Text stellt mit dem Chor also ein theatrales Zeichen in Rechnung, das er selbst nicht besitzt.“ a. a. O., 41.

¹⁰⁰² Für den näheren Bezug zum gottesdienstlichen Geschehen vgl. III.1.1.

¹⁰⁰³ Vgl. a. a. O., 23.

¹⁰⁰⁴ Im Theater gibt es mitunter Premieren-AbonentInnen, die sich als (lockere) Gemeinschaft (wieder)erkennen.

¹⁰⁰⁵ Kuberg orientiert sich an Lehmanns Definition. „Das Interesse am zwischenmenschlichen Bezug [= Kern des Dramas, nach Szondi] und dem in ihm möglich werdenden Sprechen und Handeln hat das Postdramatische Theater indes nicht abgelegt.“ a. a. O., 37. Bezug auf SZONDI, PETER, Theorie des modernen Dramas, Frankfurt a. M. 1956.

¹⁰⁰⁶ KUBERG, Chor und Theorie, 36 (Anm. 109).

3.6. Eine philosophische Ergänzung: Jacques Rancière: Emanzipation des Zuschauers (2015)

Die These von der „Emanzipation des Zuschauers“¹⁰⁰⁷ des französischen Philosophen und Kunsttheoretikers Jacques Rancière¹⁰⁰⁸ wird den vorangegangenen theatertheoretischen Darstellungen ergänzend zur Seite gestellt, um die Relevanz einer eigenständigen Publikumsrolle auch im gesamtgesellschaftlichen Kontext zu unterstreichen. Rancière widerspricht dem weit verbreiteten Theaterverständnis, das Zuschauen als Gegenteil einer Handlung zu verstehen. Die Zuschauenden zu einem ausschließlich passiven Teilnehmer zu degradieren, führt zu einem negativ gefärbten Publikumsverständnis, das Rancière auflöst.

Zur Beschreibung seiner Theaterhermeneutik vergleicht Rancière die theatrale Vermittlungssituation – bei Brecht die Vermittlung der gesellschaftlichen Situation, bei Artaud die Vermittlung als Auflösung der Grenze zwischen Publikum und Akteuren¹⁰⁰⁹ – mit einer pädagogischen Beziehung. Lehrer und Schüler sind im Sinne eines Wissenden und eines Unwissenden getrennt und ihre Beziehung kann nur weiter bestehen, wenn dieser Abstand aufrechterhalten wird. Die Unwissenheit und Unfähigkeit des Schülers wird in dieser Beziehung ständig verifiziert und eine „Ungleichheit der Intelligenzen“¹⁰¹⁰ vorausgesetzt bzw. hervorgebracht, was zu „Verdummung“¹⁰¹¹ führe. Diesen Zirkel durchbricht Rancière mit seiner These des „unwissenden Lehrmeisters“, der diese Logik in sein Gegenteil verkehrt und von einer „Gleichheit der Intelligenzen“ ausgeht und infolgedessen einer „intellektuellen Emanzipation“¹⁰¹². Nicht mehr der Unterschied zwischen Wissen und Unwissen bzw. im Theater zwischen Aktivität und Passivität bestimmt das Verhältnis, sondern die Anerkennung der Gleichheit der Intelligenzen.

¹⁰⁰⁷ RANCIÈRE, JACQUES, Der emanzipierte Zuschauer, in: ENGELMANN, PETER (Hrsg.), Der emanzipierte Zuschauer, Wien 2015, 11–34, 28. Die französische Originalausgabe *Le spectateur émancipé* erschien im Jahr 2008.

¹⁰⁰⁸ „Der im Jahr 1940 in Algier geborene Philosoph und Kunsttheoretiker hat in Paris an der renommierten Universität École normale supérieure (ENS) studiert und war von 1968 bis ins Jahr 2000 Professor am Département Art et Philosophie der Universität Paris VIII Vincennes à Saint Denis.“ WETZEL, DIETMAR J. u. CLAVIEZ, THOMAS, Zur Aktualität von Jacques Rancière. Einleitung in sein Werk, Wiesbaden 2016, 1. Mit seinem bisher am häufigsten übersetzten Werk „Der unwissende Lehrmeister“ (1987) reagiert Rancière auf den das französische Bildungssystem betreffenden Diskurs. Ihm geht es „um den produktiven Umgang mit Unwissenheit, der zur intellektuellen Emanzipation beider am Lernprozess Beteiligten, also sowohl des Lehrenden als auch des Lernenden führen soll.“ Ebd., 2–3.

¹⁰⁰⁹ Vgl. RANCIÈRE, Der emanzipierte Zuschauer, 18.

¹⁰¹⁰ A. a. O., 20.

¹⁰¹¹ Ebd.

¹⁰¹² Ebd.

„Der Schüler lernt vom Lehrmeister etwas, was der Lehrmeister selbst nicht weiß. Er lernt es durch die Wirkung der Lehrmeisterschaft, die ihn dazu zwingt zu suchen und diese Suche zu verifizieren.“¹⁰¹³

Abgeleitet aus diesem Vergleich lenkt im Theater nicht mehr die Vermittlung (von Wissen) die Beziehung zwischen Publikum und Akteuren, vielmehr wird die Aufführung zu „eine[r] dritte[n] Sache, die niemand besitzt, und deren Sinn niemand besitzt, die sich zwischen ihnen hält und jede identische Übertragung, jede Identität von Ursache und Wirkung unterbindet.“¹⁰¹⁴ Rancière integriert die Unverfügbarkeit der Interpretation und Rezeption durch das Publikum in sein Konzept.

Rancière rechnet dem Zuschauenden a priori die Fähigkeit von Verstand, Aktivität und Erkenntnis zu und kommt damit zu einem Verständnis des Zuschauenden als autonomem Interpreten und Übersetzer: „In dieser Macht zu assoziieren und zu dissoziieren liegt die Emanzipation des Zuschauers, das heißt die Emanzipation von jedem von uns als Zuschauer.“¹⁰¹⁵ Da er sich von dem Verständnis abwendet, Zuschauen als passiven Zustand zu verstehen, wird auch die Aktivierung oder Animation der Zuschauenden obsolet. Zuschauen bleibt eine legitime Rolle, aus der das Publikum nicht befreit werden muss.

Zudem erkennt Rancière Vorwissen als Ressource, da Wissen mit dem im Theater Erlebten assoziiert werden kann. Durch die Freiheit der Assoziation werden die Grenzen der Gestaltungsintention eingerissen – allein durch die Anerkennung der „Aktivität, die dem Zuschauer eigen ist“¹⁰¹⁶. Rancières progressive Interpretation der Publikumsrolle befreit die Rezeptionsperspektive von dem Stigma der Passivität und Unbeteiligung. Für die liturgische Betrachtung kann diese Perspektive dazu führen, Teilnahme nicht allein durch aktive oder interaktive Beteiligungsformen zu einem ernst zu nehmenden Teil der Aufführung bzw. des Gottesdienstes zu machen, sondern durch die Anerkennung innerer Aktivität trotz äußerer Passivität eine Pluralität von Rezeptionsmöglichkeiten vorauszusetzen, ohne sie durch normative Werturteile oder Veränderungsvorschläge zu überdecken.

Die Publikumsrolle wird so zu einer durchaus machtvollen Rolle, wie Rancière auf zweierlei Weise aufzeigt. Zum einen ist jedem einzelnen Zuschauenden „die Macht zu assoziieren und zu dissoziieren“¹⁰¹⁷ eigen. Handeln und sehen sind zwei gleichwertige Tätigkeiten, sodass der Zuschauende mitspielt in „der Rolle aktiver Interpreten [...], die

¹⁰¹³ A. a. O., 24–25.

¹⁰¹⁴ A. a. O., 25.

¹⁰¹⁵ A. a. O., 28.

¹⁰¹⁶ Ebd.

¹⁰¹⁷ Ebd.

ihre eigene Übersetzung ausarbeiten, um sich die ‚Geschichte‘ anzueignen und daraus ihre eigene Geschichte zu machen“.¹⁰¹⁸ Zum anderen agiert der Einzelne während einer Theatervorstellung als Teil eines Kollektivs; ihm kommt als Teil des Theaterpublikums eine „kollektive Macht“ zu, eine „gemeinsame Macht der Gleichheit der Intelligenzen“¹⁰¹⁹.

Die theaterwissenschaftlichen Theorien, die anhand der Analyse eines veränderten Bühne-Publikum-Verhältnisses auch „Theater“ neu definieren, werden durch Rancières Ansatz gestützt. Auch er setzt wie Lazarowicz auf den mündigen und gebildeten Zuschauenden. Die philosophische Betrachtung kann zum Bindeglied zwischen der theaterwissenschaftlichen und praktisch-theologischen Beobachtung neuer Verhältnisse werden, da sich in ihr auch gesamtgesellschaftliche Prozesse wiederfinden. Die Rolle des Publikums kann neu und frei von negativen Assoziationen definiert werden und von der Erwartung aktiver Partizipation durch Animation oder Interaktion losgelöst werden. Die Partizipationsmöglichkeiten des wahrnehmenden und denkenden Menschen werden um innerliche Akte *erweitert*, wie z. B. Deuten, Interpretieren, Assoziieren, Zuschauen, Agieren, Reagieren und Reflektieren. Innerhalb der bekannten theatralen Kommunikationsstrukturen erhält das Publikum als gleichwertiger konstitutiver Teil des Gesamtgeschehens neue Anerkennung.

3.7. Zwischenfazit: Rezeptionsperspektive in der Theatertheorie fest verankert

Zusammenfassend zeigt sich, dass sich die Rolle der Zuschauenden in der aktuellen Theatertheorie fundamental verändert hat. Die Reflexion über die theatrale Funktion des Publikums (vgl. Lazarowicz), die Bewertung von Aktivität und Passivität sowie das Verhältnis von Bühne und Publikum wurden neu bestimmt und in der Praxis in entsprechenden Theaterstücken erprobt (vgl. H. Goebbels, Matzke).

Die Gründe dafür sind vielfältig: Die soziologischen Parameter verändern sich. So zeichnet sich z. B. ein Generationenwechsel ab; die Theatergäste, aber auch die Theaterschaffenden gehören zunehmend den sogenannten Generationen X und Y an.¹⁰²⁰ Das Theaterverständnis verändert sich: Theater ist nicht mehr nur Guckkastenbühne, sondern ein Erlebnis bzw. Ereignis. Die Theaterpraxis verändert sich: Theaterräume werden anders gestaltet (Raumkonzepte, Abläufe, Theatermittel entgrenzt, Partizipation,

¹⁰¹⁸ A. a. O., 33.

¹⁰¹⁹ A. a. O., 27–28.

¹⁰²⁰ Zur Generation X gehören Menschen der Jahrgänge 1965–1980, zur Generation Y Menschen der Geburtsjahrgänge der 1980 bis 1990er Jahre.

Regie/Produktionskollektive, vgl. II.2.2.1) mit der Folge einer veränderten theatralen Kommunikationssituation sowie veränderten Anforderungen an die Rollen der Darstellenden wie Teilnehmenden (z. B. ist auf beiden Seiten mehr Improvisation notwendig¹⁰²¹, neben dem Zuschauen gehört zum Teil auch das (Re-)Agieren zur Rollenerwartung). Das Publikumsverständnis verändert sich: Dass das Publikum die Aufführung konstituiert, ist in der Literatur zum Konsens geworden. Es hat das klassische Publikumsverständnis abgelöst, das als Gegenüber zum Bühnengeschehen Theater erkennbar machte. Es bedarf des Publikums, um ein Ereignis entstehen zu lassen, das dadurch Einzigartigkeit erlangt. Zum Beispiel: Ein Mensch geht durch den Raum. Sobald jemand zuschaut, ist es eine Aufführung (vgl. Lazarowicz, II.3.2).

Die Reflexion über das Publikum umfasst sowohl den aktiven Einbezug des Publikums als auch die Legitimität von körperlicher Passivität bei innerer Aktivität (vgl. Lazarowicz, Rancière). Auch die Publikumspraxis verändert sich: Das Publikum wird angesprochen, zu Bewegungen im Raum oder Interaktion ermutigt, und muss als partizipierendes immer auch Entscheidungen treffen. Wird Publikumspartizipation im Stück eingeplant, kann es sich schwer dagegen erwehren, außer es verlässt den Raum. So entstehen neue Herausforderungen an die Rolle.

Das Spezifikum des Theaters, die Beziehung zwischen den Handelnden auf der Bühne und dem Publikum gegenwärtig zu inszenieren und dadurch ein einmaliges Erlebnis zu kreieren, wird besonders in einem digital verfassten Medienzeitalter relevant, das innerhalb der letzten 50 Jahre zunehmend die Wirklichkeitswahrnehmung verändert hat. Viele digitale Formate funktionieren auch ohne räumliche und zeitlich gleichzeitige Anwesenheit – anders als das Theater, das darin sein Spezifikum hervorheben kann. Die Gestaltung und Analyse dieser identitätsstiftenden Bühne-Publikum-Beziehung ist mit dem Aufkommen moderner Theaterformate immer mehr ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt und wurde zunehmend zu einem Teil der Inszenierungs- und Aufführungsprozesse (vgl. Fischer-Lichte). Lazarowicz hob die Rolle des Zuschauenden als aktiven Ko-Produzenten hervor, sodass sich der Aktionsradius des Publikums erweiterte.

Durch die philosophische Betrachtung Rancières der Emanzipation des Zuschauenden, die auch auf gesellschaftliche Prozesse ausgeweitet werden kann, wird diese These

¹⁰²¹ Mehr Improvisation wird in Aufführungen notwendig, „die die Zuschauer*innen auf die eine oder andere Weise mit einbeziehen, sie Texte sprechen oder sich Stichworte von ihnen geben lassen, oder in denen Performer*innen Passant*innen in Gespräche verwickeln.“ DREYSSE, „Wo soll denn jetzt der Text herkommen?“, 183.

gestützt. Das Publikum ist im Theater das elementare Gegenüber der Inszenierenden und Aufführenden, denn es wird sowohl im Planungsprozess konstitutiv mitgedacht als auch zum realen Teil der Aufführung.¹⁰²²

Mit Blick auf den liturgiewissenschaftlichen Diskurs kann das Verständnis von Partizipation als eine bisher eher duale Sichtweise eines aktiven oder passiven Gottesdienstpublikums¹⁰²³ weiterentwickelt werden zu einer Theorie vielfältiger Partizipationsmuster. Das komplexe Wechselspiel von Darstellung und Wahrnehmung fließt in das gesamte Interpretationsgeschehen ein, sodass ein dialogischer, performativer Rahmen religiöser Darstellung entstehen kann, der Resonanz auf allen Seiten erzeugt.

In der Homiletik ist der Zuhörende bereits mit Ernst Lange (1960er Jahre) und infolgedessen auch in Wilfried Engemanns Homiletik (2002) zu einem Gegenüber der predigenden Person geworden im Sinne einer prinzipiellen und strukturellen Analogie im Predigtprozess (vgl. „Auredit“¹⁰²⁴). Innerhalb des liturgiewissenschaftlichen Diskurses steht diese Akzentverschiebung noch aus. Im Folgenden werden zwei rezeptionsästhetische Parameter des Publikums näher betrachtet, um zu einer umfassenderen Beschreibung der Rezeptionsrolle zu gelangen: die liturgisch hoch ambivalent zu beurteilende Authentizität der Darstellenden (II.4.1) und der (kodierte) Raum (II.4.2).

4. Rezeptionsästhetische Parameter: Authentizität, Raum

Nach der Darstellung theaterwissenschaftlicher Konzepte zum Publikumsverständnis (II.3) soll nun die Publikumsrolle anhand der Parameter Authentizität und Raum rekonstruiert werden. Die Rezeption seitens des Publikums wird in Theaterformen, die zum postdramatischen Theater gezählt werden, durch bestimmte Aspekte maßgeblich mitbestimmt bzw. gelenkt. Da diese in gegenwärtigen Formaten zentral sind, werden sie auch für den theatral-liturgischen Diskurs als relevant erachtet.

Zunächst Authentizität: Authentizität wird zum Theatermittel, durch welches das Bühnen-Publikum-Verhältnis explizit in den Mittelpunkt gerückt wird. Das Publikum wird durch

¹⁰²² Zur Krise dieses Verständnisses kam es während der pandemiebedingten Theaterschließungen 2020–21. Theater in digitaler Form on demand unterscheidet sich stark von seinem Selbstverständnis.

¹⁰²³ Die Rekonstruktion des theatral-liturgischen Diskurses (vgl. I.) hat gezeigt, dass die Rezeptionsperspektive weitgehend unterrepräsentiert blieb.

¹⁰²⁴ Bei der Wortschöpfung *Auredit* von Engemann „handelt es sich – in Analogie zum ‚Manuskript‘ (= ‚mit der Hand geschrieben‘) – um eine Wortbildung aus dem Ablativ zu *auris* und dem Passiv-Partizip von *audire* (= ‚mit dem Ohr gehört‘). Es geht dabei weniger um eine sprachliche als vielmehr um eine prinzipielle und strukturelle Analogie im Predigtprozess: Wie das Manuskript aus der Beschäftigung des Predigers mit dem Text hervorgeht, entsteht das Auredit als Resultat der Auseinandersetzung des Hörers mit der vernommenen Predigt.“ ENGEMANN, Einführung in die Homiletik, 11. (Herv. i. O.)

Konfrontation mit einer als authentisch auftretenden Figur irritiert. Auch Ansprache und Interaktion bestimmen diese Darstellungsform mit und erschaffen neue Kommunikationsregeln im Theatersetting (vgl. II.4.1).¹⁰²⁵

Und dann der Raum: Der Raum ist ein kulturell kodierter Ort, der die Rahmenbedingungen setzt, wie beispielsweise die dort geltenden Kommunikations- und Verhaltensregeln. Ebenso bietet der Raum als ein wichtiger Teil der Inszenierung Interpretationsangebote oder -hilfen an (vgl. II.4.2).

Infolge postdramatischer Inszenierungstechniken wie der Enthierarchisierung der Theaterrmittel und einer Verstärkung von Interaktion als Partizipationsform wird das Bühne-Publikum-Verhältnis explizit zu einem Teil des Aufführungsprozesses. Theater kann als reales Beziehungsgeschehen erlebt werden und findet nicht nur im individuell-kognitiven Horizont der Imagination statt. Die Wahrnehmung der Zuschauenden konzentriert sich zudem nicht mehr allein auf die Bühne, sondern wird vielfach und häufig parallel stimuliert.¹⁰²⁶ Vor allem die Blickrichtung bleibt nicht allein auf die Bühne ausgerichtet, sondern wird durch den Einsatz von Licht bzw. Beleuchtung, durch Bewegungen im Raum oder auch Interaktion zwischen Darstellenden und Publikum dezentralisiert. Die Stimulation aller Sinne, zum Teil auch die Überreizung einzelner Sinne wird bewusst in die Inszenierungen einbezogen. Die Zuschauenden werden dadurch stärker auf das Erleben ihres Selbst innerhalb dieses Ereignisses gebracht und dadurch die Grenzen des Interpretationsrahmens zusätzlich auf außertheatrale Codes ausgeweitet.

In der Betrachtung der Rezeptionsperspektive im postdramatischen Theater spielt also zum einen die Wahrnehmung der Zuschauenden und zum anderen die veränderte Aufführungspraxis eine Rolle. Es wird gleichsam das Publikum einbezogen und durch einen angepassten Duktus dessen Aktivität (mental und körperlich) provoziert.

Wird diese Betrachtung auf die Liturgie im beschriebenen Sinne bezogen, dann forderte dies im gottesdienstlichen Zusammenhang eine stärkere Beachtung der Pluralität von Partizipationsmöglichkeiten: aktive, reaktive und interaktive Beteiligung, Anregung allein durch dezentrale Wahrnehmungsprozesse bei gleichzeitiger körperlicher Passivität. Das Erlebnis von emotionaler, kognitiver oder auch geistlicher Resonanz ist in Analogie

¹⁰²⁵ Auf die Folgen neuer Formen und Strukturen (z. B. bezüglich der Raumbedingungen oder Rollenzuschreibungen) für das Publikum und die Notwendigkeit der Vermittlung der neuen Konventionen weist Iffert hin, vgl. II.3.4.

¹⁰²⁶ Zum Beispiel werden mehrere Sinne zugleich stimuliert oder auch überreizt durch laute Musik und Lichteffekte oder mit Theaterszenen außerhalb des Sichtfeldes, die überraschen und auch eine Entscheidung des Publikums erfordern, sich zu- oder abzuwenden.

zur Postdramatik nicht nur über zentrierte aktivierende Gottesdienstgestaltung durch die Gestaltenden, namentlich durch die Pastorinnen, möglich. Interaktion kann sich im liturgischen Geschehen im Blick auf alle Anwesenden vollziehen.

Authentizität wird theatral inszeniert und kann das Verhältnis zu den Zuschauenden ebenso ermöglichen wie irritieren. Wie und in welchem Maß sich die Person in ihrer Rolle als authentische Figur zu erkennen gibt – „spielt“ sie (einen Teil von) sich selbst oder ist sie fiktiv? –, wirkt auf das Publikum ein. Es wird direkt angesprochen und bekommt Identifikationsangebote; auf der anderen Seite ist die Beziehung aber auch unklar, die Grenze zwischen Person und fiktiver Rolle kann immer wieder verwischt werden.

Authentizität auf der Bühne kann auch als Selbstdarstellung betitelt werden, mit deren Hilfe Fragen der Subjektivität sowie der Beziehung zu sich und anderen auf der Bühne verhandelt werden. Dazu wird im Folgenden Matzkes Ansatz zur Selbstdarstellung bzw. -inszenierung auf der Bühne betrachtet.¹⁰²⁷

Der Ort, an dem das Erlebnis stattfindet, sowie der explizite Raum des Geschehens bestimmen die Wahrnehmung der Interpretation des Publikums maßgeblich mit. Das postdramatische Theaterverständnis hat auch die Räume dahingehend verändert, dass häufig der gesamte Raum zum „Bühnenraum“¹⁰²⁸ wurde. H. Goebbels legt seinen Fokus auf eine „Ästhetik der Abwesenheit“ und hebt dadurch die Ebene der Sinneswahrnehmung besonders hervor.¹⁰²⁹ Er nutzt ein leeres Zentrum (Bühne) als Irritation und zugleich Ermöglichung für neuen „Raum“¹⁰³⁰. Durch die Dezentralisierung der Sinneseindrücke wird das Hervorrufen von Wahrnehmungsprozessen des Publikums gewünscht und damit betont.

Die Wahrnehmungseinflüsse Authentizität und Raum werden als zentral in der postdramatischen Theorie gesehen. Sie sollen hier in den theatral-liturgischen Diskurs überführt werden. Diese Aspekte werden im Folgenden anhand der Konzepte von Matzke und H. Goebbels nachvollzogen und dargestellt. Es ist eindeutig, dass aus einem veränderten Publikumsverständnis Folgen für die Kommunikationsbedingungen des Theaters entstehen. Inwiefern dies auch für im Gottesdienst Handelnde und Teilnehmende gilt, soll tiefergehend untersucht werden. Unter Rückgriff auf den theaterpädagogischen Ansatz von Iffert werden die Folgen dieser veränderten Sichtweise

¹⁰²⁷ MATZKE, Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern.

¹⁰²⁸ FISCHER-LICHTE, Die Entdeckung des Zuschauers, 25.

¹⁰²⁹ GOEBBELS, HEINER (Hrsg.), Ästhetik der Abwesenheit, Berlin 2012.

¹⁰³⁰ GOEBBELS, HEINER, Der Raum als Einladung. Der Zuschauer als Ort der Kunst, in: GOEBBELS, HEINER (Hrsg.), Ästhetik der Abwesenheit. Texte zum Theater, Berlin 2012, 78–87.

reflektiert und mit Blick auf die Praxis aufgenommen. Ziel ist es, den theatral-liturgischen Diskurs mithilfe des postdramatischen Paradigmas weiterzuführen und vor allem neu entstandene liturgische Phänomene innerhalb der pluralisierten Gottesdienstlandschaft liturgisch zu beleuchten und zu erklären.

4.1. Konfrontiert mit Authentizität

„Das experimentelle Theater seit Anfang der neunziger Jahre zeichnet sich in besonderem Maße durch Formen szenischer Selbstdarstellungen aus. Nicht dramatischer oder literarischer Text, Figuren- oder Rollenentwürfe sind Ausgangspunkte der Aufführung, sondern die Darsteller machen sich selbst, ihre eigenen Geschichten und Erfahrungen, ihre Körperlichkeit zum Gegenstand der szenischen Darstellung. Als Material dient dabei oft die eigene Biographie. Entsprechend verändern sich in diesen Produktionen auch der Status und das Selbstverständnis des Schauspielers: statt vom Schauspieler ist vom Performer die Rede.“¹⁰³¹

Die Beschäftigung mit Authentizität ist ein eher junges gesellschaftliches Phänomen. Der Drang oder Anspruch, die eigene Person inszenieren zu wollen bzw. zu können, lässt sich historisch im Zuge der Privatisierung (Kernfamilie) und Individualisierung (Kleidung) verorten, und zwar als „Oberschichtenprivileg“¹⁰³², weil finanzielle Kapazitäten überhaupt erst Selbstentfaltung über die Arbeit hinaus erlaubten.

Authentizität geht begrifflich auf die Bedeutung (griech. αὐτοένης) „Urheber, Ausführer, Selbstherr“ zurück und meint „jemand[en], der etwas mit eigener Hand, dann auch aus eigener Gewalt vollbringt, so auch Urheber“¹⁰³³. Adjektivisch wurde der Authentizitätsbegriff häufig für Texte verwendet, die als „original, zuverlässig, maßgebend“ gelten.¹⁰³⁴

Im Theater können die verschiedensten Authentizitätskonzepte verhandelt werden – vom naturalistischen Verständnis („Allein der Zusammenbruch der Selbstkontrolle bringt die Wahrheit an den Tag.“)¹⁰³⁵ über das ratifizierte Selbst (der „Ausdruck eines vorläufigen Waffenstillstands zwischen dem, was wir, und dem, was andere uns glauben.“)¹⁰³⁶ bis hin zur *shared personality* („Man selbst sein, indem man sich selbst regiert.“)¹⁰³⁷ Der Kultursoziologe Wolfgang Engler resümiert: „Authentizität, das gibt es wohl, nur eines gibt es nicht: die Authentizität. Das Konzept im Ganzen ist so offen wie dessen aktuelle Manifestation, und die letzte haben wir noch nicht gesehen.“¹⁰³⁸

Authentizität ist ein Wahrnehmungsphänomen, so der Theologe Christoph Wiesinger (vgl. I.1.3.3). Authentizität wird nach seiner Auffassung durch die Rezeption bestimmt

¹⁰³¹ MATZKE, Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern, 5.

¹⁰³² ENGLER, WOLFGANG, Authentizität! Von Exzentrikern, Spielverderbern und Dealern, Berlin 2017, 183.

¹⁰³³ A. a. O., 172.

¹⁰³⁴ Ebd.

¹⁰³⁵ A. a. O., 169.

¹⁰³⁶ A. a. O., 191.

¹⁰³⁷ A. a. O., 198.

¹⁰³⁸ A. a. O., 204.

und kann in diesem Sinne nicht produziert oder erwirkt werden. Da sie sich von der Wirkung her konstituiert und somit eigene Assoziationen und Deutungen des Gegenübers einfließen, wird davon Abstand genommen, dass jemand authentisch „sein“ kann. Die Person kann – je nach Rezipientin – als authentisch „wahrgenommen“ werden in einer Rolle (Mutter, Schwester, Freundin, Nachbarin) oder mit bestimmten Eigenschaften (jeder Mensch vereint auch widerstreitende Eigenschaften in sich). Könnte ein Mensch authentisch sein, müsste er sich als Person auf bestimmte Eigenschaften festlegen, die dann als authentisch in seinem Handeln erkannt und überprüft werden können.

Ziel dieser Darstellung ist es, mithilfe eines theaterwissenschaftlichen Verständnisses von Authentizität – Authentizität auf der Bühne ist Selbstdarstellung mit zwei in sich vereinten Subjektebenen (vgl. Matzke) – aufzuzeigen, dass die Forderung nach Authentizität im Sinne von „echt sein als Person“ (auch im liturgischen Setting) hinfällig ist, weil Rollenkonzepte innerhalb des inszenatorischen Settings *gedeutet* werden und somit als konstruiert gelten.

Auf der Theaterbühne wird das Phänomen der Authentizität, welchem Konzept man auch folgt, zur Selbstdarstellung, zur Aushandlung der Eigenschaften und Grenzen der eigenen Person vor und mit dem anwesenden Publikum wechselseitig erfahren. Die Theaterwissenschaftlerin und Performance-Künstlerin Annemarie Matzke¹⁰³⁹ geht davon aus, dass „zwei widersprüchliche Subjektmodelle“ zum Tragen kommen, im Sinne von zwei Ebenen bzw. Sichtweisen, wenn Authentizität zum Inszenierungsziel erklärt wird. Beide Subjektebenen wirken auf die Darstellung und ihre Rezeption ein: „einerseits ein Subjekt, das der Darstellung unterworfen ist und sich aus ihr konstituiert, andererseits ein Subjekt, das diese Darstellung, aus der es sich konstituiert, inszeniert.“¹⁰⁴⁰ Die Person verbindet in sich selbst die Figur, die sie selbst erschafft und die vor dem Publikum erst zu einer Rolle wird.

In eine ähnliche Richtung geht auch Enghart, der Authentizität so versteht, dass die Figuren „zum einen die ‚Identitäten‘ der Schauspieler selbst, zum anderen oft eine Kompilation aus dem weiten medialen Feld“¹⁰⁴¹ in sich vereinen. Durch das Bühnensetting werden diese Auseinandersetzungen Teil des Spiels; „der wechselseitige und widersprüchliche Prozess der Selbst-Inszenierung“ kann vom Publikum miterlebt

¹⁰³⁹ Annemarie Matzke ist Professorin für Experimentelle Formen des Gegenwartstheaters an der Universität Hildesheim und Mitglied im Theaterkollektiv She She Pop.

¹⁰⁴⁰ MATZKE, Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern, 242.

¹⁰⁴¹ ENGLHART, Das Theater der Gegenwart, 108. Das bedeutet, dass auch die „Institution des Theaters, die Proben und Produktionsbedingungen sowie die Arbeitsverhältnisse der beteiligten Schauspieler [...] ständig mitreflektiert [werden].“ Ebd.

und zum Teil mitgestaltet werden.¹⁰⁴² Durch das Gegenüber von Bühne und Publikum wird das Auftreten der authentischen Person auf der Bühne zu einer authentischen Figur im theatralen Spiel. Das auf diese spezifischen Bedingungen des Theaters – der „Akt der Inszenierung sowie der Rezeptionsprozess“¹⁰⁴³ und die „Auseinandersetzung mit dem anderen – dem Mitspieler oder dem Zuschauer“¹⁰⁴⁴ – zutreffende Subjektverständnis nennt Matzke „theatrale[] Subjektivität“¹⁰⁴⁵. Es beinhaltet beide Subjektebenen: die personale und die erschaffene. Durch die Darstellungssituation wird die personale Authentizität gebrochen und mit der erschaffenen Figur vereint. Authentizität auf der Bühne wird dann zu einem Spiel mit der Unentschiedenheit zwischen Realität und Täuschung. Persönliche Authentizität wird innerhalb des Theatergeschehens aufgebrochen, was Matzke „ironische Authentizität“¹⁰⁴⁶ nennt.

Subjektivität wird durch das Mittel der Authentizität zum Zentrum des Stücks gemacht und auf der Bühne mit dem Publikum zusammen verhandelt. „Der Autor der Selbst-Inszenierung ist als Erzähler und als erzählte Figur auf der Bühne präsent. Das Verhältnis von Erzähler und Erzähltem wird vor den Augen der Zuschauer inszeniert.“¹⁰⁴⁷ Für das authentische Spiel ist der Einbezug der Biografie der Darstellenden konstitutiv. Häufig wird die „Echtheit“ des authentischen Auftretens durch das tatsächliche Engagement von Laienschauspielenden erhöht.¹⁰⁴⁸ Diese Theaterformen zeigen besondere Nähe zur „Performance“, weil sie sich durch nicht-dramatische und nicht-psychologische Rollenkonzeptionen sowie unkonventionelle und performative Inszenierungen auszeichnen.

Die Rezeptionsperspektive wird in dieser Theaterform besonders relevant, weil das Publikum konstitutiv in den Aushandlungsprozess einbezogen wird und die Wirkung im Angesicht des Publikums erst entsteht. Durch den Mitvollzug der Auseinandersetzung mit der eigenen Persönlichkeit werden Zuschauende animiert, die Selbstreflexion der Schauspielenden mitzuvollziehen. Das Publikum ist mit der impliziten Erwartung zu partizipieren konfrontiert. Die Erwartungen an konventionelle, tradierte

¹⁰⁴² Vgl. MATZKE, Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern, 246.

¹⁰⁴³ A. a. O., 95–96.

¹⁰⁴⁴ A. a. O., 246.

¹⁰⁴⁵ Matzke grenzt sich mit der These von der „theatralen Subjektivität“¹⁰⁴⁵ von Ricœurs narrativer Identität auf der einen Seite sowie Erklärungsmodellen zum Rollenspiel (Plessner) und Schauspiel (Simmel) auf der anderen Seite ab. Vgl. a. a. O., 88.

¹⁰⁴⁶ A. a. O., 218.

¹⁰⁴⁷ A. a. O., 94.

¹⁰⁴⁸ Mit dem Auftreten von „Laien“ als „Experten des Alltags“ (z. B. Theaterlabel Rimini Protokoll) als Repräsentanten einer bestimmten Gruppe (z. B. Obdachlose, Hooligans, Väter) werden Zuordnungen als private oder öffentliche Person neu verhandelt. ENGLHART, Das Theater der Gegenwart, 110.

Verhaltensmuster eines Theaterbesuchs werden irritiert und im wechselseitigen Theatergeschehen modifiziert.¹⁰⁴⁹

Die authentische Figur kommt den Zuschauenden als Mensch näher – als Authentische ist sie eine von ihnen. Aber gleichzeitig durchbricht sie diesen Eindruck als auf der Bühne agierende Akteurin. Das Spiel mit der Uneindeutigkeit der Rolle, mit der Grenze zwischen Realität und Authentizität wird theatral eingesetzt und inszenatorisch ausgelotet. Irritation und Provokation und der Bruch von „dramatischen oder theatralen Regeln der Vereinbarung“¹⁰⁵⁰ sind intendiert, so auch Enghart. Im Spiel Fenster zur Wirklichkeit schaffen – darin erkennt Enghart einen „Trend zum Dokumentarischen“. Die Grenzen zwischen Alltag und Inszenierung werden bewusst verwischt und das Publikum kann nicht eindeutig entscheiden, „ob es sich hier um eine Inszenierung handel(t)e oder um die Wirklichkeit, ob nicht die Wirklichkeit generell eine Inszenierung ist bzw. jede Inszenierung Wirklichkeitsbezüge aufweist“¹⁰⁵¹.

Parallel zu gesellschaftlichen Entwicklungen beobachtet Enghart eine „Sehnsucht nach ‚Authentizität‘ bei gleichzeitigem Verdacht des ubiquitären Rollenspiels in einer Inszenierungsgesellschaft“¹⁰⁵². Selbstdarstellung nimmt besonders in virtuellen Netzwerken viel Raum ein. Dennoch liegt die Ambivalenz von Authentizität auf der Bühne darin, dass die Intention, Authentizität und Realität zu zeigen, durch die Inszenierung für ein Publikum zugleich wieder eingebüßt wird.

Die Inszenierung des Selbst bzw. der eigenen Person¹⁰⁵³ auf der Bühne steht unter dem Eindruck und Ausdruck von Authentizität. Authentizität als theatrales Mittel wird zu einer Technik, die von der gesellschaftlichen Gegenwärtigkeit selbstdarstellerischer Formate¹⁰⁵⁴ geprägt ist und analysierte Merkmale von *echt sein* in nachahmbare Handlungsmuster umwandelt. Das Hauptmerkmal von authentischem Handeln sieht Matzke im „Scheitern“, sodass es auf der Bühne zu einer Enttäuschung der Erfüllung der „Rezeptionserwartung oder der Darstellungsaufgabe“ kommt. Obwohl der damit erreichte Authentizitätseindruck „ein bewusst herbeigeführter Effekt“¹⁰⁵⁵ bleibt, wird die

¹⁰⁴⁹ Der Umgang mit eventuellem Unwohlsein aufgrund dieser Verunsicherung wird von Iffert theaterpädagogisch reflektiert (vgl. II.3.4).

¹⁰⁵⁰ A. a. O., 112.

¹⁰⁵¹ A. a. O., 111. Verwandte Begriffe im theaterwissenschaftlichen Diskurs sind „Authentizität“, „Fiktionalität“, „Rollenspiel“, „Referenz“, „Mimesis“, „Dokumentarisches“. Vgl. ebd.

¹⁰⁵² A. a. O., 112.

¹⁰⁵³ Die Inszenierung erdachter Figuren kann mithilfe des Theatermittels der Authentizität gespielt werden, stellt aber die Authentizität der Person nicht in den Vordergrund und wird deshalb an dieser Stelle zurückgestellt.

¹⁰⁵⁴ Vgl. Social Media wie Facebook, YouTube, Twitter, Instagram u. a.

¹⁰⁵⁵ MATZKE, Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern, 205.

Grenze zwischen echter persönlicher Mitteilung und Darstellung verwischt. In dem Wissen um die fließenden Übergänge dieser Grenze können „Tricks“ angewandt werden, um Authentizität zu erzeugen, wie ebenfalls das „Ausstellen und Offenlegen“¹⁰⁵⁶.

„Das Ausstellen und Offenlegen funktioniert allerdings nur vor dem Hintergrund des Rahmens ‚Theater‘ und der ihm eingeschriebenen Konventionen. Als authentisch wird hier der Gestus des Aufdeckens theatraler Konventionen rezipiert. Das Aufdecken wird zum Trick: Da es unmöglich ist, der Vermitteltheit der Bühne zu entkommen, wird der Akt des Ausstellens der Konstruktion selbst als unvermittelt behauptet.“¹⁰⁵⁷

Während des Prozesses der Selbstdarstellung auf der Bühne bleibt die Person in einer gewissen Distanz zu sich selbst. Die Abgrenzung zwischen spontaner Handlung und Inszenierung, zwischen Ernst und Spaß ist für das Publikum (meist) nicht erkennbar.¹⁰⁵⁸ Das Paradox in der Produktion¹⁰⁵⁹ und Rezeption bündelt Matzke im Ironie-Begriff. Authentisches Agieren auf der Bühne ist gleichsam ironisch, da Glaubwürdigkeit, Echtheit und Wahrhaftigkeit mithilfe von Mitteln dargestellt werden und dennoch die Unbestimmtheit darüber bestehen bleibt, welche persönlichen Anteile *echt* sind und wer man (auf der Bühne) ist bzw. sein möchte. Ironisch ist ebenfalls, dass seitens der Zuschauenden Uneindeutigkeit darüber entsteht, ob eine Schauspielerin in einer Rolle oder als Person spricht, im gleichzeitigen Wissen um die Darstellungssituation.

„Der Standpunkt des Sprechenden ist ein anderer als der, den er vorgibt einzunehmen. Doch was ‚eigentlich‘ gemeint ist, kann nicht bestimmt werden. Authentisch aber ist, was glaubwürdig, echt oder wahrhaftig scheint.“¹⁰⁶⁰

Kritik an selbstdarstellerischen Theaterformaten lässt sich mit der Gegenüberstellung zu Stanislawskis Theaterverständnis rekonstruieren: Infolge von Stanislawskis „System“ und der von ihm entwickelten Schauspielmethode wurde das Ziel verfolgt, dass die Schauspielerin sich mit ihrer Person ganz in die Rolle hineingibt. Die Rolle wurde durch die Person ausgefüllt, welche selbst in der Rolle unsichtbar wurde. Psychologisch komponierte Rollen konnten dem Publikum Projektionsflächen für Identifikation bieten. Für die Zeit der Aufführung konnte das Publikum in eine als neue Wirklichkeit konzipierte Realität eintauchen und diese (im Schutz der Dunkelheit) gedanklich erproben. Das Ideal Stanislawskis, die Person völlig in der Rolle aufgehen zu lassen –

¹⁰⁵⁶ Vgl. a. a. O., 207–216.

¹⁰⁵⁷ A. a. O., 207.

¹⁰⁵⁸ Darüber hinaus kann es gar zur Selbsttäuschung der Schauspielerin kommen, wenn neben Fragen nach der eigenen Person und der Wahrheit des eigenen Selbst fiktionale Anteile in die „authentische“ Rolle hineingeschrieben werden.

¹⁰⁵⁹ A. a. O., 241.

¹⁰⁶⁰ A. a. O., 218.

liturgiewissenschaftliches viel rezipiert¹⁰⁶¹ –, wird durch die Forderung nach Authentizität auf der Bühne in sein Gegenteil verkehrt.¹⁰⁶²

Ein Kritiker des postmodernen Theaters, Bernd Stegemann, sieht eine Gefahr darin, in der Selbstreferenz zu verharren.¹⁰⁶³ Weitere Kritikpunkte liegen darin, dass dem Publikum eine eigene Variabilität verschiedener Identifikationsmöglichkeiten verwehrt bzw. ihm zu große Intimität und Distanzlosigkeit der authentisch handelnden Personen auf der Bühne zugemutet wird.

In der Theaterpraxis werden zudem Überschneidungen selbstdarstellerischer wie dramatischer Konzepte sichtbar. Theaterformen des postdramatischen Theaters bewegen sich zwischen dem Einlösen und Ablösen der einflussreich gewordenen Dramatiker. Beispielsweise löst das Stück „Testament“ von She She Pop¹⁰⁶⁴ Brechts Theaterverständnis ein, indem es die von ihm geforderte reflexive Haltung des Publikums zum Stück und seinem Inhalt provoziert. Verfremdungseffekte sind erkennbar. Ein Unterschied liegt jedoch darin, dass She She Pop Selbstreflexion intendierte, während Brecht vor allem die gesellschaftskritische Reflexion forderte. Authentizität der Rolle wie bei Grotowski oder Stanislawski wird durch die Authentizität der Person abgelöst. Zusammenfassen lässt sich diese These mit den Worten des freien Dramaturgen und Regisseurs Jan Deck:

„Ob es sich um ‚Experten des Alltags‘ wie bei Rimini Protokoll oder um Selbst-Darstellung, wie bei She She Pop handelt: Sie schaffen sich eine Bühnen-Identität, die bestenfalls ‚Authentizitätseffekte‘ hervorbringt. So wird gezeigt, dass Authentizität im artifiziellen Kontext des Theaters immer schon eine inszenierte ist.“¹⁰⁶⁵

Mit Blick auf die Liturgie gerät das Mittel der Selbstdarstellung einerseits in einen starken Widerspruch zu den traditionellen Rollenzuschnitten, während es andererseits als Identitäts- und Qualitätsmarker fest in innovative Konzepte, die sich einem alternativen Charakter verschreiben, integriert ist. In der Liturgie bewegt sich authentisches Handeln auf einem schmalen Grat, wenn es im Kontext der Bühnensituation mit Matzke *als Selbstdarstellung* verstanden wird. Es berührt die Grenze zwischen

¹⁰⁶¹ Vgl. vor allem NICOL/DEEG, Im Wechselschritt zur Kanzel.

¹⁰⁶² Bernd Stegemann kritisiert die Forderung nach Authentizität auch für theatrale Produktionsprozesse: „Die Intelligenz eines Kunstwerks kann zur allseitigen narzisstischen Bestätigung werden, die Lockerheit zur möglichst widerstandslosen Einübung in immer neue Zumutungen und die Authentizität zur immer einsatzbereiten Arbeitskraft gehören.“ Vgl. STEGEMANN, Wäre das schlimm?

¹⁰⁶³ „[Die Selbstreferenz im Theater] führt zu einer Erosion der mimetischen Kraft und endet in einer Selbstbespiegelung der Theatermittel.“ STEGEMANN, Kritik des Theaters, 115.

¹⁰⁶⁴ Vgl. SHE SHE POP, Testament. Verspätete Vorbereitungen zum Generationswechsel nach Lear. <https://sheshepop.de/testament/>, Stand: 14.04.2020.

¹⁰⁶⁵ DECK, Rollen des Zuschauers, 11.

Wirklichkeitsanspruch und Selbstzweck und ist deshalb liturgiewissenschaftlich kritisch zu betrachten (vgl. III.2).

Es lässt sich thetisch festhalten, dass Authentizität liturgiewissenschaftlich als ein kontraindiziertes Phänomen bewertet werden kann. Wird authentisches Handeln zum Selbstzweck, steht es zum einen dem theologischen Grundsatz entgegen, im Gottesdienst eine Kommunikation mit Gott zu ermöglichen (vgl. „Torgauer Formel“, I.1.1.4), zum anderen – im Speziellen in agendarischen Gottesdiensten – dem Verständnis, liturgische Rollen und die Repräsentation des Amtes mittels der Person auszuagieren (vgl. Meyer-Blanck).

Die inhärente Verhältnisbestimmung der liturgischen Doppelrolle (professionelle Verkörperung der liturgischen Rolle und authentische Person) steht demnach aus. Verschieben sich, wie beispielsweise in alternativen Gottesdienstformen, die Prioritäten, sodass Authentizität zum Identitätsmarker der neuen Form erhoben und zum Instrument für einen zeitgemäßen, nicht-traditionellen Charakter wird, so rückt die liturgische Bühne der Theaterbühne sehr nah und Authentizität wird, als Mittel der Selbstdarstellung, zum Selbstzweck.

Viele Unklarheiten schließen sich dieser Bestimmung an: Welche Person wird dort als authentische verkörpert? – Denn es wird davon ausgegangen, dass es keine authentische Person *gibt*, sondern eine Figur geschaffen wird, die „authentisch“ dargestellt wird (z. B. mittels Sprache, Kleidung). Zudem steht die Frage aus, *als wer* sich die agierende Person auf der liturgischen Bühne präsentiert und wie sichtbar ihre liturgische Funktion wird bzw. werden soll. Steht die Person im Mittelpunkt des liturgischen Geschehens, vollzieht sich eine Verhältnisverschiebung weg vom rituell-gemeinschaftlichen Handeln hin zur Inszenierung einer individuellen Lebensgeschichte. Fragen nach der gottesdienstlichen Intention sowie der Gewährleistung von Schutz des Publikums schließen sich an diese Dynamik an. Des Weiteren ist zu betonen, dass Authentizität unter der Prämisse zu reflektieren ist, dass diese durch die Zuschauenden konstituiert wird und kein Mittel „glaubwürdiger“ Darstellung sein, sondern allenfalls im Gesamtgeschehen entstehen kann (vgl. III.2).

4.2. Raum geben

Ein Zentrum zu inszenieren, in dem die Aktivität auf eine erhobene, beleuchtete Bühne zentriert wird, auf die das Publikum blickt (forciert durch Sitzordnung und Beleuchtung), gilt als gängige theatrale Praxis, wie auch Deck auf den Punkt bringt: „Der Raum

„organisiert die Blicke“, macht etwas sichtbar oder unsichtbar.“¹⁰⁶⁶ Dieses Schema bricht Heiner Goebbels mit seinem Konzept „Ästhetik der Abwesenheit“¹⁰⁶⁷ auf. H. Goebbels¹⁰⁶⁸ erkennt (als Komponist, Regisseur und Dozent am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft der Justus-Liebig-Universität Gießen) in den gegenwärtigen Inszenierungen sowie seiner eigenen Theaterarbeit¹⁰⁶⁹ eine Tendenz zur Inszenierung von „Abwesenheit“, für die er die gleichnamige These formuliert.

Das Zentrum des Theatergeschehens, in dem üblicherweise die „künstlerische Erfahrung“ der Schauspielenden steht, die sich um die Begriffe „Präsenz“ und „Intensität“ rankt, „füllt“ er mit Abwesenheit und dezentralisiert die Aufmerksamkeit des Publikums. Es werden nicht Schauspielende als „selbstsichere Solisten – sicher ihrer Rollen, Figuren und ihrer Körper“¹⁰⁷⁰ inszeniert, sondern die Aufmerksamkeit richtet sich auf das Geschehen selbst, die Präsenz im Raum,¹⁰⁷¹ die Machtverteilung¹⁰⁷², die Wahrnehmungsgewichtung¹⁰⁷³, da auf der Bühne, dem Fluchtpunkt des geübten Theaterbesuchers, nichts geschieht. Die Aufmerksamkeitsverteilung individualisiert sich zudem, da sie nicht kollektiv gelenkt wird.

Das von H. Goebbels vertretene Theaterverständnis findet man in seinen eigenen Inszenierungen: „Theater als ‚ein Ding an sich‘, nicht als Repräsentation oder als Mittel, um Aussagen über die Wirklichkeit zu machen – das ist genau das, was ich anzubieten versuche.“¹⁰⁷⁴ Indem H. Goebbels die Aufmerksamkeitskanalisierung vom Bühnengeschehen weglenkt, entsteht ein neuer Raum der Wahrnehmung, in dem die individuelle Gewichtung der Sinneswahrnehmungen über die kollektive Deutung eines

¹⁰⁶⁶ A. a. O., 16.

¹⁰⁶⁷ GOEBBELS, Ästhetik der Abwesenheit.

¹⁰⁶⁸ In der gesamten Arbeit wird im Fließtext Heiner Goebbels unter Nennung der Initialen seines Vornamens genannt, um ungewollte Assoziationen anderer Namensträger dieses Nachnamens zu vermeiden.

¹⁰⁶⁹ „Wir können in vielen Künsten zunehmend beobachten, wie die Verweigerung der Darstellung unsere Wahrnehmung anzuregen und zu steigern weiß. Selbst die Abwesenheit traditioneller Präsenzen, also gleichsam das Gegenteil dessen, was man gemeinhin unter ‚Intensität‘ versteht, kann unter bestimmten Bedingungen im Leser/Zuhörer/Zuschauer das, was zuvor z. B. im klassischen Roman ausgeführt bzw. auskomponiert war, produzieren.“ a. a. O., 79.

¹⁰⁷⁰ GOEBBELS, HEINER, Ästhetik der Abwesenheit. Wie alles angefangen hat, in: GOEBBELS, HEINER (Hrsg.), Ästhetik der Abwesenheit. Texte zum Theater, Berlin 2012, 11–21, 12.

¹⁰⁷¹ „Elinor Fuchs zu zitieren: ‚Ein Theater der Abwesenheit [...] löst das Zentrum auf, verdrängt das Subjekt, bringt die Bedeutung ins Wanken.‘“ GOEBBELS, Ästhetik der Abwesenheit, 15. „Die Erfahrung der dargestellten Präsenz im Akt der Rezeption nimmt in dem Maße zu, in dem die dargebotene Präsenz verschwindet“ – wie es Gerald Siegmund in seiner Studie über Abwesenheit formuliert.“ Ebd.

¹⁰⁷² „Das Stillsitzen der Zuhörer gehört so sehr zur Absicht des Dirigenten wie die Folgsamkeit des Orchesters.“ Ebd.

¹⁰⁷³ „Die Bühne ist eben nicht nur illustratives Dekor, sondern selbst ein Kunstwerk, und der Darsteller muss akzeptieren, dass er die Präsenz mit allen beteiligten Elementen teilt, die zur Realität der Bühne gehören [...].“ a. a. O., 12.

¹⁰⁷⁴ A. a. O., 13.

Bühnengeschehens tritt. H. Goebbels liefert ein Extrembeispiel dafür, dass der Raum ein das Gesamterleben beeinflussendes Inszenierungselement ist.

Die Darstellung von Abwesenheit – durch die Verweigerung von Anwesenheit – verweigert sich den klassischen Methoden und Mitteln des Theaters.¹⁰⁷⁵ Die widersprechende Vorgehensweise stimuliert die Wahrnehmung des Publikums auf ungewohnte Weise. Ein leeres Zentrum ohne die intensive Präsenz von Schauspielenden ändert die Bedingungen des Zuschauens radikal. Faktisch hat H. Goebbels „eine der wesentlichen Grundvoraussetzungen des Theaters völlig außer Kraft [ge]setzt: die Präsenz des Darstellers.“¹⁰⁷⁶ Das Publikum wird mit einer ungewohnten Art von Darstellung konfrontiert und in ein neues Theatererlebnis geführt. Die Aufmerksamkeit wird auf die je individuellen Sinnesreize gelenkt, sodass in erster Linie der Fokus vom visuellen auf den akustischen Reiz verlagert wird.¹⁰⁷⁷ Der eigene Körper wird zum Ausgangspunkt des Erlebens.

H. Goebbels reduziert das Theatererlebnis auf die Reinform dessen, was der Philosoph Martin Seel als „Inszenierung“ versteht: „*ein öffentliches Erscheinenlassen von Gegenwart*“¹⁰⁷⁸. So wird die Wahrnehmung auf die Gegenwart, womit Seel den „Horizont mit der spürenden, handelnden und erkennenden Begegnung mit Vorhandenem“¹⁰⁷⁹ meint, gelenkt und das Gegenwärtige wird durch die Inszenierung „bemerktbar“ und „auffällig“¹⁰⁸⁰. H. Goebbels lässt als Gegenwart kein narratives Stück erscheinen, sondern bringt in seiner Inszenierung die Anwesenheit des Publikums selbst als gegenwärtig herbei.¹⁰⁸¹

Der Raum schafft einen Rahmen für das Theatererlebnis. Zum einen ist der Raum die physische Umgrenzung der Akustik und Lichtverhältnisse. Zum anderen ist der Ort meist kulturell oder erfahrungshermeneutisch konnotiert (z. B. Theater = bürgerliche Kulturstätte, Marktplatz = städtischer Versammlungsort, Wald = Naturerlebnis) und schafft durch sich selbst Deutungsangebote. Zusätzlich wird im metaphorischen Sinn „Raum“ geschaffen, wenn der „Erwartungsraum des Zuschauers“ nicht bespielt, sondern

¹⁰⁷⁵ Vgl. GOEBBELS, Raum.

¹⁰⁷⁶ GOEBBELS, Ästhetik der Abwesenheit, 18.

¹⁰⁷⁷ GOEBBELS, HEINER, Wenn vom Baum schon die Rede ist, muss man ihn nicht mehr zeigen. Ein Vorwort, in: GOEBBELS, HEINER (Hrsg.), Ästhetik der Abwesenheit. Texte zum Theater, Berlin 2012, 7–10, 9.

¹⁰⁷⁸ SEEL, Inszenieren als Erscheinenlassen, 56. (Herv. i. O.)

¹⁰⁷⁹ A. a. O., 54.

¹⁰⁸⁰ A. a. O., 54–55.

¹⁰⁸¹ Zwei sehr prominente Verhüllungskünstler sind das Ehepaar Christo und Jeanne-Claude, die seit den 1960er Jahren spektakuläre Verhüllungsprojekte im öffentlichen Raum inszenierten.

freigehalten wird von Eindeutigkeiten, Besetzungen, Vorgaben – anders als „das Publikum zu unterschätzen, zu bevormunden, zu belehren – und selten eines Besseren“¹⁰⁸², so H. Goebbels Kritik.

In seiner Reflexion stärkt H. Goebbels die Rezeptionsperspektive so weit, dass sie nicht nur Anteil am Gesamtgeschehen *hat*, sondern selbst zu diesem *wird*. Die Zuschauenden können sich emanzipieren,¹⁰⁸³ weil ihnen (der) „Raum“ zur Entfaltung der eigenen Wahrnehmung gegeben wird. Das Theatererlebnis löst sich dadurch von intentionaler Wirkung und überlässt die Steuerung der Interpretation den Zuschauenden selbst. Die Botschaft entsteht beim Empfänger.

In alternativen Gottesdiensten wird der alternative Ort bzw. Raum zu einem der Hauptkriterien der Gottesdienstgestaltung erhoben: Öffentliche Räume oder Plätze werden zur Gottesdienstfeier genutzt, Kirchräume umgestaltet. Gottesdienst ist nicht mehr allein im traditionellen Altar-Bankreihen-Konzept als solcher erkennbar. Solche Alternativen (z. B. durch Raum, Ästhetik oder Musik) werden explizit zur Einladung an Menschen, die sich von traditionellen Gottesdiensten und Kirchlichkeit nicht angesprochen fühlen. Seit der ästhetischen Wende der 1980er Jahre sind bereits Raumkonzepte in die Gottesdienstgestaltung integriert worden. Die Reflexion des Raumkonzepts soll anhand von Heiner Goebbels Konzept verstärkt in den theatral-liturgischen Diskurs integriert und liturgisch nutzbar werden (vgl. III.3).

5. Fazit: Das Publikum als Akteur

Das Spezifikum des Theaters ist und bleibt die Wechselbeziehung zwischen dem Publikum und dem Bühnen- bzw. Aktionsgeschehen. In der postdramatischen Theaterpraxis wird dieses Verhältnis zunehmend ins Zentrum der Inszenierung gestellt, und das Publikum ist Adressat und zugleich Mitspieler (Koproduktion) – ein konstitutiver, rezeptions- und produktionsästhetischer Teil der Aufführung. Das veränderte Publikumsverständnis spiegelt sich auf vielfältige Weise in der Praxis wider. Es entstehen veränderte Teilnehmerollen und Kommunikationsbedingungen, beispielsweise durch die Beziehung zu den (nach Authentizität strebenden) Darstellenden sowie die räumlichen Gegebenheiten, die zum Teil durch Erklärungen oder Anleitung vermittelt werden. Es wird irritiert, angesprochen, zur Interaktion herausgefordert oder auf sich selbst gestoßen.

¹⁰⁸² GOEBBELS, Ästhetik der Abwesenheit, 85.

¹⁰⁸³ Vgl. RANCIÈRE, Der emanzipierte Zuschauer, 30; vgl. II.3.6.

Diese veränderten dynamischen Kommunikationsbedingungen reflektierte erstmals Lehmann und fasste sie als „Postdramatik“ zusammen. Mit Lehmann hat sich die Theorie des Postdramatischen zu einer Definition für neu entstandene und entstehende Theaterformen durchgesetzt, deren inszenatorisches Hauptmerkmal es ist, sich vom literarischen bzw. dramatischen Text lösen. Zum anderen wurde es Grundlage für Theaterensembles, die sich postdramatischen Kriterien verschrieben.

Wirkungsgeschichtlich können verschiedene Formen als postdramatische Abkopplungen betitelt werden (vgl. Enghart), die jeweils dramatische, postdramatische und performative Elemente integrieren und kombinieren. Die Bandbreite und der Einsatz von Theatermitteln hat sich seit den 1960er Jahren (Übergang der Neo-Avantgarde zur Postdramatik, vgl. Lehmann) fast unbegrenzt erweitert, experimentelle Techniken und der Einsatz digitaler Medien fordern das Publikum heraus, innerhalb der variablen Theaterbedingungen zu agieren. Durch direkte Ansprache, Animation, Interaktion und Partizipationsangebote haben sich die Teilnahmemuster in den neuen Formen vervielfältigt. Auch in klassische Dramensettings werden zunehmend hybride Publikumsrollen integriert, beispielsweise durch direkte Ansprache der Zuschauenden und zeitweise Beleuchtung des Publikumssaals.

Zur Vertiefung des postdramatischen Paradigmas wurden zwei Einflussfaktoren auf die Wahrnehmung des Publikums ausgewählt, die der postdramatischen Theorie zuzuordnen sind und mit Blick auf die Liturgik besonders relevant sind: Authentizität und Raum. Da Authentizität als Phänomen auf der Grenze zur Selbstdarstellung im Widerspruch zu traditionellen Rollenzuschnitten steht, ist es besonders brisant, aber aufgrund häufiger Forderung nach authentischem Auftreten an liturgisch Agierende besonders wichtig. Mithilfe von Matzkes theaterwissenschaftlichem Konzept kann herausgestellt werden, dass Authentizität auf der Bühne zur Selbstdarstellung wird. Mittel zur Erzeugung des Eindrucks von Authentizität sind vor allem der autobiografische Bezug sowie „Tricks“, z. B. Scheitern.

Im Zeichen der Rezeptionsperspektive ist auch der Raum ein wichtiger Einflussfaktor im liturgischen Setting. Zum einen ist der Kirchenraum angefüllt mit Traditionen und Zeichen und bietet eine reichhaltige Interpretationsfläche. Zum anderen werden genau aus diesem Grund für alternative Gottesdienste häufig andere Räume gewählt, z. B. öffentliche Orte oder Plätze (Stadthalle, Kino, Wald). H. Goebbels These von der „Ästhetik der Abwesenheit“ bietet eine Möglichkeit an, den Raum zu nutzen, um die Wahrnehmung des Publikums zu dezentralisieren und dadurch explizit auf die

individuelle Sinneswahrnehmung zu lenken bzw. zu zerstreuen. Er bewegt sich damit weg von einer bühnen- und produktionszentrierten Theaterpraxis.

Aus dem sich verändernden, postdramatisch geprägten Publikumsverständnis ergeben sich neue Konventionen und Kommunikationsbedingungen, die zum einen die „Postdramatik“ auszeichnen und zum anderen die Teilnehmenden in ihrer Rolle herausfordern. Zwei Ansätze zum Umgang mit den neuen Kommunikationsformen liefern Kuberg und Iffert. Kuberg beschreibt die Publikumsrolle als „Chor“, während Iffert verstärkte theaterpädagogische Rahmenbedingungen fordert.

Der Ertrag des postdramatischen Paradigmas wird im Folgenden (vgl. III) in den theatral-liturgischen Diskurs eingetragen. Durch die Analogie zu postdramatischen Konzepten wird die Rolle des *liturgischen Publikums* in den Blick genommen. In der gegenwärtigen Gottesdienstkultur können Veränderungen der Teilnehmerrollen im Gottesdienst beobachtet werden, die einer fundierten liturgiewissenschaftlichen Grundlage bedürfen. Dabei sollen vor allem Phänomene sich verändernder Konstellationen anwesender Personen sowie rezeptive Wahrnehmungs- und Kommunikationsprozesse in neu entstandenen Gottesdienstformen anhand des Publikumsbegriffs aufgenommen werden.

Die Rezeptionsperspektive wird durch die zusätzliche Reflexion der Wahrnehmungseinflüsse Authentizität und Raum konkretisiert. Dadurch wird die Wahrnehmungsperspektive verstärkt in die liturgische Theorie integriert und diese weiterführend vertiefend beschrieben. Für liturgische Erkenntnisgewinne kann die konzeptionelle Spanne gegenwärtiger Theaterkonzepte heuristisch genutzt werden. Dadurch können Veränderungen liturgisch neu reflektiert und entworfen werden. Die parallele Entwicklung zwischen Theater- und Gottesdienstlandschaft – die Öffnung von traditionellen Formen hin zu interaktiven und partizipativen und zum Teil experimentellen Formen – bildet dabei die Basis für die Analogiebildung (vgl. I.).

III. Das liturgische Publikum: Gottesdienstreflexion im Paradigma des postdramatischen Theaters

Der Perspektivwechsel, der mithilfe des postdramatischen Paradigmas im theatral-liturgischen Diskurs angestrebt werden soll, soll im nun folgenden Kapitel exemplarisch umrissen werden. Die Rezeptionsperspektive des liturgischen Publikums steht dabei im Zentrum: die Perspektive der im Gottesdienst Anwesenden, die das Geschehen als religiös bedeutsames Ereignis konstituieren. Die Resonanz und Wirkung dessen, was auf der (gottesdienstlichen) Bühne dargeboten wird, lässt sich jedoch nur sehr bedingt empirisch erfassen oder gar vorherbestimmen. Die Steuerung einer „Wirkung“ auf das Publikum bleibt aus theologischen und rezeptionslogischen Gründen unverfügbar und hinterlässt die Spannung zwischen Wirkung und Konzept – sowohl aus theaterwissenschaftlicher Perspektive, weil das Publikum im Assoziieren aktiv agiert, als auch aus theologischer Perspektive, weil das Wort Gottes unverfügbar wirkt.¹⁰⁸⁴

Das postdramatische Paradigma dient der Fortschreibung des theatral-liturgischen Diskurses zur angemessenen Beschreibung liturgischer Phänomene zeitgenössischer Gottesdienste. Neben der Pluralität der Teilnehmerrollen (zwischen passiver Präsenz und aktiver Teilhabe) bzw. den pluralen Möglichkeiten gottesdienstlicher Partizipation werden Authentizität und Raum als Einflussfaktoren auf die Wahrnehmung des Publikums beleuchtet, die sich aufgrund ihrer Relevanz für die Liturgik als Hauptbezüge durchgesetzt haben.

Dabei soll auf die im Diskurs der 2000er Jahre ausführlich reflektierten Produktionsbedingungen angeknüpft werden. Bis Anfang des 21. Jahrhunderts wurde der Publikumsbegriff liturgiewissenschaftlich allenfalls marginal, bisweilen sogar negativ reflektiert, sodass die produktionsorientierte Zentrierung auf die auf der liturgischen Bühne Agierenden bzw. die liturgisch Handelnden dominierte. Das Verdienst des postdramatischen Paradigmas ist die (Neu-)Bestimmung des „Publikums“ innerhalb des ästhetischen Horizontes. Dieses wird für die liturgiewissenschaftliche Reflexion der pluralen Teilnehmerrollen des liturgischen Publikums nutzbar gemacht. Die Beschreibung der Pluralität und variabler Publikumsrollen kann in der Praxis die Berücksichtigung von möglichen Teilnahmeformen fördern. Dabei orientiert sich die Analyse an den

¹⁰⁸⁴ „Wir sind es doch nicht, die da die Kirche erhalten könnten. Unsere Vorfahren sind es auch nicht gewesen. Unsere Nachkommen werden's auch nicht sein: Sondern der ist's gewesen, ist's noch und wird's sein, der da sagt: ‚Ich bin bei euch alle Tage bis an das Ende der Welt.‘“ LUTHER, MARTIN, Wider die Antinomer (1539), WA 50, 476.

Teilnehmenden. Dementsprechend versteht sich diese Arbeit als rezeptionsorientiert. Auch mit Blick auf das Ringen um gottesdienstliche Formen und um Teilnahme- und Kirchenmitgliedszahlen ist der Perspektivwechsel unabdingbar, um Gottesdienste für und mit Menschen zu gestalten und zu feiern, die *da* sind.¹⁰⁸⁵

Im Folgenden werden die aus dem theatral-liturgischen Diskurs generierten Thesen zur Grundlage für die anschließende Praxisreflexion. Es soll exemplarisch dargestellt werden, worin der Theoriegewinn des postdramatischen Paradigmas liegt, wo aber auch Grenzen erkennbar werden. Dabei werden alternative¹⁰⁸⁶, agendarische¹⁰⁸⁷ und (davon abzweigend) kollektiv bzw. rituell organisierte¹⁰⁸⁸ Liturgieverläufe gesondert betrachtet. In Anlehnung an das Paradigma des postdramatischen Theaters werden liturgische Phänomene rekonstruiert und auf diese Weise in den theatral-liturgischen Diskurs integriert.

1. Der Rückblick auf den theatral-liturgischen Diskurs und die Analyse seiner Methoden und Fragestellungen bildet die Basis für die Fragestellung der vorliegenden Arbeit. Der Diskurs verzeichnet seinen Anfang in den 1960er Jahren, erreicht zwischen den 1990er und 2010er Jahren seinen Höhepunkt und untergliedert sich in unterschiedliche Rubriken und Fragestellungen¹⁰⁸⁹. Als Generalthese kann jedoch formuliert werden, dass die Produktionsorientierung im Vordergrund steht, die sich vor allem anhand der Begriffe „Inszenierung“ und „Präsenz“ den Bedingungen der Entstehung und Herstellung von liturgischer Stimmigkeit sowie Optimierungsprozessen widmet (und dadurch eine pastoraltheologische Lesart forcierte). Die Rezeptionsperspektive, d. h. die Analyse des Gesamtgeschehens mit Blick auf das liturgische Publikum und seine Teilnehmerrollen sowie die beschreibbaren Wahrnehmungseinflüsse, ist als Anspruch aktiver Partizipation im Evangelischen Gottesdienstbuch festgeschrieben und systematisch-theologisch rückgebunden an Luthers „Torgauer Formel“. Empirisch und liturgiewissenschaftlich blieb die Rezeptionsperspektive jedoch bisher deutlich unterrepräsentiert. Deshalb wird

¹⁰⁸⁵ Was *Anwesenheit* ist, muss in Auseinandersetzung mit digitalen Gottesdienstformaten (z. B. ohne Ko-Präsenz) nochmal neu in Augenschein genommen werden.

¹⁰⁸⁶ Beim alternativen Setting bildet das Konzept GoSpecial der Andreaskirche in Niederhöchstadt die Hauptreferenz, die punktuell durch andere Beispiele ergänzt wird.

¹⁰⁸⁷ Bei dem agendarischen Setting ist ein Sonntagsgottesdienst der Greifswalder Domgemeinde die Hauptreferenz, die punktuell durch andere Beispiele ergänzt wird.

¹⁰⁸⁸ Es wird auf rituell geprägte Formen Bezug genommen, die durch kollektive Handlungsweisen geprägt sind wie z. B. Taizé-Andachten.

¹⁰⁸⁹ Performative Lesart der Lesungen (Melzl), geistliches Spiel als Verkündigungsform (Coors), Inszenierungsbegriff in kirchlichen Handlungsfeldern (Böckel), Fürbittengebet und Performance (Schirr), performativ reflektierte Gebetslehre (Meyer-Blanck), vgl. I. 1.3.2.

in dieser Arbeit der Fokus auf eine Differenzierung dieser Perspektive im Gottesdienst leitend.

2. Das theaterwissenschaftliche Paradigma und seine Kategorien haben der Liturgik eine zusätzliche Möglichkeit gegeben, sich über ihre Handlungslogiken zu verständigen und die Praxis anhand der strukturell ähnlichen Institution Theater zu reflektieren. Der Diskurs zeigte sich trotz der Unterbestimmung der Rezeption als überaus ertragreich. In dieser Arbeit ist nun eine Weiterführung angestrebt, die auf die Teilnahmebedingungen fokussiert. Dafür ist eine Aktualisierung im Theoriebezug notwendig; sie wird mithilfe des postdramatischen Paradigmas eingelöst. Liturgisch bisher unterbestimmte Phänomene gegenwärtiger Gottesdienstpraxis können mithilfe des postdramatischen Paradigmas neu wahrgenommen und beschrieben werden.

3. Als theaterwissenschaftliche Hauptbezüge haben sich im theatral-liturgischen Diskurs die Konzepte der Theatermacher Brecht, Stanislawski, Brook und Grotowski herausgebildet. Der semiotische Theoriezugriff der Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte wurde zur Hauptreferenz für dramaturgische Definitionen und die historischen Überblicke. Weiterführende, zum Teil der Postdramatik zuzurechnende Konzepte wurden dabei nur punktuell herangezogen. Aber mit den etablierten Konzepten – so die These – können die Dynamiken einer sich stetig fortentwickelnden liturgischen Praxis nicht mehr adäquat erfasst werden. Erforderlich ist eine Ausweitung des theaterwissenschaftlichen Theorierahmens – vor allem mit Rückgriff auf die postdramatische Theorie –, um auf dieser Grundlage den theatral-liturgischen Diskurs zeitgenössisch zu weiten.

4. Die Analogie, auf die hier zurückgegriffen wird, wird verstanden als methodisches Ideal mit dem Ziel, einen transparenten Gebrauch der Begriffe zu ermöglichen, der zugleich die fachspezifischen Voraussetzungen berücksichtigt, also die Sachverschiedenheit bei Wortgleichheit präsent hält. Sie kommt zur Anwendung, um die epistemischen Übergänge zwischen praktisch-theologischer und theaterwissenschaftlicher *Theorie* bezeichnen zu können. Damit wird die häufig beobachtete äquivoke (liturgische/theatrale Rolle, Inszenierung/Dramaturgie des Gottesdienstes etc.) und zum Teil assoziative Begriffsverwendung in eine Methodik überführt, die es sowohl ermöglicht, die Analogie zu verdeutlichen und den Theoriebezug möglichst präzise zu nutzen (z. B. durch die Hinzunahme von Definitionen), als auch zugleich die Fluidität der Begriffe und die verschiedene Verwendung in unterschiedlichen Kontexten mitzudenken. Theaterwissenschaftliche Definitionen werden leitend für die Reflexion von Praxisphänomenen im gottesdienstlichen Kontext. Chancen liegen im

Sichtbarmachen von Gemeinsamkeiten, aber auch von Unterschieden bei Phänomenen, die in einem ähnlichen Entwicklungshorizont liegen. Grenzen der Analogie liegen vor allem in der unterschiedlichen Intention von Theater und Gottesdienst. Auch wenn sich die Settings strukturell sehr weit voneinander entfernen, funktioniert die Analogiebildung bezogen auf die Intention keineswegs nahtlos.

5. Die Pluralisierung gottesdienstlicher Erscheinungsformen ist im kirchlichen Raum in vollem Gang. Agendarische und alternative Formen sowie Mischformen bilden ein breites Spektrum in der Gottesdienstlandschaft. Digitale Formate, die durch die Pandemie forciert wurden, haben überdies eine ganz eigene Dynamik entwickelt. Präsentische Formen zu verschiedenen Zeiten, an verschiedenen Orten, rituell oder innovativ, werden durch digitale Formate ergänzt, die in dieser Arbeit jedoch nicht berücksichtigt werden können.¹⁰⁹⁰ Aber ein Überschneidungsbereich vielgestaltiger Wechselwirkungen muss hier in jedem Fall eingeräumt werden.

6. Das Desiderat einer Integration der Rezeptionsperspektive in der liturgischen Theorie wird im postdramatischen Paradigma durch eine verstärkte Beachtung des Publikums eingelöst. Postdramatische Theoriebezüge legen sich also nahe, um sich den liturgischen Teilnahmeformen zu nähern. Die Betrachtung der Rezeptionsperspektive gliedert sich in zwei Fragerichtungen: die Beschreibung der Vielfältigkeit der Teilnehmerrollen des liturgischen Publikums sowie die Beschreibung und Deutung der markanten Wahrnehmungseinflüsse: Authentizität und Raum.

1. Vielfalt gottesdienstlicher Partizipationsformen

Die wachsende Vielfalt partizipativer Pluralität in Gottesdiensten wird in dieser Arbeit auf der Grundlage empirischer Studien (vgl. I.2.6.2) vorausgesetzt. In der liturgischen Theorie soll nun ebendiese Pluralität sichtbar gemacht werden. Die traditionelle Teilnahme am Gottesdienst (responsiv, reagierend, agendarisch festgelegt) wird durch weitere Teilnahmemöglichkeiten (aktiv, zuschauend, kollektiv u. a.) mithilfe des postdramatischen Publikumsverständnisses *als Partizipation* definiert. So können Verhaltensformen des liturgischen Publikums (z. B. die Wahl des Sitzplatzes, der Grad von Interaktion, die körperliche Aktivität durch Bewegungen, Hände falten oder Augen

¹⁰⁹⁰ Für aufgezeichnete Gottesdienste müsste ein geeigneter Bezugsrahmen für die Reflexion gefunden werden. Auch wenn die Filmtheorie sich von der Struktur her anbietet, können auch mit dem postdramatischen Paradigma Anwesenheitskonzepte sowie Interaktion (vgl. vierte Wand) reflektiert werden, vgl. Chat- und Kommentarfunktion. Auch in Anbetracht von Gottesdiensten beispielsweise in sozialen Medien, deren Formen sich mehr und mehr ausdifferenzieren und häufig verschiedene mediale und kommunikative Funktionen kombinieren (Bild, Video, Ton, aber auch Schrift und Chat), kann das postdramatische Paradigma eine geeignete Bezugstheorie bieten.

schließen) differenziert werden. Die Differenzierung lenkt den Fokus von der Dualität (aktiv oder passiv partizipierend) auf die Art und Weise der durch Anwesenheit vorausgesetzten Partizipation.

1.1. Alternative Gottesdienstformen

These 1: In alternativen Gottesdienstsettings, in denen innovative Ideen und moderngesellschaftliche Kommunikationen operationalisiert werden und die darum auch häufig an „anderen“, nicht-kirchlichen Orten stattfinden (z. B. Stadthalle), wird durch das säkulare Raumkonzept und den intendierten Veranstaltungscharakter die Partizipation des liturgischen Publikums stark auf innere Rezeptivität verlagert. Die Teilhabe aktualisiert sich durch Ansprache, thematischen Einbezug (alltagsnah) und stellvertretende Partizipation (z. B. Vorbereitungsteam)¹⁰⁹¹.

Die Partizipationsformen richten sich in alternativen Settings, bedingt durch Raumkonzept, Lichtführung und Vorführungscharakter (z. B.: Das Publikum sitzt im Dunkeln und wird durch Moderation durchs Geschehen geleitet), häufig auf die liturgische Bühne aus. Das liturgische Publikum geht in eine körperlich passive Rolle des Zuschauens und betont die innere Aktivität. Theaterwissenschaftlich hat sich gezeigt, dass das Publikum trotz körperlicher Passivität durchaus aktiv beteiligt sein kann (vgl. Lazarowicz, Rancière). Zugehörigkeitsbewusstsein und Nachvollziehbarkeit der Inhalte können z. B. durch themenzentrierte Gottesdienste erzeugt werden. Alltags- und kulturnahe bzw. zielgruppenspezifische¹⁰⁹² Ansprachen verstärken die (innere) Partizipation.

Zudem wird Teilnahme und Gemeinschaftserleben oft stellvertretend für die Teilnehmenden übernommen (z. B. durch das Vorbereitungsteam oder die Band)¹⁰⁹³. Die vornehmlich zuschauende Teilnehmerrolle wird zum Teil durch explizit äußerliche Partizipation unterbrochen. Es wird zu vereinzelt Mitmach- oder Interaktionsoptionen animiert, wie etwa Zettelbotschaften verfassen oder ein Snackangebot vor oder nach dem Gottesdienst wahrzunehmen, womit dem Anspruch einer aktiven Partizipation, der dem alternativ-innovativen Setting inhärent ist, Rechnung getragen wird.

Die Trennung von aktiver und passiver Partizipation kann mithilfe eines veränderten Publikumsverständnisses geöffnet werden, indem das Publikum als emanzipiert, selbstständig agierend und dementsprechend ko-produzierend als Teil des Geschehens

¹⁰⁹¹ Vgl. ARNOLD, Andere Gottesdienste, 15.

¹⁰⁹² Zum Teil wird von milieuspezifischer Ansprache gesprochen, was sich jedoch nicht eindeutig zuweisen lässt (weder wird es eindeutig benannt, noch gibt es Studien über die tatsächliche Teilnahme bestimmter Milieus an bestimmten Gottesdienstformen).

¹⁰⁹³ Vgl. ebd.

anerkannt wird (vgl. dazu auch Schirrs performancetheoretische Betrachtung des Fürbittengebets, I.1.3.2).

Empirische Untersuchungen zeigen, dass sich besonders Teilnehmende an alternativen Gottesdiensten viel bzw. mehr Partizipation und Interaktion als im konventionellen Gottesdienst wünschen.¹⁰⁹⁴ Deshalb ist eine zunehmende Verlagerung auf innerliche Partizipation und ein in dem Sinne passives Publikumsverständnis zu kritisieren. Auch zeigen spontane, kollektive und allgemeine Reaktionen wie Applaus die aktive innere Teilnahme sowie das Bedürfnis, der erlebten Resonanz Ausdruck zu verleihen. Applaus verstärkt wiederum den Aufführungscharakter dessen, was erlebt wird.

Die jeweilige Teilnahmesituation wird durch den Anspruch an den Gottesdienst (z. B. aktive Partizipation mittels Animation oder Ansprache) mitbestimmt. Alternative Gottesdienste setzen sich entgegen den zuvor genannten Beobachtungen häufig zum Ziel, Teilnehmende explizit aktiv einzubeziehen (z. B. durch Ansprache am Eingang oder Fragen ans Publikum)¹⁰⁹⁵ und vor allem kirchenferne Menschen anzusprechen. Da die Zielgruppe jedoch häufig liturgisch ungeübt ist, nimmt sie selten eine aktive, selbstgestaltende, sondern vermehrt eine passive, vornehmlich zuschauende Rolle ein. Liturgisch führt das schnell zum Rückzug in die Passivität. Die Herausforderung liegt demnach darin, den liturgisch Ungeübten eine aktive Teilnahme zu ermöglichen.

Die Ideale und Zielvorstellungen, die das Selbstverständnis alternativer Gottesdienste prägen, können zum Hemmnis werden, da aktiv und öffentlich neue gottesdienstliche Konventionen erzeugt werden sollen,¹⁰⁹⁶ während den Teilnehmenden eine gar verstärkt passive Publikumsrolle zugewiesen wird und somit innere Widersprüchlichkeiten erzeugt werden. Der Versuch, sich jeglicher Zuschreibung von Kirchlichkeit und Tradition zu erwehren, scheitert an der Konnotation von Gottesdiensten zur Institution Kirche. Änderungen der Form bedürfen jedoch ebenfalls der inhaltlichen Reflexion, da beides sich untrennbar bedingt.

So stehen beispielsweise die Reflexion des Gottes- und Menschenbildes im alternativen Setting und die liturgische Umsetzung dieser notwendigen Reflexion noch aus. In dem

¹⁰⁹⁴ Aktive Partizipation wird besonders im freien Gebet erlebt. Vgl. KERNER, Der Gottesdienst, 30.

¹⁰⁹⁵ Es wird häufig ausgeblendet, dass Partizipation auch durch Geschichten möglich ist und der Dualismus von aktiv/passiv nicht auf die (innere) Partizipation schließen lässt.

¹⁰⁹⁶ Das ganze Leben kann als Selbstinszenierung verstanden werden, vgl. Reckwitz, der in der „Gesellschaft der Singularitäten“ ein „Streben nach Einzigartigkeit und Außergewöhnlichkeit“ erkennt, die zu einer gesellschaftlichen Erwartung geworden ist. Authentisch sein ist Ausdruck der Inszenierung des eigenen Lebens, dem ein Kampf um Aufmerksamkeit entspringt. Vgl. RECKWITZ, ANDREAS, Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne, Berlin 2017. Diese Art der Lebensgestaltung wird selbstverständlich auch in den Gottesdienst hineingetragen.

wertenden Dualismus von aktiv und passiv entsteht ein Dissens, der Gleichzeitigkeit oder einen Wechsel vom einen ins andere unterbindet.

Wird Beteiligung jedoch auch, ausgehend vom postdramatischen Paradigma, in der Resonanz und inneren Teilnahme gesehen, z. B. durch bekannte Themen, andere, also zeitgenössische Musik und andere, also alltagsnahe Sprache, dann kann eine Klarheit im Zusammenspiel von Form und Inhalt erwachsen. Zudem lässt sich beobachten, dass trotz des Anspruchs der Abgrenzung vom konventionellen agendarischen Gottesdienst die meisten alternativen Gottesdienste dennoch in einem gewissen Sinn „agendarisch“ funktionieren, indem sie sich einer *informell-impliziten* Agende verschreiben – und das durchaus wiedererkennbar und verlässlich.

These 2: In den neuen Formen, in denen sich noch keine bekannten Kommunikationskonventionen gebildet haben, sind (liturgiedidaktische) Vermittlung und Anleitung notwendig (z. B. durch Moderation, Beamer).

Regelmäßigkeit und Ritus sollen durch den Charakter von Spontaneität, Event und Gemeinschaft auf Zeit abgelöst werden – der Gottesdienst wird eingefügt in das Unterhaltungsprogramm am Wochenende, das vom Individuum frei gewählt und gestaltet wird.¹⁰⁹⁷ Der Eventcharakter zieht nach sich, dass eine punktuelle Teilnahme andere (unverbindlichere) Gemeinschaftsformen hervorbringt, sodass gottesdiensttheoretisch vielmehr von Gottesdienstteilnehmenden als „Gemeinde“ im Sinne einer Gemeinschaft auf Zeit¹⁰⁹⁸ ausgegangen werden kann (vgl. Kasualien). Alternative Angebote setzen auf ein programmatisches Anders-Sein und integrieren von ihrem Selbstverständnis ausgehend (vgl. I.2.4.2) u. a. vermittelnde Elemente in die alternative Liturgie, die kein gemeinsames Wissen über die neuen Abläufe voraussetzen.

Anwesenden, häufig liturgisch Unkundigen oder Ungeübten, wird die (aktive) Teilnahme an alternativen, nicht kodifizierten Liturgien auf verschiedene Weisen ermöglicht.

(a) Sie werden innerhalb des Geschehens kundig gemacht, z. B. durch die Integration vermittelnder Strategien. Vermittelnde Strategien können beispielsweise Erklärungen, Moderation oder Infozettel sein (vgl. Iffert), um ein Gefühl der Verunsicherung zu mindern und niedrigschwellige Angebote zu schaffen.

¹⁰⁹⁷ Der Kulturhistoriker Andreas Reckwitz versteht das „spätmoderne Subjekt, konzentriert in der neuen Mittelklasse, [...] seiner Welt und seinem Leben gegenüber in der Haltung eines *Kurators* – es lebt ein kuratiertes Leben. [...] Der Kurator erfindet nicht von Grund auf Neues, er stellt klug zusammen. Er wählt aus, eignet sich Kunstwerke und Traditionen an, er *macht* Dinge erst zu Ausstellungsstücken, bindet scheinbar Disparates mittels eines kenntnisreichen und überzeugenden Konzeptes zusammen.“ Vgl. a. a. O., 295. (Herv. i. O.)

¹⁰⁹⁸ Vgl. BUBMANN u. a., *Gemeinde auf Zeit*.

(b) Sie nehmen eine zuschauende Publikumsrolle ein. Zur Vermeidung der Wahrnehmung von Unkenntnis nimmt das liturgische Publikum die Rolle der Zuschauenden ein, sodass es – jeweils engmaschig angeleitet – aktiv partizipieren kann.

(c) Das Geschehen folgt leicht erkennbaren Abläufen und orientieren sich bezüglich seiner Struktur an erkennbaren, bekannten Begegnungskonventionen (Begrüßung/Einstimmung, Hauptteil, Abschluss). Didaktisch wiederbelebt wird die gegenseitige Orientierung aneinander (vgl. „Chor“ bei Roth, I.1.2.3 und Kuberg, II.3.4), sodass durch Mimesis und Mitmachen das unkundige Individuum sich ins kollektive liturgische Handeln einfügen und die sich selbst erklärende Liturgie ohne explizite liturgische Vermittlung mitvollziehen kann. Kollektives Handeln findet verstärkt Niederschlag in der Musik (z. B. gemeinsames Singen) oder in Teilen eines liturgischen Minimalkonsenses (z. B. Vaterunser, Segen) – Elemente, die trotz langjähriger Tradition weiterhin in Gottesdiensten erwartet und erkannt werden.

Aber auch für traditionell-agendarische Gottesdienste wird die Frage nach den Teilnahmeformen virulent, da mit einer abnehmenden Zahl Kundiger gerechnet werden muss und dadurch der Chor-Effekt ohne Vermittlung nicht einkalkuliert werden kann. Dem liturgischen Publikum zu einem bewussten und kundigen Rollenverhalten zu verhelfen (vgl. Lazarowicz, II.3.2), wird als Frage für alle Gottesdienstformen wichtig. Das Ringen um kirchliche Ausdrucksformen¹⁰⁹⁹ innerhalb der Spannung zwischen der Wahrung von Traditionen und der zu beobachtenden Beschleunigung innovativer Prozesse findet somit auch liturgisch seinen Ausdruck.

1.2. Agendarische Gottesdienstformen

These 3: Kundige bzw. kundig gemachte Teilnehmende können aktiv am Geschehen partizipieren und auch Unkundigen Orientierung für ein gemeinsames liturgisches Handeln geben.

In konventionellen, agendarisch orientierten Gottesdiensten kann Partizipation als „Chor“ (in Analogie zur antiken Tragödie) beschrieben werden (vgl. Roth). Teilnehmende sind Publikum und Akteure zugleich, denn sie agieren im Gegenüber zur Liturgin, aber ebenfalls kollektiv mit allen gemeinsam. Das Publikum ist fester Teil der Aufführung in der Trias Stück, Darstellende, Publikum (vgl. Lazarowicz). Partizipation ist dem kollektiven liturgischen Handeln als responsive Struktur inhärent, so die These. Durch den Vollzug eingeübter, gemeinsamer Abläufe können sich auch Ungeübte einfügen,

¹⁰⁹⁹ Vgl. BRAUNE-KRICKAU, TOBIAS/SCHOLL, KATHARINA/SCHÜZ, PETER (Hrsg.), Das Christentum hat ein Darstellungsproblem, Freiburg/Basel/Wien 2016.

indem sie sich an anderen Teilnehmenden orientieren oder diese stellvertretend handeln. Zu der körperlich aktiven Partizipationsform (z. B. Mitsprechen) kommt zusätzlich die innere Aktivität hinzu, die auch bei körperlicher Passivität stattfindet, z. B. beim Hören auf die Predigt.

These 4: Auch in agendarischen Formen gibt es plurale Partizipationsformen, die sich neben antwortendem, kollektivem Handeln z. B. in Zuhören, Zuschauen, Assoziieren, Dissoziieren und Interaktion auffächern.

In die Theoriereflexion gehört auch für agendarische Settings die Aufnahme der Pluralität von Partizipationsmöglichkeiten. Das Prinzip der aktiven Beteiligung der Gemeinde und der aktiven Partizipation (vgl. 1. Kriterium im EGb, allgemeines Priestertum) wird greifbarer, wenn die Variabilität der Teilnahmebedingungen näher bestimmt und in der Theorie sichtbar gemacht wird. Die Benennung der Partizipationsformen schlägt eine Brücke zwischen Theorie und Praxis. Mögliche Beteiligungsformen sind über die responsiven liturgischen Stücke (z. B. Wechselgespräch im Psalm) hinaus ein kollektives Handeln im Gemeindegesang, das gemeinsame Beten des Vaterunsers bzw. des Glaubensbekenntnisses, die Interaktivität beim Abendmahl¹¹⁰⁰ sowie eine zuhörende Teilnahme vor allem in der Predigt (innere Aktivität).

Liturgie kann sowohl distanzierte als auch vertraute Teilnahme ermöglichen. Sie steht für Regelmäßigkeit, Vorhersehbarkeit, Verlässlichkeit und ein Sich-Fallenlassen in die Form. Dadurch ermöglicht sie eine selbstbestimmte Teilnahme (innere und äußere Freiheit). Auch wenn die Liturgie einem Teil der Teilnehmenden weithin bekannt ist, werden zunehmend auch in agendarischen Abläufen Erklärungen und Regieanweisungen integriert (z. B. Einlegeblatt im Gesangbuch), um der steigenden Zahl der Ungeübten eine Hilfestellung bei abweichenden Sequenzen anzubieten. Eine Unterbrechung des Geschehens durch erklärende oder vermittelnde Elemente kann allerdings den Raum der Liturgie stören, da sie eher für sich selbst spricht (vgl. H. Goebbels); sie können deshalb durchaus kritisch gesehen werden. Andererseits liegt in der Integration neuer Elemente sowie dem innovativen Umgang mit bestehenden Formen (vgl. Lehmann) die Chance, aktive Partizipation auch in eher traditionellen Formaten fruchtbar zu machen.

Die Pluralisierung und der Innovationswille innerhalb der Gottesdienstlandschaft wirken sich auch auf konventionelle Gottesdienste aus. Neue liturgische Teile erhalten Einzug in die agendarische Liturgie. Von der Anerkennung der weiten Beteiligungsspanne

¹¹⁰⁰ Bei Menschen, die vorwiegend konventionelle Gottesdienste besuchen, ist Interaktion und Irritation häufig unerwünscht, z. B. beim gegenseitigen Friedensgruß. Vgl. KERNER, Der Gottesdienst, 19.

ausgehend können auch liturgiedidaktische Methoden und Konzepte liturgischer Bildung (im liturgischen oder außerliturgischen Rahmen) weiterentwickelt werden. Die neue Verhältnisbestimmung von Tradition und Zeitgemäßheit steht für agendarische Gottesdienste durchaus auf dem Programm. Hier ist eine große ekklesiologische Reichweite zu verzeichnen (vgl. sinkende Teilnehmezahlen im Gottesdienst)¹¹⁰¹; dies wirft die Frage auf, wie das lebendige Wort Gottes so inszeniert werden kann, dass es in der heutigen Zeit sichtbar wird und relevant erscheint. Dabei kann die Stärke der ritualisierten, überlieferten Liturgie, die für sich sprechen kann (vor allem durch den Raum, vgl. III.3) und dadurch selbstbestimmte Partizipation (ohne Animation und Vermittlung) ermöglicht, eine Orientierung bleiben, die sich trotz innovativer Veränderungen hält oder gar neu an Profil gewinnt. Das Besondere eines exponierten Ortes, wie z. B. eines Kirchenschiffs, mit seinen kodierten Zeichen kann weiterhin eine Alltagsunterbrechung ermöglichen und als spirituelles Angebot hohe Resonanz auslösen.¹¹⁰²

1.3. Ritualisierte Formen

These 5: In ritualisierten Formen kann Partizipation eher als aktiv, wenn auch nicht als individuell beschrieben werden. Die Teilnahmeformation lässt sich mit der Metapher des antiken Chors bestimmen und erlaubt von daher kaum unerwarteten Veränderungen oder (ad hoc) Unterbrechungen.

Kollektives liturgisches Handeln wird besonders in rituell orientierten Liturgieverläufen, z. B. in einem an Taizé orientierten Gottesdienst, gelebt und gepflegt. Aktive Beteiligung ist dem Gesamtgeschehen bereits inhärent und entsteht weniger in einem responsiven Miteinander als im weitgehend gemeinsamen, häufig gesanglich organisierten Handeln als „Chor“¹¹⁰³. So gibt es bei Taizé-Gottesdiensten oft keine reflexive Verkündigungsform, sodass weder eine Trias von Darstellung, Text, Publikum noch eine Face-to-face-Interaktion zwischen Darstellenden und Zuschauenden entsteht, sondern das Geschehen sich im gemeinsamen Handeln formiert und somit als intensive „Gemeinschaftserfahrung“ erlebt wird.¹¹⁰⁴

¹¹⁰¹ Gründe für sinkende Teilnehmezahlen liegen jedoch nicht allein in liturgischen Formen. Häufig ist auch Kirchenkritik Auslöser für eine Distanzierung von Kirche und dementsprechend auch von gottesdienstlichen Formen. Vgl. a. a. O., 27.

¹¹⁰² Z. B. Auszeiten im Kloster.

¹¹⁰³ Vgl. ROTH, Die Theatralität des Gottesdienstes; KUBERG, Chor und Theorie; LAZAROWICZ, Triadische Kollusion.

¹¹⁰⁴ Kurze Auslegungen, Lesungen vom Ambo und Eucharistie („ökumenische“ Form) bilden Variationsmöglichkeiten.

Theatertheoretisch zeigt sich in dieser Form, dass keine vierte Wand bzw. kein Publikum vorgesehen ist,¹¹⁰⁵ weil die Form gemeinschaftlich getragen und produziert wird (oft in Kreisform). Erlern wird die Liturgie primär durch *Learning-by-doing* (Chor-Effekt) bzw. durch die Orientierung an Vorbildern; sie kommt weitgehend ohne vermittelnde Funktionen aus. Trotz des gemeinschaftlichen Agierens gibt es einige funktionale Rollen, z. B. für Vorbereitung von Musik, Liedern und Texten, die nicht explizit hervortreten (z. B. Communauté de Taizé), sondern von ihrem Platz aus mitten unter anderen Betenden agieren, sodass sie Teil des Kollektivs bleiben. Die leitenden Personen treten selten hervor, und individuell-authentisches Agieren tritt fast gänzlich hinter das Kollektiv zurück. Auch wenn in ungewohnten Kommunikationsformen Vermittlungsinstanzen Sicherheit und Wohlbefinden der Teilnehmenden verstärken können (vgl. Iffert, Lazarowicz), widersprechen diese der Eigenlogik kollektiven Handelns, da es eher Distanz zum Gesamtgeschehen erzeugt und das chorisches organisierte Geschehen unterbricht.

These 6: Das Geschehen ereignet sich in den Erfahrungen aller Beteiligten und nicht allein auf der Bühne.

Die Erfahrungen des Publikums werden zum Geschehen selbst, zum „Ort der Kunst“¹¹⁰⁶. Im Bewusstsein dieser performativen Lesart wird von einem alleinigen Fokus auf die künstlerische Erfahrung auf der Bühne weggelenkt und der Fokus auf die Wahrnehmung gerichtet, auf das Hören und Deuten der Teilnehmenden im Gottesdienst und ihre jeweils entstehenden Erfahrungen von Gemeinschaft, Gottesbegegnung, Spiritualität oder Ruhe (u. a.).

2. Authentische Rolle und gespielte Authentizität

Authentizität kann den Eindruck erzeugen, das ausgeführte Handeln sei besonders glaubwürdig, wahrhaftig, inspirierend bzw. aktivierend. Im Rahmen des gottesdienstlichen Handelns besteht zunehmend der Anspruch, die Inhalte und die Glaubensbotschaften als „echt“ und „authentisch“ (weil individuell verbürgt) darzustellen, sodass Wahrhaftigkeit und Glaubwürdigkeit in der existenziell bedeutsamen Religionsausübung auch in der Formgebung essenziell werden. Daher wird die authentische Darstellung in der Liturgie als wichtig erachtet. Dabei liegt das Augenmerk auf der Spannung zwischen authentischer Darstellung und Erfüllen einer Rolle oder

¹¹⁰⁵ Z. B. Artaud, der die Grenze zwischen Bühne und Publikum verschwimmen lässt, vgl. II.1.3.

¹¹⁰⁶ Vgl. II.3.6.

Funktion. Die Authentizität einer Person soll allerdings nicht zum offensichtlichen Ziel erklärt werden. An dieser Stelle ergibt sich in der Zielsetzung ein grundlegender Unterschied zum Theater.

Authentizität kann Zugänglichkeit, Alltagsnähe und einen zeitgenössisch-individualisierten Zugang zum Gottesdienst ermöglichen. Liturgisch kann jedoch authentisches Handeln auch kritisch beurteilt werden, da Authentizität im Sinne von Selbstdarstellung und -ausdruck Intimität zum Ausdruck bringt, wodurch die gebotene Distanz zwischen Darstellerin und Darstellung verloren geht, die den Rezipierenden einen Raum für selbstständige Interpretation (inkl. Widerspruch) zugesteht. Liturgische Rollen schützen Personen davor, die Liturgie persönlich verbürgen zu müssen. Sie ermöglichen und eröffnen durch das agendarisch vorgesehene symbolische Handeln einen Raum selbstbestimmter und kollektiver Teilnahme.

These 1: Folgt man Wiesingers religionspädagogischer These, wonach Authentizität primär ein Wahrnehmungsphänomen bzw. eine Zuschreibung ist, und Matzkes theaterwissenschaftlicher These der „theatralen Subjektivität“¹¹⁰⁷, dann ließe sich für die Liturgik behaupten, dass Authentizität auch auf der liturgischen Bühne stets konstruiert ist und eine *authentische Rolle* oder *gespielte Authentizität* generiert. Sobald ein Publikum einer authentisch handelnden Person zuschaut, bekommt ihre Authentizität einen performativen Rahmen und lässt eine Aufführungssituation entstehen. Dies lässt den Kontext der Wechselseitigkeit von Handeln *und* Rezipieren entstehen. Infolgedessen kann davon ausgegangen werden, dass auf der theatralen wie auf der liturgischen Bühne die authentische Person zur Rolle wird – dabei aber natürlich durchaus Facetten ihrer Persönlichkeit durchscheinen. Diese These wird zur Grundlage für die verschiedenen Praxisformen in alternativen und agendarischen Gottesdiensten.

2.1. Alternative Gottesdienstformate

These 2: Authentizität ist immer eine *inszenierte* Authentizität. Authentizität auf der Bühne wird zu einer szenischen Darstellung des Selbst, also nahe an der Selbstdarstellung. Auf der Grundlage der These der „theatralen Subjektivität“ (vgl. Matzke) ist es eine erschaffene Rolle, die sich auf biografische Aspekte stützt und die Persönlichkeit zum Material bzw. Inhalt einer Rolle macht.

In alternativen Gottesdienstformaten muss die dort obligatorische Ablösung von liturgischen Rollen hin zur Darstellung der eigenen Person durchaus kritisch beurteilt

¹¹⁰⁷ Über Matzke hinaus schließt sich die Frage an, ob Subjektivität nicht immer auch in einem gewissen Maß Theatralität einschließt. Vgl. Zizeks Beispiel von Reality TV.

werden. Liturgiewissenschaftlich betrachtet stellt der Bedeutungszuwachs von Selbstdarstellung das gottesdienstliche Ziel der „Kommunikation des Evangeliums“ in Frage, in der auch von der eigenen Person abgesehen wird, um von Gott und Mensch zu reden. Das Spiel einer persönlichen Rolle kann eine irritierende Unbestimmtheit zwischen Täuschung und Realität hervorrufen, zwischen dem persönlichen und funktionalen Agieren im Gottesdienst, und birgt zudem die Gefahr, die Botschaft (das „Dritte“ – *tertium non datur*) als rein persönliche Botschaft misszuverstehen. Nicht allein als authentische Person aufzutreten, schützt die Handelnden davor, aus sich selbst heraus das christliche Bekenntnis persönlich verbürgen zu müssen.

Das Rollenhandeln wird – analog zur traditionellen Liturgie – als positiv betrachtet, weil es der Repräsentation des christlichen Traditionsgutes dient. Soll Authentizität mit Techniken hervorgerufen werden, z. B. durch gespieltes „Scheitern“ (vgl. Matzke), könnte das im liturgischen Kontext dazu führen, eine schlechte Vorbereitung (Versprechen, Verhaspeln) zu rechtfertigen. Als liturgische „Methoden“ bzw. „Tricks“ können ebenfalls z. B. das Tragen von Alltags- oder auch Szenekleidung und die Wahl der Sprache (Umgangs- oder Milieusprache) verstanden werden. Auch die Technik der „Ironie“ kann dem Anspruch nach Glaubwürdigkeit widersprechen, da Ironie Distanz zwischen Person und Inhalt schafft und mitunter nicht bzw. falsch verstanden wird. So kann die Glaubwürdigkeit der Darstellung gefährdet werden, auch wenn eine andere Intention dahintersteht (z. B. gewollte persönliche Distanz zum Geschehen in Glaubenskrisen). Es ist ein feiner Grad des Austarierens der Betonung von Rolle oder Person. Meyer-Blanck sieht die größte Chance darin, als Person ganz in der Rolle präsent zu sein, ohne in ihr vollends aufzugehen (vgl. Meyer-Blanck mit Bezug auf Stanislawski). In alternativen Gottesdiensten wird dagegen vor allem das authentische Auftreten als Chance gesehen, den Charakter von Gottesdiensten zu verändern und zu modernisieren (vgl. Friedrich).

Seitens der Rezipierenden bieten liturgische Rollen ebenso einen Schutz, da sie einen *liturgischen* Interpretationsrahmen bereitstellen, der einen intimen und selbstreferenziellen Bezug zur Person abfedert. Die liturgische Rolle als nicht bzw. nicht nur authentische Verkörperung bietet die Möglichkeit, einen offenen Raum zu schaffen und ihn offen zu halten, ohne ihn allein mit Persönlichem zu besetzen (vgl. H. Goebbels). Auch Widersprüche, Meinungen, Assoziationen können Platz haben, nicht alles muss persönlich verstanden oder verbürgt werden, die eigenen Zweifel können liturgisch diskret überspielt werden.

Die These der *gespielten Authentizität* stößt für die Praxis zuallererst einen Reflexionsprozess darüber an, *wie* Personen im liturgischen Setting auftreten. Die Inszenierungslogik alternativer Gottesdienste läuft demnach ihren eigenen Ansprüchen entgegen, denn es werden Personen und ihr Zugang zum Evangelium inszeniert, nicht etwa das Evangelium selbst oder ein unmittelbarer Dialog mit Gott. Einerseits kann die Betonung der Authentizität Begegnungen zwischen Personen ermöglichen und Identifikationsmöglichkeiten bereithalten, ein Gemeinschaftsgefühl erzeugen und durch die beispielhafte Präsentation des eigenen Glaubens den individuellen Glauben kenntlich machen. Andererseits kann Authentizität aber auch die Distanzierung von Personen und Inhalten hemmen, wenn das Übermaß an Persönlichem als übergriffig erlebt wird.

Ein unreflektiertes Rollenbewusstsein kann zur Selbstproduktion der liturgischen Person und infolgedessen zu einem unangemessenen Nähe-Distanz-Verhältnis führen (z. B. wenn Intimitätsnötigungen an das Publikum herangetragen werden, indem sich die Person auf der Bühne über Gebühr exponiert). Eine professionelle Rolle dagegen, die von einer authentischen Person eingenommen wird, schützt sowohl das Publikum als auch die agierende Person selbst, schafft einen Handlungsfreiraum und kann den Blick auf das Geschehen der sich ereignenden Liturgie lenken.

These 3: *Die Authentizität gibt es nicht.* Wenn Authentizität in der Wahrnehmung der Rezipierenden geformt wird, kann es keine Forderung an eine Person geben, „authentisch“ zu handeln, denn die Wahrnehmung als authentisch bzw. deren Bewertung liegen im Auge der Zuschauenden.

In alternativen Gottesdienstformen kann der Anspruch, „authentisch“ zu handeln, bedeuten, dass die Pfarrperson sich als jung, unkonventionell, „modern“ (häufig verstärkt durch den Kleidungsstil) oder humorvoll präsentiert.¹¹⁰⁸ Im Blick auf die religiöse Darstellung wollen sich alternative Gottesdienste bewusst auch und gerade im inszenatorischen Gestus der Protagonisten von einer agendarischen Anmutung lösen, vor allem durch eine alltagsnahe Sprache, einen nahbaren Habitus und liturgische Minimalgesten (nur leichtes Händehaben bei Segen und Gebet). Die Moderatorin oder der Moderator soll Authentizität *verkörpern*¹¹⁰⁹ – im expliziten Gegensatz zur konservativen liturgischen Rolle, die den traditionellen Gottesdienst prägt. Der Selbstanspruch besteht darin, gerade keine Rolle zu spielen und vom Publikum als individueller Akteur wahrgenommen zu werden. Die Beurteilung, ob der junge,

¹¹⁰⁸ Die Bilder-Slideshow auf der Internetpräsenz des GoSpecial bildet u. a. diese Attribute in den Fotos ab. Vgl. EVANGELISCHE ANDREASGEMEINDE NIEDERHÖCHSTADT, Über uns.

¹¹⁰⁹ Vgl. FRIEDRICHS, Praktisch-theologische Einleitung, 20.

unkonventionelle Pfarrer mit offenem Talar¹¹¹⁰ oder auch im „casual“ Stil (mit Hemd oder Sakko)¹¹¹¹ überzeugen kann, liegt beim liturgischen Publikum.

2.2. Agendarische Gottesdienstformate

These 4: Im agendarischen Setting bleibt die Rollensichtbarkeit dominant. Authentizität erfüllt vielmehr die Funktion, mit der liturgischen Repräsentation zu korrespondieren. Sowohl Gottesdienstleitung als auch Erzählungen vom Glauben sowie Gestaltung von Lesungen sind liturgische Funktionen, die durch den persönlichen Stil bestimmt sind.

Die Rollensichtbarkeit ist durch das Tragen liturgischer Kleidung (z. B. Talar/Albe, Stola), durch liturgische Gesten und gehobene Sprache (z. B. Prosphese) gekennzeichnet. Die liturgische Funktion wird repräsentativ ausgefüllt und formiert die Gottesdienstteilnehmenden als (repräsentative) zugeordnete Gruppe.¹¹¹² Die authentische Person *spielt* die Rolle der Liturgin¹¹¹³ im Modus der eigenen Person. Vom liturgischen Publikum als Gegenüber kann sie jederzeit als Repräsentantin erkannt werden – die Authentizität der Person wird durch die Rolle gebrochen, sodass die Liturgin *in* der Rolle authentisch agiert (vgl. Meyer-Blanck)¹¹¹⁴.

Persönliches kann besonders deutlich in frei gesprochenen Worten der Predigt, in der der Sprachstil meist näher am eigenen Sprachduktus liegt, sowie durch die Lexik und die Argumentation im eigenen Text (Predigt, Gebete) erkannt werden. Auch die Mimik und die Stimme weisen auf den persönlichen Ausdruck hin, während die Gestik meist mit liturgischen Codes besetzt bleibt. Soll die Person im agendarischen Handeln noch deutlicher sichtbar werden bzw. die traditionelle Rolle wie im alternativen Format dementiert werden, können persönliche Merkmale stärker hervorgehoben werden, wie z. B. sichtbarer Schmuck (Armband, Ohrringe), Frisur, Schminke, Schuhe oder alltagsnähere Sprache und kommunikative Gestik.

Wie und in welchen Anteilen Person und Rolle zusammengebracht werden, muss individuell ausgelotet werden, um die eigene *authentische Rolle* zu finden und diese

¹¹¹⁰ Vgl. EVANGELISCHE ANDREASGEMEINDE NIEDERHÖCHSTADT, Über uns. Für die Darstellung des innovativen Gottesdienstkonzeptes wurde ein Foto gewählt, das den jungen Pfarrer auf einer Bühne zeigt, der unter seinem offenen Talar bayerische Tracht trägt und dabei breit grinst.

¹¹¹¹ Auf der Internetpräsenz des Nachteulengottesdienstes trägt der Pfarrer einen schwarzen Anzug mit schwarzem Hemd und lässt sich optisch den Musikerinnen der Nachteulenkombi zuordnen. Vgl. EVANGELISCHE FRIEDENSKIRCHENGEMEINDE LUDWIGSBURG, Nachteulengottesdienste. <https://www.friedenskirche-lb.de/citykirche/nachteulengottesdienste>, Stand: 09.08.2021.

¹¹¹² Vgl. die Rollentheorie (*generalized other*) des Sozialphilosophen bzw. -anthropologen George Herbert Mead, vgl. <https://lexikon.stangl.eu/14748/generalisierte-andere>, Stand 07.03.2022.

¹¹¹³ Vgl. LIGNIEZ, ANNINA, *_identity. _talarperson*. <https://www.talarart.net/talarperson>, Stand: 09.08.2021.

¹¹¹⁴ Vgl. I.1.2.1.

liturgisch zur Darstellung zubringen.¹¹¹⁵ Die Fragen „Wer bin ich mit und ohne Talar?“ oder auch „Wer darf ich sein?“¹¹¹⁶ bleiben bestehen, wenn die Rolle als solche erkannt, anerkannt und reflektiert wird – denn Liturgie kann (ob im traditionellen oder innovativen Setting) nicht komplett von der handelnden Person losgelöst werden. Die Betonung der zugewiesenen pastoralen Rolle erleichtert die Erkennbarkeit der Funktion (z. B. Amt der Pfarrerin bzw. Pastorin, Hirtin oder Leiterin der Liturgie) durch andere und bietet dadurch Klarheit. Zudem kann die erhöhte Distanz durch Professionalität zum einen die Privatsphäre der Person und zum anderen das Gegenüber vor Intimitätszumutungen schützen.

Das liturgische Formenspiel lenkt die Aufmerksamkeit mehr auf das gegenwärtige, gemeinsame Geschehen, die kodierten Handlungen und Symbole (im Raum) fördern die eigenständige Interpretation und die interpersonale Resonanz. Im traditionellen Gottesdienst wird eine Rollensichtbarkeit erwartet, sodass innerhalb der authentischen Rolle eine Atmosphäre persönlicher Nähe und Verständigung entstehen kann, obwohl über liturgische (nicht-alltägliche) Gesten und Sprache kommuniziert wird. Liturgisch „authentisch“ zu agieren bedarf der Schulung und Übung. Es ist durchaus zu würdigen, dass freie Gebete, alltagsnahe Sprache, moderne Musik o. Ä. in den Rahmen der liturgischen Inszenierung integriert werden, um Menschen den Zugang zum Evangelium zu ermöglichen. Allerdings ist es ebenso unabdingbar, dass alle Handelnden ihre liturgischen Darstellungsoptionen selbstreflexiv halten.

Trotz des Versuchs der genauen Definition zeigen sich auch Mischformen zwischen den Polen Rolle und Authentizität. Spricht beispielsweise eine Pfarrerin im Talar eine persönliche Begrüßung und flicht eine Anekdote aus ihrer Familie ein, wird die liturgische Rolle durch den starken persönlichen Akzent der Person überlagert. Dies kann entweder zur Wahrnehmung authentischen Handelns führen oder aber zur inneren Abgrenzung der Rezipierenden (auch bezogen auf Glaubensinhalte), die auf diese Weise aus der wahrgenommenen Distanzlosigkeit flüchten. Um einer (Über-)Betonung der Person entgegenzuwirken, kann der Fokus auch auf das gemeinsame Handeln (z. B. das Singen oder Lauschen von Musik) gelenkt werden oder die repräsentative liturgische Rolle explizit in Sprache und Gesten transportiert werden.

Wahrhaftiges Handeln wird im Gottesdienst vielerorts am Handeln der Person abgelesen. Wird der Anspruch, authentisch zu handeln, jedoch intentional verfolgt, besteht die

¹¹¹⁵ Die Begleitung, Reflexion und Einübung dieser individuellen Prozesse sind seit den Überlegungen von Thomas Kabel in der pastoralen Ausbildung verankert worden.

¹¹¹⁶ Vgl. LIGNIEZ, ANNINA, *_pfarrwerdung II*. www.talarart.net/pfarrwerdung-ii, Stand: 09.08.2021.

Gefahr einer Selbstinszenierung. Die Ambivalenz dieser Beziehung zwischen Rolle und Person, die sowohl die Person selbst als auch die Rezipierenden betrifft, bleibt grundsätzlich unauflöslich. Die Reflexion des Verhältnisses zwischen Person und Rolle ist im Hinblick auf die Rezeption des Gottesdienstes unabdingbar, weil das liturgische Publikum das Geschehen konstituiert. Das gottesdienstliche Ziel der Kommunikation des Evangeliums (z. B. „Torgauer Formel“)¹¹¹⁷ sollte die Ausrichtung dieses Verhältnisses bestimmen.

Die Auseinandersetzung mit einem postdramatischen Authentizitätskonzept zeigt in Bezug auf agendarische Gottesdienste die Spannung auf zwischen dem Versuch, die Person vollständig der Rolle unterzuordnen, und dem gegenläufigen Versuch, die Person vollständig als authentische Akteurin sichtbar zu machen. Am jeweils anderen Konzept werden die Grenzen deutlich sichtbar: Das völlige Aufgehen der Person in der Rolle bzw. im Amt lässt Zweifel am Wirklichkeitsgrad bzw. an der Wahrhaftigkeit aufkommen; das völlige Vernachlässigen der Rolle kann distanzlos und formlos wirken. Das Zusammenspiel von Form und Inhalt, von Rolle und Person ist und bleibt spannungsvoll. In Auseinandersetzung mit dem postdramatischen Theater weist die bleibende Spannung auf das Verhältnis zwischen Innovation und Tradition hin, auf die Neubestimmung von Notwendigem, Aufgebbarem sowie Innovationsbedürftigem.

Der Wunsch nach öffentlicher Selbstdarstellung dringt in die evangelische Gottesdienstkultur hinein, da er auch im Alltag (von Jugendlichen, vgl. Social Media) zu finden ist, wie der Soziologe Andreas Reckwitz beschreibt. Es ist ein „kompliziertere[s] Streben nach Einzigartigkeit und Außergewöhnlichkeit, die zu erreichen freilich nicht nur subjektiver Wunsch, sondern paradoxe gesellschaftliche *Erwartung* geworden ist“¹¹¹⁸. Daher ist für den Wunsch nach Selbsta Ausdruck und authentischer¹¹¹⁹ Partizipation ein Weg in das liturgische Setting hinein zu suchen, neben der Produktion auch für die (integrative) Partizipation. Möglichkeiten für individuelle authentische Partizipation liegen z. B. im Formulieren von Gebeten; innerhalb des liturgischen Chores können die einzelnen Personen authentisch und präsent, wenn auch nicht vereinzelt sein.¹¹²⁰

¹¹¹⁷ Vgl. I.1.1.4.

¹¹¹⁸ RECKWITZ, Die Gesellschaft der Singularitäten, 9. (Herv. i. O.)

¹¹¹⁹ „Als authentisch aber wird etwas erlebt und bewertet, wenn es als singular erkannt wird, wenn seine Eigenkomplexität begreifbar und spürbar wird“, a. a. O., 293.

¹¹²⁰ Vgl. III.1.2.1.

3. Der Raum als Wahrnehmungsbereich

Die Wahl des Ortes – klassisch, traditionell in einer Kirche oder innovativ, alternativ z. B. in einem Kino – wirkt sich maßgeblich auf die Veranstaltung und ihre Rezeption aus. Sowohl im Theater- als auch im Gottesdienstkontext kann ein Wunsch nach Loslösung vom traditionellen Sakralraum beobachtet werden. Die Sinne werden durch Atmosphäre, Licht, Klang (z. B. Musik), Bewegungen¹¹²¹ und Positionierung der Akteure stimuliert. In alternativen Gottesdiensten sollen vor allem die Reize des Besonderen bzw. anderen hervorgehoben werden: die *andere* Atmosphäre (des Kinos), das *andere* Licht (der Scheinwerfer), der *andere* Klang (der Band), die *andere* Bewegung (des Teams bzw. der Akteure), die *anderen* Teilnehmenden (z. B. säkular, kirchenfern/-kritisch, zweifelnd). In klassischen Gottesdiensten hält der sakrale Raum Zeichen bereit (der Altar, in der Fensterkunst), die die Interpretation des liturgischen Publikums ergänzen.

These 1: Der Raum – so die These, die nicht auf ein spezifisches Gottesdienstformat beschränkt bleibt – wirkt auf die Wahrnehmung und Rezeption der Teilnehmenden ein und bestimmt darüber auch die Partizipationskonzepte mit. Damit sind sowohl die räumlichen Begebenheiten gemeint (z. B. Raumgröße, Sitzgelegenheiten, Raumausstattung), die als Raum und Ort für sich sprechen, als auch der Raum im übertragenen Sinn als Erfahrungsraum. Ein von Eindeutigkeiten und Vorgaben nicht überfluteter Erfahrungsraum bietet die Chance, die eigene Wahrnehmung und Interpretation zu stimulieren, Gottes- und Menschenbegegnungen zuzulassen. Die Herausforderung besteht darin, Raum zu geben und zugleich einen bergenden Rahmen zu setzen.

3.1. Alternative Gottesdienstformate

These 2: Eine traditionelle Raumgestaltung verstärkt die Trennung zwischen Bühne und Publikum und forciert in alternativen Gottesdiensten (z. B. Kinosaal mit erhöhter Bühne und rotem Bühnenvorhang, Beleuchtung der Bühne durch Scheinwerfer, abgedunkelter Publikumsraum) die Teilnahmeform des Zuschauens. Nicht-sakrale Orte werden durch die Gottesdienstfeier sakralisiert; ihre Anmutung wird durch das gottesdienstliche Setting verkirchlicht.

Die Anmutung des explizit nicht-sakralen Ortes (z. B. Kino, Stadthalle), der als weltlich, kulturnah und modern gilt, wird bewusst inszeniert.¹¹²² Zudem wird durch kulturell konnotierte Orte ein Event- und Einmaligkeitscharakter vermittelt; der Gottesdienst ist

¹¹²¹ Mitunter werden neben Sehen, Hören und Fühlen sogar die Sinnesreize Riechen und Schmecken mitstimuliert.

¹¹²² Vgl. Friedrichs, Arnold.

eine „Veranstaltung“ mit einer Nähe zu anderen Kulturveranstaltungen. Auch die Frequenz (z. B. einmal im Monat oder viermal im Jahr), die Medien (z. B. Beamer, Band) und die Methoden (Theaterstücke, Anspiele, Expertenvorträge mit Präsentation, Kreuzverhör, Moderation) unterstreichen den Unterhaltungscharakter.¹¹²³

Die Teilnahmeform des Zuschauens zeigt sich beispielsweise in der Blickrichtung bei Gebeten, die dem Publikum zugewandt gesprochen werden, sodass der (mögliche) Blickkontakt Orientierung bietet. Das Publikum wird möglichst lückenlos unterhalten und die Bühne ohne Unterbrechung bespielt: Band, Themenpredigt, Diskussion, verbunden durch erklärende bzw. „regiegebende“ oder überleitende Elemente der Moderation. Die zuschauende Rolle wird gegebenenfalls durch Anleitung zu interaktiver oder animierter Partizipation des liturgischen Publikums unterbrochen.¹¹²⁴ Die Anleitung des Publikums und die vermehrte Einbindung vermittelnder Elemente wird notwendig, da die veränderten Rahmenbedingungen die gängigen Kommunikationskonventionen¹¹²⁵ quasi aufgelöst haben, sodass Moderation oder Anweisungen mittels Ablaufzettel und/oder Beamer-Projektionen Orientierung bieten.

Für die Theoriereflexion ergeben sich dadurch neue Voraussetzungen:

(a) *Andere* Orte erregen Aufmerksamkeit und Öffentlichkeit, was sowohl im Anspruch des Evangeliums selbst enthalten ist (vgl. Mt 5 in der Bergpredigt) und insofern auch ekklesiologisch von Belang ist (z. B. durch die darin symbolisierte Entkirchlichung der Botschaft).¹¹²⁶ Es tritt ins Bewusstsein, dass Religionspraxis und säkulare Anmutung sich oft konträr zueinander verhalten. Die religiöse Sonderwelt mit sakralem Interieur wird durch alltägliche Aufführungsorte ersetzt und in gewisser Weise dementiert. Als hartes Kontrastprogramm tritt das religiöse (Erweckungs-)Programm damit noch stärker in Erscheinung.

¹¹²³ Bitter und Meyer-Blanck verstehen den Gottesdienst als „kulturelle Angelegenheit“, da in ihnen der „casus des Lebens“ zum Gegenstand gehört. Damit schaffen sie eine Verbindung zwischen Kultur, die dem Unterhaltungssektor zugeschrieben wird, und Gottesdienst, der dem Religionssektor zugeschrieben wird. Vgl. BITTER/MEYER-BLANCK, Unser Gottesdienst, 9. Auch Schroeter-Wittke plädiert dafür, die Herausforderung anzunehmen, eine „Theologie der Unterhaltung“ zuzulassen und zu gestalten. Unterhaltung versteht er in den drei Dimensionen ernährend (nutritiv), gesellig (kommunikativ) und genießend (delektarisch). „Unterhaltung als Theologie und Theologie als Unterhaltung bedeutet daher, den Menschen in ihren Geschichten mit göttlichen Geschichten, seien sie aus der Bibel oder von Helge Schneider, so Unterhalt zu gewähren, dass sie vorübergehend Halt gewinnen.“ SCHROETER-WITTKER, HARALD, Unterhaltung als Theologie – Theologie als Unterhaltung. Homiletische und religionspädagogische Anmerkungen zur zeitgenössischen Gestaltung von Theologie, in: Deutsches Pfarrerbblatt 103 (2003), 344–347.

¹¹²⁴ Beim GoSpecial in Niederhöhnstadt gibt es meist zwei Lieder zum Mitsingen, das gemeinsam gesprochene Vaterunser und Zettel für Gebetsanliegen oder Kreuzverhör-Fragen.

¹¹²⁵ Im GoSpecial-Gottesdienst haben sich mit der Zeit eigene Konventionen herausgebildet.

¹¹²⁶ Es kann eine Öffnung für andere Zielgruppen bedeuten bzw. die Kirche als Institution auch im gesellschaftlichen Raum sichtbar werden.

(b) Neue Orte eröffnen neue Deutungshorizonte (z. B. Kino als Schau-Raum und Ort der Bilder und Emotionen, Stadthalle als Raum der Kommunikation und des städtischen und politischen Lebens, Varieté als Raum der Unterhaltung und des Humors, das Theater als Spiel-Raum mit einer Nähe zur Illusion und fiktionalen Rollen).

(c) Bei der Komposition nicht-konventioneller liturgischer Abläufe verändert sich das Verhältnis zwischen Tradition (als rituelle Grundlage des feiernden Christentums) und Innovation (moderngesellschaftliche Kommunikation). Meist tritt die Überlieferung in den Hintergrund, aber dennoch bleibt der normative Anspruch bestehen, sie nicht vollends von einer Methodenvielfalt zu überdecken.

(d) Es legt sich nahe, die Inszenierung und Aufführung der Liturgie auf ihre Ziele hin zu reflektieren. In einigen Beispielen wird die Ambivalenz sichtbar: Die Entkopplung des Evangeliums vom konventionellen Kirchraum (z. B. ohne religiöse Zeichen) kann zum alternativen Deutungsangebot werden oder aber – zugespitzt formuliert – als Zeichenleere und Sinnentleerung verstanden werden. Ein Event bzw. ein Gottesdienst mit Eventcharakter als kurzfristiges oder einmaliges Format kann Menschen neu für das Format Gottesdienst begeistern; andererseits können kurzfristige Events in Krisensituationen mental kaum stabilisieren oder Bewältigungsalternativen anbieten. Wird der Gottesdienst zum Selbstzweck und er selbst zu seinem Inszenierungsziel, besteht die Gefahr, das Ziel der Inszenierung einer dialogischen Gotteskommunikation (vgl. „Torgauer Formel“) aus dem Blick zu verlieren.

Im Rahmen eines realpräsentischen Liturgiekonzepts, wonach Gottesdienste an realen Orten stattfinden, an denen sich Menschen leibhaftig anwesend begegnen können (anders als bei digitalen Formaten, bei denen „Anwesenheit“ differenziert definiert werden muss), kann das, was H. Goebbels mit „Abwesenheit“ im theatralen Konzept bezeichnet und positiv bewertet, als Kontrastprogramm (Religion vs. Alltag) oder Oppositionsprogramm (die „Welt“ vs. das „Evangelium“) neue Impulse geben.

Die Variabilität von Orten (und Zeiten) wurde in alternativen Gottesdiensten zu einem Identitätsmerkmal erhoben. Die zeitgenössische Ästhetik drückt sich häufig durch eine quantitative Ausdehnung von Möglichkeiten aus. Ein unbespielter Raum und eine darüber dargestellte Abwesenheit sind meist nicht vorgesehen. Der Bühnenraum wird durchgängig zentral bespielt und Zwischenräume dienen der Vermittlung.

Wenn gesellschaftlich geprägte Orte religiös bespielt werden, werden die Aktivitäten umso wichtiger, da der Raum nicht von sich aus religiös codiert ist – eine nicht bespielte Eventhalle ist und bleibt eine Halle mit säkularer Anmutung. Erst wenn dort gebetet wird, wird sie als Religionsort kenntlich. Ohne gottesdienstliches Geschehen repräsentiert sie

nicht die vergangenen Gebete als ein „durchbeteter“ Raum. Assoziationen zu anderen Events, die Menschen dort erleben können oder erlebt haben (z. B. Konzerte), sind eher zu erwarten. In diesem Kontext ist immer mitzuführen, dass es im evangelischen Verständnis keine explizit heiligen Räume, sondern nur profane Räume gibt (zu denen letztlich auch Sakralbauten zählen), die religiös genutzt und in Anspruch genommen werden und dadurch auf Zeit und aus Anlass zu *geheiligten* Räumen werden. Dennoch werden die oben beschriebenen Unterschiede bei der Rezeption von Gottesdiensten vorreflexiv wahrgenommen.

Gerade Gottesdienste an nicht-kirchlichen Orten müssen sich damit auseinandersetzen, dass Leere und Abwesenheit als Bedrohung der Inszenierungsüblichkeiten erlebt werden. Zum Beispiel kann in einer Kirche die Leere, z. B. in der Stille oder einem zeitweise unbespielten Altarraum bzw. einer Vierung, für sich sprechen, denn der Altar, der Raum um ihn, z. B. mit bemalter Decke, lässt den religiösen Raum auch durch Architektur oder Kunst wirken. Ein Naturort kann eine ähnliche Wirkung entfalten, indem das Erleben der Natur auf die Schöpfung Gottes verweist. Eine Stadthalle wird jedoch schnell wieder zu einem kommunalen, nicht-religiösen Ort. Je eindeutiger der Raum religiös konnotiert ist, z. B. durch einen feststehenden Altar, desto eindeutiger kann er auch für das Sprechen, was sich gottesdienstlich abspielt, auch wenn dort nicht dauerhaft Liturgien stattfinden. Die auch gesellschaftlich sehr präsente Angst vor der Leere und dem Nicht-Verstehen führt liturgisch zu einer Gottesdienstgestaltung, die die pädagogische Vermittlung ins Zentrum rückt.

3.2. Agendarische Gottesdienstformate

Der Ort des agendarischen Gottesdienstes ist auch in der Theorie¹¹²⁷ weiterhin vorwiegend die Parochialkirche. Im innerkirchlichen Selbstverständnis bildet der Gottesdienst traditionell das Zentrum aller Gemeindeaktivitäten, sodass die Kontinuität von Ort und Zeit „Kirche“ symbolisiert. Der Ort der liturgischen Darstellung und der Ort der kirchlichen Freizeitaktivitäten sind im Idealfall unmittelbar aufeinander abbildbar bzw. sie sind identisch, wenn in einem Gemeindezentrum Gottesdienst gefeiert wird. Liturgie wird am authentischen Ort inszeniert, in dem Raum, der in sich bereits Liturgie vorhält, weil er geschichtlich mit und durch die Liturgie gewachsen ist. Jede Kirche ist ein Exemplarfall für regionale Kirchengeschichte. Auch aus der Außensicht repräsentiert

¹¹²⁷ Vgl. MEYER-BLANCK, Gottesdienstlehre; DEEG, Das äußere Wort; GRETHLEIN, Praktische Theologie.

die Kirche einen explizit religiösen Ort und beschreibt einen Platzhalter für liturgische Religionspraxis, wo jeden Sonntag ein Gottesdienst stattfindet.¹¹²⁸

Die Anordnung des konventionellen, agendarisch orientierten Gottesdienstes ist bestimmt von der Raumaufteilung, der Trennung von Altarraum („liturgische Bühne“) und Bänken oder Stühlen („liturgisches Publikum“) durch Stufen („Rampe“). In den meisten Kirchen findet sich durch die klassische Raumaufteilung ein sicheres, wiedererkennbares Umfeld, das eine „Rampe“ als Trennung zwischen Bühne und Publikum kennt (Stufen zum Altar). Die Erhöhung der Bühne zeigt deutlich die Richtung der Aufmerksamkeit an. Auch in Gottesdienstformen, die an anderen Orten stattfinden, wird meist eine Bühnensituation geschaffen. Das lutherische Anliegen, aus der Mitte der Gemeinde heraus zu predigen, wird aufgegriffen, wenn Bühnenraum und Publikumsraum mittels Überschreiten der Rampe bzw. Durchschreiten der „vierten Wand“ verbunden werden. Dies geschieht z. B., wenn nah am Publikum gepredigt oder gesprochen wird, wenn Akteure aus den Bankreihen aufstehen und nach vorn gehen, wenn mit dem Rücken zur Gemeinde, also in dieselbe Blickrichtung, gebetet wird.

Die liturgische Bühne wird an den Prinzipalstücken Ambo, Altar und Kanzel, über Gebet, Lesungen, Ansagen und Predigt bespielt. Der „Publikumsraum“ wird dadurch zu einem Gegenüber des Altarraums, sodass das darin „spielende“ Publikum in der Liturgie responsive (der Liturgin in Wort und Bewegung antwortend) und partizipierende Funktion (Lieder, Gebete, Abendmahl) übernimmt.

Bleibt der Altarraum während der Lieder, der Orgelmusik oder der Stille frei, kann mit H. Goebbels eine „Ästhetik der Abwesenheit“ erkannt werden (vgl. II.4.2). Die inszenierte „Leere“ lenkt die Wahrnehmung auf den Raum und seine Zeichen, z. B. die Vierung des Raumes, die den inszenatorischen Rahmen für die sakrale Anmutung des Altarraums (Kreuz, Altar u. a.) bildet und Raum für nicht vorgegebene Interpretationen und vor allem selbstbestimmte Partizipation eröffnen kann.

Herausfordern lassen kann sich die Liturgik durch H. Goebbels Ansatz von dem Gedanken der Abwesenheit von Botschaft. Nach wie vor sind Momente des Schweigens und der Stille kein integraler Bestandteil im traditionell wortlastigen evangelischen Predigtgottesdienst, in dem die Rubriken oft nur von einer wenige Sekunden dauernden Pause unterbrochen aneinander anschließen. Statt „Ruhe“ transformiert sich entgegen dem Selbstanspruch oft eine Form der religiösen Rastlosigkeit. Folgt man H. Goebbels,

¹¹²⁸ Die „gefühlte[] Teilhabe“ am Gottesdienst ist höher als „die ‚reale‘, faktische *Teilnahme* am Gottesdienst“, sodass man von einer stellvertretenden, symbolischen Teilhabe durch andere ausgehen kann. HERMELINK/KOLL/HALLWAB, Teilhabe und Teilnahme, 91. (Herv. i. O.) Vgl. I.2.6.2.

dann dürfen Leerstellen bewusst als Freiräume zugelassen und das mögliche Bedürfnis nach Kontrolle (über die Wirkung) aufgegeben werden (z. B. durch bewusstes Nicht-Bespielen des Altarraums während Musik und Gebet oder das Vermeiden von liturgischen Kommentaren und ritueller Metakommunikation). Die Liturgie spricht dann als offenes Gesamtkunstwerk für sich. Durch eine bewusste Raumgestaltung können liturgische Elemente stärker ihre Eigenwirkung entfalten.¹¹²⁹ So plädiert auch Dörnemann für bibliodramatische Inszenierungen gegen das „Raumvergessen“ und für eine leere Bühne, die Unsichtbares auf der Bühne sichtbar macht.¹¹³⁰

These 3: Die Dezentralisierung der Aufmerksamkeit (vgl. H. Goebbels) führt zu einer Verteilung von Macht auf alle Beteiligten – neben den Produzierenden hat das Publikum z. B. die „Macht“ zu assoziieren und dissoziieren (vgl. Rancière). Die Emanzipation des Publikums setzt die Interpretationsleistung jedes und jeder Einzelnen in Kraft, sodass mehr Raum geschaffen wird für „das Dritte“, den unverfügbaren Inhalt, den niemand besitzt,¹¹³¹ die mögliche Gottesbegegnung, die sich in der jeweiligen Aufführung ereignen kann.

Die Partizipation des liturgischen Publikums wird umgedeutet, da es automatisch eine aktive (aufgrund von Teilnahme an sich) Rolle innehat und diese Aktivität nicht ausschließlich im Gegenübersein zur Bühne besteht. Selbstbestimmung kann gewahrt bleiben, wenn Menschen nicht programmatisch aktiviert und animiert, sondern Räume eröffnet werden – für eigene Gedanken, Assoziationen, Prozesse. Der Raum wird somit als Inszenierungsmittel ernst genommen und frei, seine signifikanten Raumzeichen für sich sprechen zu lassen. Bereits Vorhandenes kann hervorgehoben werden, wie z. B. eine bauliche Mitte durch die Vierung oder einen Mittelaltar.¹¹³² Inszenierungen müssen so nicht allein auf personeller Ebene gelöst werden¹¹³³ oder in eine Spirale der Vermehrung und Beschleunigung geraten (mehr Akteure, mehr Event, mehr Partizipation), um ansprechende Gottesdienste zu gestalten.

¹¹²⁹ Zu H. Goebbels Ansatz ergibt sich eine theologische Nähe zur Anmutung der Kenosis (Selbsterniedrigung Gottes), die liturgisch inszeniert werden kann (z. B. durch einen leeren Altar und ein verhülltes Kreuz an Karfreitag und die zeremonielle Enthüllung in der Osternacht).

¹¹³⁰ Vgl. DÖRNEMANN, Der leere Raum im Bibliodrama, 26. Vgl. I.1.1.6.

¹¹³¹ Vgl. Rancière, II. 3.6.

¹¹³² Vor allem in monastischen Formen (z. B. dem Stundengebet) wird diese „Leere“ kultiviert. Eindrücklich ist der liturgische Akt lutherischer Tradition am Karfreitag: Der Altar bleibt leer („ohne Kerzen, Blumen und anderen Schmuck“, vgl. VEREINIGTE EVANGELISCH-LUTHERISCHE KIRCHE DEUTSCHLANDS/EVANGELISCHE KIRCHE DER UNION, Evangelisches Gottesdienstbuch, 699) oder wird leergeäumt und das Kruzifix mit einem schwarzen Tuch bedeckt. Der Vollzug kann als liturgisch inszenierte Kenosis (Selbsterniedrigung Gottes) verstanden werden.

¹¹³³ Vgl. „liturgische Präsenz“, I.1.1.7.

Insofern übt auch die liturgische Wortvermehrung eine negative Wirkung auf das Erleben aus; Hinweise oder Regieanweisungen unterbrechen oder stören das liturgische Spiel. Mit H. Goebbels ließe sich entdecken, dass es in der Gottesdiensttradition Orte der positiven Entleerung geben kann, z. B. längere Stillephasen, schweigend durch den Raum schreiten, eine Lesung vom Platz aus. Diese Lesart betont die Stärke des traditionellen, religiös konnotierten Raums als Gottesdienstort sowie einen Mehrwert durch Reduktion und Fokussierung.

Mit Blick auf die Liturgie fragt sich auch Dietrich Sagert (mit H. Goebbels), wie „Raum geben“ und „Abwesenheit“ in der Liturgie inszeniert werden können. „Mit steigender Tendenz stehen Pfarrer [...] ständig im Altarraum herum.“ Vor allem Gebete laden dazu ein, den Altarraum freizulassen, denn: „Wie soll denn jemand ankommen (Advent), wenn sein Platz ständig besetzt ist?“¹¹³⁴ Das Freilassen des Altarraums als Bühne (vor allem durch die Pfarrpersonen) eröffnet Raum für die Wahrnehmung des symbolisch aufgeladenen Raums, der z. B. visuell wirkt wie das Kreuz, der Altar bzw. das Retabel.

Das Freibleiben deutet zum einen auf die von H. Goebbels geforderte „Polyphonie der Elemente“¹¹³⁵ hin. Liturgisch ließe sich dies so verstehen, dass das, was zu sehen oder zu hören ist, nicht nochmal gesagt bzw. erklärt werden muss.¹¹³⁶ Verbale Redundanzen berauben andere Sinneseindrücke (z. B. Sehen) ihres Werts. Zum anderen kann die ästhetische Abwesenheit radikalisiert werden hin zu einer Abwesenheit nicht nur von Personen auf der liturgischen Bühne, sondern auch dessen, „was wir das ‚Thema‘ oder die ‚Botschaft‘ eines Stückes nennen“¹¹³⁷.

Im Gottesdienst von einer Abwesenheit der Botschaft zu sprechen, stellt ohne Zweifel eine Provokation dar. Setzt man jedoch zunächst beim Wort an, das im evangelischen Kontext mit Recht eine hohe Bedeutung hat, kann das Auslassen einer zusätzlichen Botschaft ein erster Schritt zur heilsamen Reduktion sein. Die Interpretation der christlichen Botschaft durch die Pfarrperson tritt in den Hintergrund, die Liturgie und der Raum kommen zur Wirkung, indem sie unvermittelt auf die Rezipierenden treffen und von ihnen gedeutet werden können.¹¹³⁸

Eine weitere liturgische Abwesenheitserfahrung ist die Stille, die erst als längere Zeitphase ihre Wirkung entfaltet. In einigen Gottesdiensttraditionen hat sie sich bereits

¹¹³⁴ SAGERT, Licht an, 79.

¹¹³⁵ GOEBBELS, Ästhetik der Abwesenheit, 17.

¹¹³⁶ Vgl. SAGERT, Licht an, 80. „Ein Gebet ist keine Predigt, eine Fürbitte keine Deklaration.“ Ebd.

¹¹³⁷ A. a. O., 81. Zitiert GOEBBELS, Ästhetik der Abwesenheit, 17.

¹¹³⁸ Besonders Gottesdienstformen, die auf thematische Ausrichtung und die Minimierung ritualisierter Gottesdienstelemente setzen, werden durch solch eine Sichtweise herausgefordert.

etabliert (z. B. Taizé, Thomasmesse). Im EGb (Form I und II) wird Stille (Gesang/Musik/Stille) als Option nach der Predigt vorgeschlagen. Sie wird dann zu einem Raum für Reflexion und eigene Gedanken oder führt während der Austeilung des Abendmahls verstärkt in eine betende Haltung hinein.¹¹³⁹ Bei den verschiedenen liturgischen Elementen (z. B. Schuldbekennnis, diakonisches Gebet)¹¹⁴⁰ werden Stillephasen für Gebet und Innehalten vorgeschlagen. Darüber hinaus plädiert Sagert (mit H. Goebbels) für einen „Abschied von Expressivität“¹¹⁴¹ bei Lesungen. Damit meint er nicht ungeübtes oder eintöniges Vorlesen, sondern ein freies Wirken des Textes, der es den Zuhörenden ermöglicht, den Text frei zu assoziieren und zu hören – im Sinne einer Abwesenheit von kommentierenden Lesarten. Anders geht beispielsweise Pyka in seinem Praxisbuch vor, das zu einer dramaturgisch gestalteten Lesung anleiten möchte.¹¹⁴² Bei dieser Gegenüberstellung muss jedoch empirisch mitgeführt werden, dass eine geübte Lesepraxis nicht vorausgesetzt werden kann und Grundlagen von Leseskills genauso ihre Berechtigung haben wie das Bestreben, die Perikope möglicherweise auch nicht-expressiv zu lesen.

3.3. Ritualisierte Formen

H. Goebbels' These korrespondiert indirekt mit einer liturgischen Praxis von stark ritualisierten Gottesdienstformen, die jedoch als Alternativen zum Sonntagsgottesdienst verstanden werden, wie beispielsweise Andachtsformen, die sich an der Form der *Communauté de Taizé* orientieren. Die stark ritualisierte und gesanglich organisierte Form schafft einen Rahmen kollektiven Handelns, der nur vereinzelt durch das Handeln Einzelner (Lesungen, Fürbittengebet) oder durch anleitende Elemente unterbrochen wird (eine Auslegung ist fakultativ).

Häufig wird eine kreisförmige Sitzordnung gewählt, die die (liturgische) Leere im Sinne einer unbespielten Mitte unterstreicht und die Symbolik betont: Die Gemeinschaft der Anwesenden konstituiert sich z. B. um ein Kreuz, eine Kerze oder eine gestaltete Mitte. Die Teilnehmenden wenden sich alle einem (gestalteten) Zentrum zu (gemeinsame Blickrichtung) und konzentrieren sich auf Kreuz, Ikone oder Kerze. Die Kreis- bzw. Halbkreisform vermeidet eine Bühnensituation.

Das Sitzen auf gleicher Ebene betont das Kollektiv; Sitzen auf dem Boden (z. B. auf Gebetshockern) betont zusätzlich die leibliche Präsenz der Anwesenden. Der

¹¹³⁹ Vgl. VEREINIGTE EVANGELISCH-LUTHERISCHE KIRCHE DEUTSCHLANDS/EVANGELISCHE KIRCHE DER UNION, *Evangelisches Gottesdienstbuch*, 62–63.

¹¹⁴⁰ Vgl. a. a. O., 543–547, 586–593.

¹¹⁴¹ GOEBBELS, *Ästhetik der Abwesenheit*, 17.

¹¹⁴² Vgl. PYKA, *Versteht man, was du liest?*, 84–85.

gemeinsame, leicht erlernbare und sich häufig wiederholende Gesang sowie eine ruhige Atmosphäre und ein nach innen gewandter Blick schaffen Verhaltenssicherheit und erleichtern es, sich als Einzelne in das Gesamtgeschehen einzufühlen. So wird Ungeübten auch ohne reflexive oder vermittelnde Elemente der Zugang zur rituellen Form ermöglicht.

Der Raum und dessen Gestaltung prägen die liturgische Feier und die Partizipationsformen zusätzlich durch das Licht. In Taizé-Andachten ist das Licht häufig gedimmt oder der Raum nur durch Kerzen erhellt. Dies unterstreicht eine ruhige, meditative Atmosphäre der in aller Regel am Abend stattfindenden Veranstaltungen.

Zu anderen Tageszeiten, an denen der Raum vom Tageslicht erhellt wird, bleibt die Tages- und Jahreszeit im Raum präsent. Die Inszenierung des herannahenden und aufsteigenden Tageslichts im Kirchraum wird beispielsweise an Ostern besonders hervorgehoben und durch die bauliche Ausrichtung des Gebäudes verstärkt. Die Kirchenfenster sorgen für eine besondere, sakrale, aber nicht individuell eingestellte Beleuchtung. Die Ostung des Kirchenraums sorgt für eine eigene theologisch motivierte Lichtgebung: *Ex oriente lux*. Das Publikum sitzt nicht in einem abgedunkelten Teil (vgl. Theater, Kino), sodass die Trennung von Bühne und Publikum nicht durch das Licht verstärkt werden muss, sondern einen fluiden Wechsel zwischen Bühnenraum und Publikumsraum erleichtert.

„Zu den unüberhörbaren Kennzeichen der modernen Welt gehört, dass die Menschen viele Worte machen. Es wird geredet und geredet. Zuweilen soviel, dass kaum jemand mehr am Ende weiß, was am Anfang gesagt wurde. Der Schwall aber der vielen leeren Worte macht den Menschen leer und in Wirklichkeit stumm. Ihm vergeht Hören und Sprechen. So wie ihm durch allzu viele Bilder das Sehen vergeht. Ähnlich ist es mit der Musik [...] In Taizé werden nicht viele Worte gemacht. Die Lesungen und Gebete in den Gottesdiensten, die drei Mal am Tag stattfinden, sind kurz und knapp. Dafür nehmen die Stille und der Gesang einen breiten Raum ein.“¹¹⁴³

4. Grenzen

Das Bezugsparadigma Postdramatik weist jedoch auch Grenzen auf. Beispielsweise lassen sich narrative Formate (z. B. Erzählbögen und durch sie angestoßene emotionale oder erinnernde Prozesse) in ihrer Bedeutung nur schwer analysieren, wenn der Fokus auf Dekonstruktion und Rekonstruktion (z. B. kollagenartige, genreübergreifende Elemente) liegt. In der Analogiebildung scheinen sich im theatral-liturgischen Diskurs Grenzen des postdramatischen Paradigmas durch die *Entgrenzung* der Formen zu ergeben. Wenn alles erlaubt ist, ist „alles und nichts“ Liturgie und öffnet einer gewissen

¹¹⁴³ ALBUS, MICHAEL, Taizé – die Einfachheit des Herzens. Das Vermächtnis von Frère Roger, Gütersloh 2006, 139.

Beliebigkeit das Tor. Zudem fordert Entgrenzung, z. B. in Form von Provokation, liturgisch und homiletisch heraus, da es im liturgischen Kontext eine gegenwärtig wenig eingeübte Haltung darstellt. Auf theoretischer Ebene kann Provokation jedoch zu einem schärferen Blick verhelfen, gottesdienstliche Phänomene von allen Seiten zu betrachten und auch ungewohnte Blickwinkel zu beleuchten.

Zudem können sich methodische Grenzen ergeben, indem eine Auswahl von Teilaspekten das Paradigma verkürzt oder eine Analogiebildung nicht mehr möglich scheint, wenn strukturell oder intentional gegenüberstehende Aspekte nicht integriert werden können, wie Experimente vs. Beheimatung, Langfristigkeit und Rhythmus vs. Kurzfristigkeit und Event, Reizüberflutung vs. Einkehr.

Auch der starke Fokus auf Begriffsdefinitionen, der im theatral-liturgischen Diskurs entstanden ist, kann dazu führen, dass eine Gegenüberstellung manifestiert wird und der eigene Anspruch, exakte und differenzierte Begriffe paradigmatisch anzuwenden, nicht immer eingelöst werden kann – unter anderem, weil etablierte Begriffe sich im Diskurs halten und trotz theoretischer Untermauerung im neuen Kontext ein Eigenleben führen (vgl. *travelling concepts*).

In ihrem Ergebnis versucht diese Arbeit, ein „Entweder-oder“ (z. B. aktiv/passiv, agendarisch/alternativ), das auf die jeweiligen Begriffsdefinitionen zurückgeht, zu überwinden. Der kritische Blick auf das gewählte Bezugsparadigma kann dazu verhelfen, Idealisierung oder Überhöhung desselben zu verhindern, um den Diskurs weiterführen zu können und nutzbar zu halten.

5. Ausblick

Abschließend wird festgehalten, dass das postdramatische Paradigma als heuristisch, gewinnbringend und tragfähig im fortwährenden theatral-liturgischen Diskurs bewertet werden kann. Um gegenwärtige liturgische Phänomene hermeneutisch erfassen und liturgisch erkunden zu können, verhilft die Theoriegrundlage zu einer fundierten Reflexion und kann angesichts fortschreitender liturgischer Transformationen (z. B. digitale oder hybride Formate) auch in Zukunft genutzt werden, um empirische Beobachtungen liturgisch zu verorten. Der Blick auf das liturgische Publikum, partizipative Rollen und Teilnahmemuster lässt sich beispielsweise ausweiten auf die Bestimmung von *Anwesenheit* in digitalen oder hybriden Formaten, in denen das wechselseitige Gottesdienstgeschehen zwischen Produktion, Rezeption, Inhalt auf

verschiedene Anwesenheits- und zum Teil auch verschiedene Zeitebenen ausgeweitet wird.

Mit Blick auf die liturgische Praxis ist es ein enormer Gewinn, das Publikum als ko-produzierend anzuerkennen, den Perspektivwechsel auf die Rezipierenden zu vollziehen, die das Geschehen mit ihrem Wissen, ihren Assoziationen und ihrer Wahrnehmung aktiv mitgestalten.

Für die liturgisch Handelnden ergibt sich aus dieser Voraussetzung die stetige Bewusstwerdung der Unverfügbarkeit der Wirkweise des Wortes Gottes im Gottesdienst. Die Kommunikation des Evangeliums in freiem theologischem Denken und Handeln¹¹⁴⁴ bleibt dabei der Grundsatz für jede Gottesdienstgestaltung. Wird die Darstellung der Botschaft nicht theologisch reflektiert, besteht die Gefahr einer Beliebigkeit, die sich möglicherweise in entstehenden Formen manifestiert (z. B. durch sich vermittelnde fragwürdige radikale Positionen, durch die Bindung an Meinungen Einzelner oder Formen von Manipulation). Die Unverfügbarkeit der Wirkung der Liturgie muss in die Formensuche einfließen und trotz einer funktionalen Ausrichtung der religiösen Darstellungsleistung (z. B. seelsorgerliche Ausrichtung zur Krisen-/Lebens-Bewältigung, Inszenierung des Evangeliums als musikalisches Event, Gestaltung von Räumen der Gemeinschaft oder Heimat) beachtet werden – Form und Inhalt bedingen sich gegenseitig.

Seit dem Beginn der Suche nach angemessenen, resonanzfähigen liturgischen Formen bleibt ein Ringen um die Verhältnisbestimmung von Tradition und Innovation. Martin Luther findet für diese Herausforderung eine Unterteilung in drei Weisen des Gottesdienstes. Die Bestimmung der Zielgruppe anhand des liturgischen Vorwissens und die didaktische Zielsetzung, die Liturgie auf die Menschen auszurichten, wurden für Luther leitend.¹¹⁴⁵

Der starke Zuwachs alternativer Gottesdienste innerhalb der Gottesdienstlandschaft ist ebenfalls Ausdruck einer Suche nach zeitgemäßen, rituell-gemeinschaftlichen Formen. Die alternativen Formen schaffen einen liturgischen Erprobungsraum. Jedoch birgt die ihnen oft innewohnende Traditionskritik die Gefahr, Wurzeln theologischer und liturgischer Traditionen zu kappen, wenn das Anliegen, alltagsbezogene und „moderne“ Gottesdienstformen zu kreieren, zum Inszenierungsziel der Gottesdienste erhoben wird.

¹¹⁴⁴ „Ein Christenmensch ist ein freier Herr über alle Dinge und niemandem untertan. Ein Christenmensch ist ein dienstbarer Knecht aller Dinge und jedermann untertan.“ LUTHER, MARTIN, Von der Freiheit eines Christenmenschen (1529), WA 7, 21.

¹¹⁴⁵ Vgl. LUTHER, MARTIN, Vorrede zur Deutschen Messe (1526), WA 19, 72–78.

Zu würdigen ist demgegenüber, dass die steigende Unsicherheit in liturgischer Kommunikation und demzufolge die Relevanz der Suche nach neuen Formen nicht zu verkennen ist – die Frage nach dem Wie bleibt die liturgische Herausforderung.

Auf der Grundlage der in dieser Arbeit gelegten Spur eines mündigen, selbstbestimmten liturgischen Publikums kann der Frage nach dem Grad von Fremdheit der Formen und Inhalte nachgegangen werden, der den Teilnehmenden in liturgischen Feiern zugemutet werden kann. Da der Botschaft des Evangeliums selbst eine Fremdheit innewohnt, kann sie nicht gänzlich ohne den Aspekt der Fremdheit gestaltet werden. Die Fremdheit traditioneller liturgischer Kommunikation und die dadurch mögliche Unterbrechung des Alltags stellt zum einen ihre Besonderheit dar, zum anderen ihre Hürde. Ein Zulassen von Fremdheit kann in dem Kompromiss gelingen, das rituelle Miteinander in einer Elementarisierung der Inhalte und Formen zu verknüpfen. Werden Liturgien vereinfacht, können sie barrierefreier und für Ungeübte leichter zugänglich werden. Soll jedoch ihre ihnen eigene rituelle Dynamik erhalten bleiben, dürfen sie nicht durch zu stark vermittelnde Formen gestört werden. Die ideellen und rezeptionsästhetischen Ziele sind daher stets aufeinander abzustimmen.

Ein eindrückliches Praxisbeispiel der Verknüpfung von Tradition und Innovation sind Taizé-Gottesdienste. Diese haben sich am rituell-traditionellen Rand im alternativen Gottesdienstspektrum etabliert. Sie versammeln über viele Grenzen hinweg verschiedene Zielgruppen (Alter, Konfessionen, Geschlechter, Status) und kreieren im gemeinsamen Handeln eine liturgische Form, die sowohl eine gemeinschaftliche als auch eine individuelle religiöse Erfahrung hervorbringen kann. Vor allem durch die musikalische Organisationsform (leicht erlernbare, meditativ wiederholte Lieder) wird ein Rahmen geschaffen, in dem sich das Individuum (als Teil eines Chors) in einen Dialog mit Gott begeben kann (vgl. „Torgauer Formel“).

Ebenso hervorgehoben werden sollen Gottesdienste, denen performative Wirkweisen inhärent sind, da sie sowohl kirchenjahreszeitlich als auch gesellschaftlich rituell eingebettet sind (z. B. Ostern, Advent, Weihnachten, Kasualien, Liturgien zu öffentlichen gesellschaftlichen Anlässen). Sie werden häufig gleichzeitig als „anders“ und „relevant“ erlebt und bergen die Chance, Fremdes und Vertrautes im Ritual zu verbinden. Der Kasus selbst sichert Lebensnähe und Relevanz und kann, eingebettet in das liturgische Traditionsgut, gemeinschaftlich-rituell begangen werden. Diese kasuellen oder zum Kasus erhobenen Gottesdienstformate sollten als „Alternativen“ gestärkt werden.

Weiterführend zeigt sich, dass für eine tiefere empirisch gesicherte Betrachtung der Wahrnehmung des Publikums und der Funktionsweise von Partizipation weitere

empirische Erhebungen notwendig sind. Theoretisch ist das Gebet bereits zum „Prüfstein“ der Bestimmung von Partizipation, Teilnahme und Grenzüberschreitung geworden (vgl. Schirr, Meyer-Blanck), auf der Theorieebene können gezielte empirische Erhebungen den Praxisbezug stärker sichern. Auch die Ausweitung partizipativer Formen als Alternativen zum Aktiv-passiv-Antagonismus von Partizipation (z.B. Chor, stellvertretende Teilnahme) und die Beschreibung von Gleichzeitigkeiten wäre eine Fortschreibung dieser Arbeit wert.

Beispielsweise kann empirisch erhoben werden, wie Gebete auf Teilnehmende wirken, die sich selbst z. B. als distanziert Zuschauende oder als interaktiv Partizipierende verstehen; wie ein stellvertretendes Gebet wirkt (z. B. entlastend oder grenzüberschreitend); wie die Positionierung im Raum (z. B. nah oder fern) sowie die körperliche Positionierung der liturgisch Handelnden (z. B. Zuwendung oder Abwendung vom liturgischen Publikum) wirken. Empirische Erkenntnisse können exemplarisch die Theoriereflexion unterfüttern.

Neben der Reflexion der Rezeptionsperspektive von Gebeten (vgl. Schirr, Fürbittengebet) kann das Phänomen Authentizität im liturgischen Setting weiterführenden Reflexionen unterzogen werden. Zum einen kann die Beziehungsebene stärker daraufhin reflektiert werden, welche Handlungen der liturgisch Agierenden als persönliche herausstechen und welche vorwiegend der Rollenfunktion zugeordnet werden, um daraufhin liturgische Elemente liturgiewissenschaftlich einzubetten.

Durch tiefergehende Reflexionen von Authentizität in Bezug auf Subjektivität und Selbstbestimmung kann das Phänomen der Authentizität, das mithilfe des postdramatischen Paradigmas einer rein produktionsästhetischen Nutzung enthoben wurde, auch auf die Teilnehmenden ausgeweitet werden. Besonders junge Menschen bewegen sich in ihrem Alltag auf realen und virtuellen Bühnen, sodass sich im liturgischen Geschehen verschiedene Subjekt- und Darstellungsebenen überlagern.

Des Weiteren kann auf Grundlage der Anerkennung wahrnehmungsleitender Raumkonzepte über die Bewertung liturgischer Elemente hinaus die Wirkung traditioneller Codes stärker in den Blick kommen und Liturgie auf ihre Zwischentöne hin reflektiert werden. Neu entstehende Liturgien können auf der Basis theologischer wie rezeptionsästhetischer Parameter unter Rückgriff auf empirische Erkenntnisse bewertet werden.

Die vorliegende Fortführung des theatral-liturgischen Diskurses mithilfe des postdramatischen Paradigmas bietet mit den ausgewählten Konzepten einen Aufschlag für zukünftige liturgiewissenschaftliche Reflexionen und zeigt den Gewinn der weiterhin

anzustrebenden Aktualisierung des Theoriebezugs.¹¹⁴⁶ Das Paradigma führt in die liturgische Reflexion zunehmend pluralisierter Gottesdienstformate, die Vielfältigkeit zum Programm erhoben haben, ein und unterfüttert die Suche nach angemessenen Formen im Ringen um eine Verschränkung von christlicher Botschaft in ihrer Traditionalität mit zeitgemäßen Formen, die für und mit den Menschen entstehen, die sie erleben – und durch sie gestärkt werden sollen.

„Und siehe, der Vorhang im Tempel zerriss in zwei Stücke von oben an bis unten aus.“ (Mt 27,51)

Dass in der Postdramatik selbst ihre eigene Überholung angelegt ist, soll an dieser Stelle nicht unerwähnt bleiben. Theater und Liturgie werden hier als sich permanent wandelnde Formen verstanden, sodass auch die sich aus dieser ständig fortdauernden Transformation entwickelnden (möglichweise) neuen Kategorien immer wieder neu praktisch-theologisch geprüft werden müssen. Auch wenn die Theaterwissenschaft sich als erfolgreiche Bezugsgröße bewährt hat, soll nicht ausgeschlossen werden, dass in Zukunft auch der Blick in andere kulturwissenschaftliche Bezüge der liturgiewissenschaftlichen Theorie aufhelfen kann (z.B. Konzert, Film, Netzkommunikation).

¹¹⁴⁶ Einige Beispiele: eine Vertiefung zum chorischen Handeln: KIRSCH, SEBASTIAN, Chor-Denken. Sorge, Wahrheit, Technik. Paderborn 2020; BODENBURG, JULIA/SPRECKELMEIER, SUSANNE (Hrsg.), Liturgie – Chor – Politik. Positionen aktueller Chor-Forschung, Bielefeld 2024, 7-177; zur Verortung in der technisierten Medienwelt: OTTO, ULF (Hrsg.), Algorithmen des Theaters. Ein Arbeitsbuch. Berlin 2020; für einen aktualisierten Blick auf Carl Hegemann mit dem Schwerpunkt auf Theoriebildung: WITT, RABAN (Hrsg.), Carl Hegemann. Dramaturgie des Daseins. Everyday live. Berlin 2021.

Literaturverzeichnis¹¹⁴⁷

- AEHLIG, VIVIEN: Die Theatralität der Performance. Verhandlungen von „Theater“ im US-amerikanischen Performancediskurs, Bielefeld 2019.
- ALBRECHT, CHRISTIAN: Kasualtheorie. Geschichte, Bedeutung und Gestaltung kirchlicher Amtshandlungen, Tübingen 2006.
- ALBUS, MICHAEL: Taizé – die Einfachheit des Herzens. Das Vermächtnis von Frère Roger, Gütersloh²2006.
- ALT, HEINRICH: Theater und Kirche in ihrem gegenseitigen Verhältnis historisch dargestellt, Berlin 1846.
- APPADURAI, ARJUN: The Production of Locality, in: BEYER, PETER (Hrsg.), Religion im Prozeß der Globalisierung, Würzburg 1996, 99–124.
- ARNOLD, JOCHEN: Was geschieht im Gottesdienst? Zur theologischen Bedeutung des Gottesdienstes und seiner Formen, Göttingen 2010.
- ARNOLD, JOCHEN (Hrsg.): Andere Gottesdienste. Erkundungen und Reflexionen zu alternativen Liturgien, Gütersloh 2012.
- BARTH, FERDINAND: Art. Theater, in: TRE 33, 2002, 175–195.
- BAUMBACH, GERDA u. a. (Hrsg.): Momentaufnahme Theaterwissenschaft. Leipziger Vorlesungen, Berlin 2014.
- BAYERDÖRFER, HANS-PETER: Art. Drama/Dramentheorie, in: FISCHER-LICHTE, ERIKA (Hrsg.), Metzler-Lexikon Theatertheorie, Stuttgart/Weimar 2005, 71–80.
- BEDNAREK-GILLAND, ANTJE/EBERLEIN, HERMANN-PETER: Kleidung – zwischen Distinktion und Reklerikalisierung? Beobachtungen zur Veränderung der Amtstracht und Zivilkleidung evangelischer Pfarrerinnen und Pfarrer in Deutschland, in: SCHENDEL, GUNTHER (Hrsg.), Zufrieden – gestresst – herausgefordert. Pfarrerinnen und Pfarrer unter Veränderungsdruck, Leipzig 2017, 218–238.
- BERGER, TERESA: Prolegomena für eine ökumenische Liturgiewissenschaft, in: ALW 29 (1987), 1–18.
- BERNEUCHENER KONFERENZ: Das Berneuchener Buch. Vom Anspruch des Evangeliums auf die Kirchen der Reformation, Schwerin i. M. 1926.
- BERNSTORF, MATTHIAS: Ernst und Leichtigkeit. Wege zu einer unterhaltsamen Kommunikation des Evangeliums, Erlangen 2007.
- BIERITZ, KARL-HEINRICH: Gottesdienst als ‚offenes Kunstwerk‘? Zur Dramaturgie des Gottesdienstes, in: PTh 75 (1986), 358–373.
- BIERITZ, KARL-HEINRICH: Zeichen setzen. Beiträge zu Gottesdienst und Predigt, Stuttgart 1995.
- BIERITZ, KARL-HEINRICH: Spielraum Gottesdienst. Von der „Inszenierung des Evangeliums“ auf die liturgische Bühne, in: SCHILSON, ARNO/HAKE, JOACHIM (Hrsg.), Drama „Gottesdienst“. Zwischen Inszenierung und Kult, Stuttgart 1998, 69–101.
- BIERITZ, KARL-HEINRICH: Spielraum Gottesdienst. Von der „Inszenierung des Evangeliums“ auf der liturgischen Bühne, in: SZAGUN, ANNA-KATHARINA (Hrsg.), Erfahrungsräume. Theologische Beiträge zur kulturellen Erneuerung, Münster [u. a.] 1999, 37–57.
- BIERITZ, KARL-HEINRICH: Liturgik, Berlin 2004.
- BITTER, STEPHAN/MEYER-BLANCK, MICHAEL: Unser Gottesdienst – eine kulturelle Gelegenheit, in: BITTER, STEPHAN/MEYER-BLANCK, MICHAEL (Hrsg.), Gottesdienst – eine kulturelle Gelegenheit. Zehn besondere Gottesdienste für die Gemeindepraxis, Rheinbach 2005, 7–24.
- BOAL, AUGUSTO, SPINU, MARINA, THORAU, HENRY (Hrsg.): Theater der Unterdrückten. Übungen und Spiele für Schauspieler und Nicht-Schauspieler, Frankfurt a. M. 1989.
- BÖCKEL, HOLGER: Inszenierung als Leitmotiv in Praktischer Theologie und Religionspädagogik. Theatrale Aspekte in Kultur, Kirche und Bildung, Berlin 2017.
- BODENBURG, JULIA/SPRECKELMEIER, SUSANNE (Hrsg.): Liturgie – Chor – Politik. Positionen aktueller Chor-Forschung, Bielefeld 2024.
- BOHREN, RUDOLF: Daß Gott schön werde. Praktische Theologie als theologische Ästhetik, München 1975.
- BONHOEFFER, DIETRICH: Sanctorum Communio. Eine dogmatische Untersuchung zur Soziologie der Kirche, München 1954.

¹¹⁴⁷ Abkürzungen sind entnommen aus: TRE Abkürzungsverzeichnis.

- BRAUNE-KRICKAU, TOBIAS/SCHOLL, KATHARINA/SCHÜZ, PETER (Hrsg.): Das Christentum hat ein Darstellungsproblem. Zur Krise religiöser Ausdrucksformen im 21. Jahrhundert, Freiburg/Basel/Wien 2016.
- BROCKHAUS REDAKTION: Art. Kunst, in: ZWAHR, ANNETTE (Hrsg.), Brockhaus. Enzyklopädie in 30 Bänden, Bd. 16, Leipzig 2006, 93–95.
- BROOK, PETER: Der leere Raum, Berlin 1994.
- BRÜSKE, GUNDA: Denn heute hast du zu uns gesprochen durch das Wort der Schrift. Rituelle Inszenierung im Dienst der Schriftverkündigung, in: Heiliger Dienst 70 (2016), 109–117.
- BUBMANN, PETER u. a. (Hrsg.): Gemeinde auf Zeit. Gelebte Kirchlichkeit wahrnehmen, Stuttgart 2019.
- COORS, DIETMAR: Theater als Gottesdienst. Das geistliche Schauspiel als moderne Verkündigungsform. Rezeption eines historischen Modells, Berlin 2015.
- CORNEHL, PETER: Individuum und Gemeinschaft im Gottesdienst. Altes Thema, neue Herausforderungen, in: PTh 85 (1996), 292–310.
- COX, HARVEY GALLAGHER: Das Fest der Narren. Das Gelächter ist der Hoffnung letzte Waffe, Stuttgart/Berlin 1970.
- DAIBER, KARL-FRITZ u. a.: Gemeinde als Publikum? Berichte, Analysen, Reflexionen zu einem Marburger Fernsehgottesdienst, Marburg 1995.
- DANNOWSKI, HANS W./GRÜNBERG, WOLFGANG (Hrsg.): Kirchen – Kulturorte der Urbanität, Hamburg 1995.
- DARGE, ROLF: Art. Analogie, in: KOLMER, PETRA/WILDFEUER, ARMIN G. (Hrsg.), Neues Handbuch philosophischer Grundbegriffe. Absicht – Gemeinwohl, Freiburg im Breisgau 2011, 101–112.
- DECK, JAN: Zur Einleitung: Rollen des Zuschauers im postdramatischen Theater, in: Deck, Jan/Sieburg, Angelika (Hrsg.), Paradoxien des Zuschauens. Die Rolle des Publikums im zeitgenössischen Theater, Bielefeld 2008, 9–19.
- DEEG, ALEXANDER: Das äußere Wort und seine liturgische Gestalt. Überlegungen zu einer evangelischen Fundamentalliturgik, Göttingen/Oakville, CT, U.S.A. 2012.
- DEEG, ALEXANDER: Zwischen Kunst und Bildung, Regression und Progression. Die Spannung von Predigtsprache und liturgischer Sprache, in: MEYER-BLANCK, MICHAEL (Hrsg.), Die Sprache der Liturgie. Eine Veröffentlichung des Ateliers Sprache e.V., Braunschweig, Leipzig 2012, 95–118.
- DINKEL, CHRISTOPH: Was nützt der Gottesdienst? Eine funktionale Theorie des evangelischen Gottesdienstes, Gütersloh 2002.
- DINTER, ASTRID/HEIMBROCK, HANS-GÜNTER/SÖDERBLOM, KERSTIN (Hrsg.): Einführung in die empirische Theologie. Gelebte Religion erforschen, Göttingen 2007.
- DÖRNEMANN, HOLGER: Der leere Raum im Bibliodrama. Religionspädagogik räumlich gelebter Religion, Berlin 2013.
- DRESSLER, BERNHARD: Grenzen der Übersetzbarkeit. Oder: Worüber man nicht argumentieren kann, darüber muss man erzählen, in: BRAUNE-KRICKAU, TOBIAS/SCHOLL, KATHARINA/SCHÜZ, PETER (Hrsg.), Das Christentum hat ein Darstellungsproblem. Zur Krise religiöser Ausdrucksformen im 21. Jahrhundert, Freiburg/Basel/Wien 2016, 44–61.
- DREYSSE, MIRIAM: „Wo soll denn jetzt der Text herkommen?“. Zur Auflösung von individueller Autorschaft im zeitgenössischen Theater, in: NISSEN-RIZVANI, KARIN/SCHÄFER, MARTIN JÖRG (Hrsg.), TogetherText. Prozessual erzeugte Texte im Gegenwartstheater, Berlin 2020, 180–196.
- ENDRES, SUSANNA: Von wegen passives Publikum! Über die Macht und Verantwortung von Mediennutzer_innen, in: ComSoc 53 (2020), 133–135.
- ENGEMANN, WILFRIED: Einführung in die Homiletik, Stuttgart 2011.
- ENGEMANN, WILFRIED: Kommunikation des Evangeliums. Anmerkungen zum Stellenwert einer Formel im Diskurs der Praktischen Theologie, in: DOMSGEN, MICHAEL/SCHROEDER, BERND (Hrsg.), Kommunikation des Evangeliums. Leitbegriff der praktischen Theologie, Leipzig 2014, 15–32.
- ENGLER, WOLFGANG: Authentizität! Von Exzentrikern, Spielverderbern und Dealern, Berlin 2017.
- ENGLHART, ANDREAS: Das Theater der Gegenwart, München 2013.
- ENGLHART, ANDREAS/PELKA, ARTUR: Junge Autoren und das deutschsprachige Gegenwartstheater. Eine Einleitung, in: ENGLHART, ANDREAS/PELKA, ARTUR (Hrsg.), Junge Stücke. Theatertexte junger Autorinnen und Autoren im Gegenwartstheater, Bielefeld 2014, 11–26.

- ESPELÖER, LISA: Theatrale Kategorien in der Praktischen Theologie, in: KLIE, THOMAS/KÜHN, JAKOB (Hrsg.): Das Jenseits der Darstellung. Postdramatische Performanzen in Kirche und Theater, Bielefeld 2020, 193-210.
- EVANGELISCHE KIRCHE IN DEUTSCHLAND u. EVANGELISCHE VERLAGSANSTALT: Lieder und Psalmen für den Gottesdienst. Ergänzungsheft zum Evangelischen Gesangbuch, Leipzig 2018.
- FECHTNER, KRISTIAN (Hrsg.): Normalfall Sonntagsgottesdienst? Gottesdienst und Sonntagskultur im Umbruch, Stuttgart 2008.
- FECHTNER, KRISTIAN: Kirche von Fall zu Fall. Kasualien wahrnehmen und gestalten, Gütersloh 2011.
- FECHTNER, KRISTIAN u. a.: Praktische Theologie. Ein Lehrbuch, Stuttgart 2017.
- FECHTNER, KRISTIAN/KLIE, THOMAS (Hrsg.): Riskante Liturgien. Gottesdienste in der gesellschaftlichen Öffentlichkeit, Stuttgart 2011.
- FECHTNER, KRISTIAN/KLIE, THOMAS (Hrsg.): Erinnerungskasualien, Gütersloh 2019.
- FECHTNER, KRISTIAN/KLIE, THOMAS: Evangelische Textilien. Programmatische Überlegungen, in: KLIE, THOMAS/KÜHN, JAKOB (Hrsg.), FeinStoff. Anmutungen und Logiken religiöser Textilien, Stuttgart 2020, 7–22.
- FIEDLER, KRISTINA: Liturgie als Embodiment. Auf der Suche nach einer Sprache liturgiewissenschaftlicher Reflexion, die sich ihrer Körperlichkeit bewusst ist, in: LEHNERT, CHRISTIAN/DEEG, ALEXANDER (Hrsg.), Liturgie – Körper – Medien. Herausforderungen für den Gottesdienst in der digitalen Gesellschaft, Leipzig 2019, 113–126.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA: Geschichte des Dramas. Von der Romantik bis zur Gegenwart, Tübingen 1990.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA: Die Entdeckung des Zuschauers. Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts, Tübingen [u. a.] 1997.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA: Kurze Geschichte des deutschen Theaters, Tübingen 1999.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA: Art. Aufführung, in: FISCHER-LICHTE, ERIKA (Hrsg.), Metzler-Lexikon Theatertheorie, Stuttgart/Weimar 2005, 16–26.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA: Art. Inszenierung, in: FISCHER-LICHTE, ERIKA (Hrsg.), Metzler-Lexikon Theatertheorie, Stuttgart/Weimar 2005, 146–153.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA: Art. Performativität/performativ, in: FISCHER-LICHTE, ERIKA (Hrsg.), Metzler-Lexikon Theatertheorie, Stuttgart/Weimar 2005, 234–242.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA (Hrsg.): Metzler-Lexikon Theatertheorie, Stuttgart/Weimar 2005.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA: Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches, Tübingen/Basel 2010.
- FRENZEL, NINA: Liturgie – das große Gottestheater? Szenische und musikalische Dimensionen, in: LJ 62 (2012), 207–213.
- FRIEDRICH, MARCUS A.: Liturgische Körper. Der Beitrag von Schauspieltheorien und -techniken für die Pastoralästhetik, Stuttgart 2001.
- FRIEDRICH, MARCUS A.: Keine Inspiration ohne Konspiration, ohne Transpiration, ohne Tradition! Liturgische Präsenz 2010, in: HELMKE, JULIA/HOFFMANN, KLAUS (Hrsg.), Begegnungen zwischen Kirche und Theater. Impulse, Dialoge und Projekte, Berlin 2011.
- FRIEDRICH, MARCUS A.: Im Paradies der Zeichen. Kreative Liturgie als postdramatische Stückentwicklung, in: KLIE, THOMAS/KÜHN, JAKOB (Hrsg.), Das Jenseits der Darstellung. Postdramatische Performanzen in Kirche und Theater, Bielefeld 2020, 147–157.
- FRIEDRICHS, LUTZ (Hrsg.): Alternative Gottesdienste, Hannover 2007.
- FRIEDRICHS, LUTZ: Praktisch-theologische Einleitung, in: FRIEDRICHS, LUTZ (Hrsg.), Alternative Gottesdienste, Hannover 2007, 9–32.
- FRIEDRICHS, LUTZ: Anders Predigen. Beobachtungen zur Predigt in alternativen Gottesdiensten, in: FECHTNER, KRISTIAN (Hrsg.), Normalfall Sonntagsgottesdienst? Gottesdienst und Sonntagskultur im Umbruch, Stuttgart 2008, 167–177.
- FRIEDRICHS, LUTZ: Kasualpraxis in der Spätmoderne. Studien zu einer praktischen Theologie der Übergänge, Leipzig 2008.
- FRIEDRICHS, LUTZ: Zehn Jahre Evangelisches Gottesdienstbuch. Anspruch – Wirklichkeit – Aufgaben für die Zukunft, in: MEYER-BLANCK, MICHAEL/SCHULZ, CLAUDIA/SPIEB, TABEA (Hrsg.), Gottesdienstgestaltung in der EKD. Ergebnisse einer Rezeptionsstudie zum „Evangelischen Gottesdienstbuch“ von 1999, Gütersloh 2011, 227–239.

- FRIEDRICHS, LUTZ/SCHULZ, CLAUDIA (Hrsg.): ... und was denken die Leute?, Hannover 2007.
- FRICTSCH, ROLAND: „Auf beiden Seiten des Vorhangs“. Die göttliche Liturgie – alles (nur) Theater!?, in: BOSSE-HUBER, PETRA u. a. (Hrsg.), Im Dialog mit der Orthodoxie. Festschrift für Reinhard Thöle, Leipzig 2016, 15–26.
- FUGGER, DOMINIK/KRANEMANN, BENEDIKT: Reflexion über Rituale oder die beiden Seiten einer Medaille. Einführung, in: FUGGER, DOMINIK/KRANEMANN, BENEDIKT/LAGAUE, JENNY (Hrsg.), Ritual und Reflexion. Historische Beiträge zur Vermessung eines Spannungsfeldes, Darmstadt 2015, 7–10.
- GARHAMMER, ERICH: „Introibo ad altare Dei“. Stimmen von Literaten zur Sprache der Liturgie, in: MEYER-BLANCK, MICHAEL (Hrsg.), Die Sprache der Liturgie. Eine Veröffentlichung des Ateliers Sprache e.V., Braunschweig, Leipzig 2012, 121–138.
- GOEBBELS, HEINER (Hrsg.): Ästhetik der Abwesenheit. Texte zum Theater, Berlin 2012.
- GOEBBELS, HEINER: Ästhetik der Abwesenheit. Wie alles angefangen hat, in: GOEBBELS, HEINER (Hrsg.), Ästhetik der Abwesenheit. Texte zum Theater, Berlin 2012, 11–21.
- GOEBBELS, HEINER: Der Raum als Einladung. Der Zuschauer als Ort der Kunst, in: GOEBBELS, HEINER (Hrsg.), Ästhetik der Abwesenheit. Texte zum Theater, Berlin 2012, 78–87.
- GOEBBELS, HEINER: Wenn vom Baum schon die Rede ist, muss man ihn nicht mehr zeigen. Ein Vorwort, in: GOEBBELS, HEINER (Hrsg.), Ästhetik der Abwesenheit. Texte zum Theater, Berlin 2012, 7–10.
- GOLDSCHMIDT, STEPHAN: Meditative Abendgottesdienste, Göttingen 2009.
- GRÄB, WILHELM: Der Gottesdienst des kirchlichen Christentums oder was vom Kasualgottesdienst für den Sonntagsgottesdienst zu lernen wäre, in: FECHTNER, KRISTIAN (Hrsg.), Normalfall Sonntagsgottesdienst? Gottesdienst und Sonntagskultur im Umbruch, Stuttgart 2008, 82–91.
- GRAFFAM, PHILIP: Theater in der Gemeinde? Warum nicht, in: Praxis Gemeindepädagogik 70 (2017), 22–23.
- GRAUPNER, RICHARD: Der Gottesdienst als Ritual. Entdeckung, Kritik und Neukonzeption des Ritualbegriffs in der evangelischen Liturgik, Göttingen 2019.
- GRETHLEIN, CHRISTIAN: Grundfragen zur Liturgik. Ein Studienbuch zur zeitgemäßen Gottesdienstgestaltung, Gütersloh 2001.
- GRETHLEIN, CHRISTIAN: Alternative Gottesdienste. Eine Herausforderung für die Theologie des Gottesdienstes und des Gemeindeaufbaus, in: MILDENBERGER, IRENE/RATZMANN, WOLFGANG (Hrsg.), Jenseits der Agenda. Reflexion und Dokumentation alternativer Gottesdienste, Leipzig 2003, 9–23.
- GRETHLEIN, CHRISTIAN: Kasualien. Überlegungen zu einem praktisch-theologischen Konzept, in: ThLZ 130 (2005), 895–914.
- GRETHLEIN, CHRISTIAN: Grundinformation Kasualien. Kommunikation des Evangeliums an Übergängen des Lebens, Göttingen 2007.
- GRETHLEIN, CHRISTIAN: Potenziale liturgischer Zeiten heute, in: FECHTNER, KRISTIAN (Hrsg.), Normalfall Sonntagsgottesdienst? Gottesdienst und Sonntagskultur im Umbruch, Stuttgart 2008, 180–189.
- GRETHLEIN, CHRISTIAN: Praktische Theologie, Berlin/Boston 2012.
- GRETHLEIN, CHRISTIAN: Was gilt in der Kirche? Perikopenrevision als Beitrag zur Kirchenreform, Leipzig 2013.
- GRETHLEIN, CHRISTIAN/MEYER-BLANCK, MICHAEL (Hrsg.): Geschichte der praktischen Theologie. Dargestellt anhand ihrer Klassiker, Leipzig 2000.
- GROTOWSKI, JERZY: Für ein Armes Theater. Mit einem Vorwort von Peter Brook, Berlin 1994.
- GRÖZINGER, ALBRECHT: Praktische Theologie und Ästhetik. Ein Beitrag zur Grundlegung der praktischen Theologie, München 1987.
- GRÖZINGER, ALBRECHT: Der Gottesdienst als Kunstwerk, in: PTh 81 (1992), 443–453.
- GUARDINI, ROMANO: Vom Geist der Liturgie, Mainz ²⁴2018.
- HAUSCHILD, EBERHARD: Die vier Typen liturgischer Erfahrung. Versuch einer Kartographierung der liturgischen Landschaft, in: PTh 85 (1996), 334–343.
- HAUSMANN, GOTTFRIED: Didaktik als Dramaturgie des Unterrichts, Heidelberg 1959.
- HELD, MARCUS: Gabe der Analogie. Phänomenologische Erkundungen zu einer theologischen Denkform, Leipzig 2017.
- HEMPFER, KLAUS W./VOLBERS, JÖRG: Vorwort, in: HEMPFER, KLAUS W./VOLBERS, JÖRG (Hrsg.), Theorien des Performativen. Sprache – Wissen – Praxis. Eine kritische Bestandsaufnahme, Bielefeld 2011, 7–12.

- HERLYN, OKKO: Theologie der Gottesdienstgestaltung, Neukirchen-Vluyn 1988.
- HERMELINK, JAN: Gottesdienst aus Sicht der Leute. Ein Überblick über neuere Forschungsergebnisse, in: FRIEDRICH, LUTZ/SCHULZ, CLAUDIA (Hrsg.), ... und was denken die Leute?, Hannover 2007, 5–14.
- HERMELINK, JAN: Kirchliche Organisation und das Jenseits des Glaubens. Eine praktisch-theologische Theorie der evangelischen Kirche, Gütersloh 2011.
- HERMELINK, JAN/ KOLL, JULIA/HALLWAB, ANNE ELISE: Liturgische Praxis zwischen Teilhabe und Teilnahme, in: BEDFORD-STROHM, HEINRICH/JUNG, VOLKER (Hrsg.), Vernetzte Vielfalt. Kirche angesichts von Individualisierung und Säkularisierung. Die fünfte EKD-Erhebung über Kirchenmitgliedschaft, Gütersloh 2015, 90–111.
- HIRSCH-HÜFFELL, THOMAS: Gottesdienst verstehen und selbst gestalten, Göttingen 2002.
- HOFFMEIER, DIETER: Eine kritische Sicht auf Stanislawskis Arbeitsbegriffe mit einem Seitenblick auf Brecht, in: HENTSCHEL, INGRID/HOFFMANN, KLAUS/VABEN, FLORIAN (Hrsg.), Brecht & Stanislawski – und die Folgen. Anregungen für die Theaterarbeit, Berlin 1997, 33–45.
- HOLLENWEGER, WALTER J.: Das Kirchenjahr inszenieren. Alternative Zugänge zur theologischen Wahrhaftigkeit: Predigten, Oratorien, Mysterienspiele, Stuttgart 2002.
- HULFELD, STEFAN: Art. Unterhaltung, in: FISCHER-LICHTE, ERIKA (Hrsg.), Metzler-Lexikon Theatertheorie, Stuttgart/Weimar 2005, 375–377.
- HUSMANN, BÄRBEL/KLIE, THOMAS: Gestalteter Glaube. Liturgisches Lernen in Schule und Gemeinde, Göttingen 2005.
- IFFERT, LISA: Das aktive Publikum. Theaterpädagogische Vermittlung von räumlichen, körperlichen und medialen Wahrnehmungsansätzen im zeitgenössischen Theater 2014.
- JETTER, WERNER: Symbol und Ritual. Anthropologische Elemente im Gottesdienst, Göttingen ²1986.
- JOSUTTIS, MANFRED: Der Weg in das Leben. Eine Einführung in den Gottesdienst auf verhaltenswissenschaftlicher Grundlage, München 1991.
- JOSUTTIS, MANFRED: Die Einführung in das Leben. Pastoraltheologie zwischen Phänomenologie und Spiritualität, Gütersloh 1996.
- JUKSCHAT, NADINE: Zwischen Geborgenheit und produktiver Verunsicherung. Zur Bedeutung von Vertrautheit und Fremdheit für Gottesdienst, Bibelverständnis und Glaube am Beispiel von Gruppendiskussionen, in: PTh 101 (2012), 36–50.
- KABEL, THOMAS: Zur praktischen Inszenierung des Gottesdienstes, Gütersloh 2002.
- KABEL, THOMAS: Zur praktischen Inszenierung der Kasualien, Gütersloh 2007.
- KABEL, THOMAS: Übungsbuch liturgische Präsenz, Gütersloh 2011.
- KARLE, ISOLDE: Kommentar: Auf was es ankommt. Kirche in der Wahrnehmung ihrer Mitglieder, in: BEDFORD-STROHM, HEINRICH/JUNG, Volker (Hrsg.), Vernetzte Vielfalt. Kirche angesichts von Individualisierung und Säkularisierung. Die fünfte EKD-Erhebung über Kirchenmitgliedschaft, Gütersloh 2015, 119–127.
- KERNER, HANNS: Der Gottesdienst. Wahrnehmungen zum Gottesdienst aus einer neuen empirischen Untersuchung unter evangelisch Getauften, Nürnberg 2007.
- KLIE, THOMAS: Zeichen und Spiel. Semiotische und spieltheoretische Rekonstruktion der Pastoraltheologie, Gütersloh 2003.
- KLIE, THOMAS: „Daß Religion schön werde“. Die performative Wende in der Religionspädagogik, in: SCHLAG, THOMAS/KLIE, THOMAS/KUNZ, RALPH (Hrsg.), Ästhetik und Ethik. Die öffentliche Bedeutung der Praktischen Theologie, Zürich 2007, 49–64.
- KLIE, THOMAS: Roth, Ursula: Die Theatralität des Gottesdienstes. Rezension, in: ThLZ 133 (2008), 209–211.
- KLIE, THOMAS: Performanz, Performativität und Performance. Die Rezeption eines sprach- und theaterwissenschaftlichen Theoriefeldes in der Praktischen Theologie, in: ZMiss 39 (2013), 342–356.
- KLIE, THOMAS, Postdramatisch. Zur Rezeption des Theaterparadigmas in der Praktischen Theologie, in: KLIE, THOMAS/GLADISCH, KATHARINA (Hrsg.): Geschlossene Gesellschaft. Gespielt – gedacht – gepredigt. Identitätsdramen zwischen Text und Performanz, Münster 2016, 177-200.
- KLIE, THOMAS, Postdramatisches Theater und Praktische Theologie, in: KLIE, THOMAS / KÜHN, JAKOB (Hrsg.): Das Jenseits der Darstellung. Postdramatische Performanzen in Kirche und Theater, Bielefeld 2020, 47-69.
- KLIE, THOMAS/LEONHARD, SILKE (Hrsg.): Schauplatz Religion. Grundzüge einer Performativen Religionspädagogik. Leipzig ²2006 [¹2003].

- KLIE, THOMAS/LEONHARD, SILKE (Hrsg.): Performative Religionsdidaktik. Religionsästhetik - Lernorte - Unterrichtspraxis, Stuttgart 2008.
- KLIE, THOMAS/LANGER, MARKUS J.: Evangelische Liturgie. Ein Leitfaden für Singen und Sprechen im Gottesdienst, Leipzig 2015.
- KLIE, THOMAS/FENDLER, FOLKERT/GATTWINKEL, HILMAR (Hrsg.): On Demand. Kasualkultur der Gegenwart, Leipzig 2017.
- KLIE, THOMAS/KÜHN, JAKOB (Hrsg.): Das Jenseits der Darstellung. Postdramatische Performanzen in Kirche und Theater, Bielefeld 2020.
- KLIE, THOMAS/KÜHN, JAKOB (Hrsg.): Kasualdinge. Anmutung und Logik kirchlicher Gegenstände, Stuttgart 2023.
- KLOTZ, HANS: Die kirchliche Orgelkunst, in: MÜLLER, KARL FERDINAND/BLANKENBURG, WALTER (Hrsg.), *Leiturgia. Handbuch des evangelischen Gottesdienstes*, Kassel 1954, 759–804.
- KNOBLAUCH, JÖRG: Kann Kirche Kinder kriegen?, Wuppertal 1996.
- KOCH, KURT: Liturgie und Theater. Theologische Fragmente zu einem vernachlässigten Thema, in: *StZ* 120 (1995), 3–16.
- KOLL, JULIA: Körper beten. Religiöse Praxis und Körpererleben, Stuttgart 2007.
- KÖRNLEIN, JÜRGEN: Gottesdienste in einer komplexen Welt. Eine praktisch-theologische Untersuchung von Gottesdiensten im Zusammenspiel kirchlicher und gesellschaftlicher, individueller und kollektiver Faktoren.
- KOTTE, ANDREAS: Art. Theaterbegriffe, in: FISCHER-LICHTE, ERIKA (Hrsg.), *Metzler-Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart/Weimar 2005, 337–344.
- KRAMMER, UTA: Bibel und modernes Theater. Eine Anfrage an die Dramatiker, in: *BiLi* 52 (1979), 63–65.
- KUBERG, MARIA: Chor und Theorie. Zeitgenössische Theatertexte von Heiner Müller bis René Pollesch, Göttingen 2021.
- KUMLEHN, MARTIN: Gott zur Sprache bringen. Studien zum Predigtverständnis Johann Gottfried Herders im Kontext seiner philosophischen Anthropologie, Tübingen 2009.
- KUNZ, RALPH: Der neue Gottesdienst. Ein Plädoyer für den liturgischen Wildwuchs, Zürich 2006.
- KUNZE, GERHARD: Die gottesdienstliche Zeit, in: MÜLLER, KARL FERDINAND/BLANKENBURG, WALTER (Hrsg.), *Leiturgia. Handbuch des evangelischen Gottesdienstes*, Kassel 1954, 437–534.
- LANGE, ERNST: Was nützt uns der Gottesdienst?, in: Lange, Ernst, *Predigen als Beruf. Aufsätze*, hg. von Schloz, Rüdiger, Stuttgart 1976, 83–95.
- LANGENBAHN, STEFAN KARL: „... dass es auch heute solche gibt, die aus den Voraussetzungen heraus lesen, aus denen das Büchlein geschrieben ist“. Plädoyer für eine historisch-kritische Lektüre und Edition von Romano Guardinis „Vom Geist der Liturgie“, in: *LJ* 67 (2017), 91–104.
- LAZAROWICZ, KLAUS: Triadische Kollusion. Über die Beziehungen zwischen Autor, Schauspieler und Zuschauer im Theater, in: KINDERMANN, HEINZ (Hrsg.), *Das Theater und sein Publikum. Referate der Internationalen theaterwissenschaftlichen Dozentenkonferenzen in Venedig 1975 und Wien 1976*, Wien 1977, 44–60.
- LAZAROWICZ, KLAUS: *Gespielte Welt. Eine Einführung in die Theaterwissenschaft an ausgewählten Beispielen*, Frankfurt a. M. 1997.
- LEHMANN, HANS-THIES: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a. M. 2008.
- LEONHARDI, MICHAEL: *Gottesdienste dramaturgisch* 2009.
- LEPPIN, VOLKER: Das Theater als Kanzel. Beobachtungen zu einer absichtsvollen Bemerkung Lessings, in: *ZThK* 96 (1999), 77–93.
- LIENAU-BECKER, THOMAS: Nur die Vielfalt ist normal. Verschiedene Gottesdienstformen in festem Rhythmus – Erfahrungen aus der Kieler Michaeliskirche, in: FRIEDRICH, LUTZ/SCHULZ, CLAUDIA (Hrsg.), ... und was denken die Leute?, Hannover 2007, 75–80.
- LITURGISCHE KONFERENZ u. a.: *Perikopenbuch. Nach der Ordnung gottesdienstlicher Texte und Lieder: mit Einführungstexten zu den Sonn- und Feiertagen*, Leipzig/Bielefeld 2018.
- LÖHR, MIRIAM: Zwischen Ensemble und Publikum? Videogottesdienste in praxistheoretischer Perspektive, in: *ZThK* 120 (2023), 460–491.
- LUTHER, HENNING: *Religion und Alltag. Bausteine zu einer praktischen Theologie des Subjekts*, Stuttgart 1992.
- LUTHER, MARTIN: Von der Freiheit eines Christenmenschen (1520), *WA* 7, 20–38.

- LUTHER, MARTIN: Kirchweihtag (1544), WA 49, 588–604.
- LUTHER, MARTIN: Wider die Antinomer (1539), WA 50, 461–477.
- LUTHERISCHE LITURGISCHE KONFERENZ DEUTSCHLANDS: Liturgische Kleidung im Evangelischen Gottesdienst, Hannover ³1993.
- MARTIN, GERHARD MARCEL: Kunst-Stücke. Zum Dialog zwischen Kunst und Glaube, München 1981.
- MARTIN, GERHARD MARCEL: Predigt als „offenes Kunstwerk“? Zum Dialog zwischen Homiletik und Rezeptionsästhetik, in: EvTh 44 (1984), 46–58.
- MARTIN, GERHARD MARCEL: Sachbuch Bibliodrama. Praxis und Theorie, Stuttgart [u. a.] ²2001.
- MARTIN, GERHARD MARCEL: Lebensräume – Gottesräume. Praktisch-theologische Themenfelder in enzyklopädischer Perspektive, Stuttgart 2017.
- MARTIN, JEANNETT: Mensch – Alltag – Gottesdienst. Bedürfnisse, Rituale und Bedeutungszuschreibungen evangelisch Getaufter in Bayern, Berlin 2007.
- MARTIN, TANJA: Die Sozialität des Gottesdienstes. Zur sozialen Kraft besonderer Gottesdienste, Stuttgart 2019.
- MATIASEK, HELLMUTH: Liturgie und Theaterspiel, in: SCHILSON, ARNO/HAKE, JOACHIM (Hrsg.), Drama „Gottesdienst“. Zwischen Inszenierung und Kult, Stuttgart 1998, 103–113.
- MATZKE, ANNEMARIE/WORTELKAMP, ISA: Einleitung, in: MATZKE, ANNEMARIE/BURMESTER, JÖRN J. (Hrsg.), Das Buch von der angewandten Theaterwissenschaft, Berlin 2012, 7–17.
- MATZKE, ANNEMARIE M.: Testen, Spielen, Tricksen, Scheitern. Formen szenischer Selbstinszenierung im zeitgenössischen Theater, Hildesheim 2005.
- MELZL, THOMAS: Die Schriftlesung im Gottesdienst. Eine liturgiewissenschaftliche Betrachtung, Leipzig 2011.
- MENZEL, KERSTIN: Die „Diener am Wort“ und die Heilige Schrift. Bibelverständnis und homiletische Praxis von Pfarrerinnen und Pfarrern empirisch untersucht, in: PTh 101 (2012), 51–68.
- MEYER-BLANCK, MICHAEL: Wort und Antwort. Geschichte und Gestaltung der Konfirmation am Beispiel der Ev.-luth. Landeskirche Hannovers, Berlin 1992.
- MEYER-BLANCK, MICHAEL: Inszenierung des Evangeliums. Ein kurzer Gang durch den Sonntagsgottesdienst nach der Erneueren Agende, Göttingen 1997.
- MEYER-BLANCK, MICHAEL: Inszenierung und Präsenz. Zwei Kategorien des Studiums Praktischer Theologie, in: WzM 49 (1997), 2–16.
- MEYER-BLANCK, MICHAEL: „... daß unser lieber Herr selbst mit uns rede ...“. Möglichkeiten des neuen „Gottesdienstbuches“ für die lutherischen und unierten evangelischen Kirchen, in: ZThK 97 (2000), 488–508.
- MEYER-BLANCK, MICHAEL: Authentizität, Form und Bühne. Theatralisch inspirierte Liturgie, in: PTh 94 (2005), 134–145.
- MEYER-BLANCK, MICHAEL: Der Sonntagsgottesdienst. Elemente einer praktisch-theologischen Theorie des „Normalfalls“, in: FECHTNER, KRISTIAN (Hrsg.), Normalfall Sonntagsgottesdienst? Gottesdienst und Sonntagkultur im Umbruch, Stuttgart 2008, 72–81.
- MEYER-BLANCK, MICHAEL: Evangelische Gottesdienstlehre heute. Ein Überblick, in: ThLZ 133 (2008), 3–19.
- MEYER-BLANCK, MICHAEL: Liturgie und Liturgik. Der evangelische Gottesdienst aus Quellentexten erklärt, Göttingen ²2009.
- MEYER-BLANCK, MICHAEL: Gottesdienstlehre, Tübingen 2011.
- MEYER-BLANCK, MICHAEL: Die Sprache der Liturgie zwischen Fremdsprache und Muttersprache. Einführung, in: MEYER-BLANCK, MICHAEL (Hrsg.), Die Sprache der Liturgie. Eine Veröffentlichung des Ateliers Sprache e.V., Braunschweig, Leipzig 2012, 11–22.
- MEYER-BLANCK, MICHAEL: Texte und Leben. Vorgeschichte und offene Fragen bei der beginnenden Perikopenrevision in der EKD, in: PTh 101 (2012), 2–9.
- MEYER-BLANCK, MICHAEL: Das Gebet, Tübingen 2019.
- MEYER-BLANCK, MICHAEL/SCHULZ, CLAUDIA/SPIEB, TABEA (Hrsg.): Gottesdienstgestaltung in der EKD. Ergebnisse einer Rezeptionsstudie zum „Evangelischen Gottesdienstbuch“ von 1999, Gütersloh 2011.
- MILDENBERGER, IRENE/RASCHZOK, KLAUS/RATZMANN, WOLFGANG (Hrsg.): Gottesdienst und Dramaturgie. Liturgiewissenschaft und Theaterwissenschaft im Gespräch, Leipzig 2010.

- MILDENBERGER, IRENE/RATZMANN, WOLFGANG (Hrsg.): *Jenseits der Agende. Reflexion und Dokumentation alternativer Gottesdienste*, Leipzig 2003.
- MÜLLER-SCHÖLL, NIKOLAUS: *Posttraumatisches Theater (3). Rabih Mroués Theater der Anderen*, in: BAUMBACH, GERDA u. a. (Hrsg.), *Momentaufnahme Theaterwissenschaft. Leipziger Vorlesungen*, Berlin 2014, 75–90.
- NEIJENHUIS, JÖRG: *Gottesdienst als Text. Eine Untersuchung in semiotischer Perspektive zum Glauben als Gegenstand der Liturgiewissenschaft*, Leipzig 2007.
- NAURATH, HILDE: *Das Phänomen Publikum, Wer ins Theater geht, will nicht unbedingt Theater*, *HerKorr* 78 (2024), 7.
- NICOL, MARTIN: *Einander ins Bild setzen. Dramaturgische Homiletik*, Göttingen 2002.
- NICOL, MARTIN/DEEG, ALEXANDER: *Im Wechselschritt zur Kanzel. Praxisbuch Dramaturgische Homiletik*, Göttingen 2005.
- NÖSSER, STEPHAN/REGLIN, ESTHER: *Wir feiern Gottesdienst. Entwurf einer freikirchlichen Liturgik*, Wuppertal 2001.
- NÜCHTERN, MICHAEL: *Aufbruch der Engagierten. Kommentar zu einer empirischen Studie über „Zweitgottesdienste“*, in: FRIEDRICHS, LUTZ/SCHULZ, CLAUDIA (Hrsg.), *... und was denken die Leute?*, Hannover 2007, 87–89.
- PILZ, DIRK: *Das Spiel mit dem Leib. Theater, Präsenz und Medien*, in: LEHNERT, CHRISTIAN/DEEG, ALEXANDER (Hrsg.), *Liturgie – Körper – Medien. Herausforderungen für den Gottesdienst in der digitalen Gesellschaft*, Leipzig 2019, 65–75.
- PIRCHER, HANNES BENEDETTO: *Das Theater des Ritus. De arte liturgica*, Wien 2010.
- PLÜSS, DAVID: *Gottesdienst als Textinszenierung. Perspektiven einer performativen Ästhetik des Gottesdienstes*, Zürich 2007.
- PLÜSS, DAVID: *Ist der Gottesdienst ein Ritual?*, in: KERNER, HANNS (Hrsg.), *Zwischen Heiligem Drama und Event. Auf dem Weg zu einer zukunftsfähigen Agende* 2008, 99–113.
- PLÜSS, DAVID: *„Vor Gott ein Spiel treiben...“*. Liturgie als dramatische Performance für alle Sinne, in: *MuK* 83 (2013), 412–417.
- POHL-PATALONG, UTA: *Gemeindegottesdienst? Überlegungen zum Gottesdienst im kirchlichen Strukturwandel*, in: FECHTNER, KRISTIAN (Hrsg.), *Normalfall Sonntagsgottesdienst? Gottesdienst und Sonntagskultur im Umbruch*, Stuttgart 2008, 110–118.
- POHL-PATALONG, UTA: *Gottesdienst erleben. Empirische Einsichten zum evangelischen Gottesdienst*, Stuttgart 2011.
- POLLACK, DETLEF: *Gottesdienst in der modernen Gesellschaft. Religionssoziologische Beobachtungen und Deutungen*, in: MORATH, REINHOLD/RATZMANN, WOLFGANG (Hrsg.), *Herausforderung Gottesdienst. Beiträge zu Liturgie und Spiritualität*, Leipzig 1997, 47–63.
- POMPE, HANS-HERMANN: *Gottesdienst. Der sonntägliche Normalfall und seine Ergänzungen*, in: HERMELINK, JAN/LATZEL, THORSTEN (Hrsg.), *Kirche empirisch. Ein Werkbuch zur vierten EKD-Erhebung über Kirchenmitgliedschaft und zu anderen empirischen Studien*, Gütersloh 2008, 153–174.
- PRIMAVESI, PATRICK: *Theaterwissenschaft heute. Praxis und Theorie der Überschreitung*, in: BAUMBACH, GERDA u. a. (Hrsg.), *Momentaufnahme Theaterwissenschaft. Leipziger Vorlesungen*, Berlin 2014, 164–182.
- PYKA, HOLGER: *Versteht man, was du liest? Praxisbuch für den Gottesdienst*, Bielefeld 2016.
- RANCIÈRE, JACQUES: *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien ²2015.
- RANCIÈRE, JACQUES: *Der emanzipierte Zuschauer*, in: ENGELMANN, PETER (Hrsg.), *Der emanzipierte Zuschauer*, Wien 2015, 11–34.
- RASCHZOK, KLAUS: *Gottesdienst und Dramaturgie. Eine Einführung*, in: MILDENBERGER, IRENE/RASCHZOK, KLAUS/RATZMANN, WOLFGANG (Hrsg.), *Gottesdienst und Dramaturgie. Liturgiewissenschaft und Theaterwissenschaft im Gespräch*, Leipzig 2010, 15–45.
- RATZMANN, WOLFGANG u. a.: *Empirische Studie zur Perikopenordnung. Abschlussbericht*, Frankfurt a. M. 2010.
- RECKWITZ, ANDREAS: *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*, Berlin 2017.
- REIFENBERG, HERMANN: *Liturgie der Gegenwart und modernes Theater als Antiillusion*, in: *BiLi* 45 (1972), 76–93.

- REIFENBERG, HERMANN: Gottesdienst und das Dramatische. Perspektiven zum Verhältnis Liturgie – Darstellungskunst – Theater, in: BECKER, HANSJAKOB/KASCYNSKI, REINER (Hrsg.), Liturgie und Dichtung, Sankt Ottilien 1983, 227–255.
- REPPENHAGEN, MARTIN: Studie über Zweitgottesdienste in der Evangelischen Landeskirche in Baden. Auswertung 1. Fragebogen 2005/2006, Greifswald 2006.
- REPPENHAGEN, MARTIN: Studie über Zweitgottesdienste in der Evangelischen Landeskirche in Baden. Auswertung 2. Fragebogen 2006 – Team-, Mitarbeiter-, Ältesten- & Gottesdienstbesucherfragebogen, Greifswald 2006.
- RICHTER, OLAF: Dramaturgie und Mystagogie. Die Bedeutung des dramatischen Charakters der Liturgie für die liturgische Bildung, in: MILDENBERGER, IRENE (Hrsg.), Was für ein Stück wird hier gespielt? Zur Theologie des Gottesdienstes, Leipzig 2011, 161–178.
- RISCHBIETER, HENNING (Hrsg.): Durch den Eisernen Vorhang. Theater im geteilten Deutschland 1945 bis 1990, Berlin 1999.
- ROSA, HARTMUT: Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne, Frankfurt a. M. 2014.
- ROSA, HARTMUT: Unverfügbarkeit, Wien/Salzburg 2018.
- ROSELT, JENS: Schluckauf der Wahrnehmung. Auslösende Momente in den Arbeiten von Hofmann&Lindholm, in: MATZKE, ANNEMARIE/BURMESTER, JÖRN J. (Hrsg.), Das Buch von der angewandten Theaterwissenschaft, Berlin 2012, 291–308.
- ROBNER, BENJAMIN: Das Verhältnis junger Erwachsener zum Gottesdienst. Empirische Studien zur Situation in Ostdeutschland und Konsequenzen für das gottesdienstliche Handeln, Leipzig 2005.
- ROTH, URSULA: Die Theatralität des Gottesdienstes, Gütersloh 2006.
- ROTH, URSULA: Der Gottesdienst und das Modell des Theaters. Theaterwissenschaftliche Denkanstöße für zeitgenössische Gottesdiensttheorien, in: MILDENBERGER, IRENE/RASCHZOK, KLAUS/RATZMANN, WOLFGANG (Hrsg.), Gottesdienst und Dramaturgie. Liturgiewissenschaft und Theaterwissenschaft im Gespräch, Leipzig 2010, 89–110.
- SAGERT, DIETRICH: Licht an. Licht aus. Abwesenheit und Erfahrung, in: KLIE, THOMAS/KÜHN, JAKOB (Hrsg.), Das Jenseits der Darstellung. Postdramatische Performanzen in Kirche und Theater, Bielefeld 2020, 71–84.
- SAUER, KATHRIN: Stadt, Land, Kirche. ... unterwegs mit Gott, in: BUBMANN, PETER u. a. (Hrsg.), Gemeinde auf Zeit. Gelebte Kirchlichkeit wahrnehmen, Stuttgart 2019, 95–97.
- SCHILSON, ARNO: Perspektiven theologischer Erneuerung. Studien zum Werk Romano Guardinis, Düsseldorf 1986.
- SCHILSON, ARNO: Die Inszenierung des Alltäglichen und ein neues Gespür für den (christlichen) Kult? Das Verhältnis von Liturgie und Kult heute, 80 Jahre nach Romano Guardinis „Vom Geist der Liturgie“ (1918) und 75 Jahre nach „Liturgische Bildung“ (1923), in: SCHILSON, ARNO/HAKE, JOACHIM (Hrsg.), Drama „Gottesdienst“. Zwischen Inszenierung und Kult, Stuttgart 1998, 13–67.
- SCHILSON, ARNO/HAKE, JOACHIM (Hrsg.): Drama „Gottesdienst“. Zwischen Inszenierung und Kult, Stuttgart 1998.
- SCHIRR, BERTRAM J.: Fürbitten als religiöse Performance. Eine ethnographisch-theologische Untersuchung in drei kontrastierenden Berliner Gottesdienstkulturen, Leipzig 2018.
- SCHLEIERMACHER, FRIEDRICH: Vom Wesen des öffentlichen Gottesdienstes, in: HERBST, WOLFGANG (Hrsg.), Evangelischer Gottesdienst. Quellen zu seiner Geschichte, Göttingen 1968, 187–197.
- SCHLEIERMACHER, FRIEDRICH: Der christliche Glaube nach den Grundsätzen der evangelischen Kirche im Zusammenhange dargestellt (1821/22), in: PEITER, HERMANN (Hrsg.), KGA I/7, 1, Berlin/New York 21980.
- SCHLEIERMACHER, FRIEDRICH: Über die Religion. Reden an die Gebildeten unter ihren Verächtern (1799), in: MECKENSTOCK, GÜNTER (Hrsg.), Schriften aus der Berliner Zeit 1796–1799, KGA I/2, Berlin/New York 1984, 185–325.
- SCHLEIERMACHER, FRIEDRICH: Kurze Darstellung des theologischen Studiums zum Behuf einleitender Vorlesungen (1830), in: SCHMID, DIRK (Hrsg.), KGA I/6, Berlin/New York 1998, 317–446.
- SCHMIDT-LAUBER, HANS-CHRISTOPH/MEYER-BLANCK, MICHAEL, BIERITZ/KARL-HEINRICH (Hrsg.): Handbuch der Liturgik. Liturgiewissenschaft in Theologie und Praxis der Kirche, Göttingen 2003.
- SCHNELLE, UDO: Theologie des Neuen Testaments, Stuttgart 2016.
- SCHOUTEN, SABINE: Art. Atmosphäre, in: FISCHER-LICHTE, ERIKA (Hrsg.), Metzler-Lexikon Theatertheorie, Stuttgart/Weimar 2005, 13–16.

- SCHRÖDER, BERND: In welcher Absicht nimmt die Praktische Theologie auf Praxis Bezug? Überlegungen zur Aufgabenbestimmung einer theologischen Disziplin, in: ZThK 98 (2001), 101-130.
- SCHROETER-WITTKKE, HARALD: Unterhaltung als Theologie – Theologie als Unterhaltung. Homiletische und religionspädagogische Anmerkungen zur zeitgenössischen Gestaltung von Theologie, in: Deutsches Pfarrerbblatt 103 (2003), 344–347.
- SCHROETER-WITTKKE, HARALD: Schwebende Verfahren. Zur performativen Dimension der Seelsorge, in: WzM 64 (2012), 327–342.
- SCHUBERT, ANSELM: Art. Sexualität. III. Kirchengeschichtlich, in: RGG⁴, 2004, 1249–1250.
- SCHULZE, GERHARD: Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart, Frankfurt/M/New York ²2005.
- SCHWIER, HELMUT: Die Erneuerung der Agende. Zur Entstehung und Konzeption des „Evangelischen Gottesdienstbuches“, Hannover 2000.
- SEEL, MARTIN: Inszenieren als Erscheinenlassen. Thesen über die Reichweite eines Begriffs, in: FRÜCHTL, JOSEF (Hrsg.), Ästhetik der Inszenierung. Dimensionen eines künstlerischen, kulturellen und gesellschaftlichen Phänomens, Frankfurt a. M. 2001, 48–61.
- SMELIANSKY, ANATOLY: Ein neues Stanislawski-Bild im Vergleich mit Brecht, in: HENTSCHEL, INGRID/HOFFMANN, KLAUS/VABEN, FLORIAN (Hrsg.), Brecht & Stanislawski – und die Folgen. Anregungen für die Theaterarbeit, Berlin 1997, 24–32.
- SOMMER, REGINA: Quellen religiöser Selbst- und Weltdeutung. Die themenorientierten Erzählinterviews der dritten EKD-Erhebung über Kirchenmitgliedschaft, in: MATTHES, JOACHIM (Hrsg.), Fremde Heimat Kirche – Erkundungsgänge. Beiträge und Kommentare zur dritten EKD-Untersuchung über Kirchenmitgliedschaft, Gütersloh 2000, 85–93.
- SOOSTEN, JOACHIM von: Die Sozialität der Kirche. Theologie und Theorie der Kirche in Dietrich Bonhoeffers „Sanctorum Communio“, München 1992.
- STÄBLEIN, CHRISTIAN: Pädagogische Präsenz?! Das Programm ‚Liturgische Präsenz‘ in Liturgiedidaktik und Religionspädagogik, in: KLIE, THOMAS/LEONHARD, SILKE (Hrsg.), Schauplatz Religion. Grundzüge einer Performativen Religionspädagogik, Leipzig 2003, 209–227.
- STEGEMANN, BERND (Hrsg.): Stanislawski-Reader. Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst und an der Rolle, Leipzig 2007.
- STECK, WOLFGANG: Praktische Theologie. Horizonte der Religion, Konturen des neuzeitlichen Christentums, Strukturen der religiösen Lebenswelt, Stuttgart 2000.
- STEGEMANN, BERND: Kritik des Theaters, Berlin ²2014.
- STOELLGER, PHILIPP: Entzug der Präsenz – Präsenz im Entzug. Ambivalenzen ikonischer Performanz als Grund von Iconoclashes, in: STOELLGER, PHILIPP/KLIE, THOMAS (Hrsg.), Präsenz im Entzug. Ambivalenzen des Bildes, Tübingen 2011, 1–41.
- STOLLBERG, DIETRICH: Liturgische Praxis. Kleines evangelisches Zeremoniale, Göttingen 1993.
- STORK-DENKER, KATHARINA: Beteiligung der Gemeinde am Gottesdienst, Leipzig 2008.
- STORK-DENKER, KATHARINA: „Beteiligung“ – ein Leitbegriff evangelischer Liturgik? Überlegungen zur Partizipation der Gemeinde am Gottesdienst, in: DtPfrBl (2008), 472–476.
- STUDIEN- UND PLANUNGSGRUPPE DER EKD (Hrsg.): Quellen religiöser Selbst- und Weltdeutung. Die themenorientierten Erzählinterviews der dritten EKD-Erhebung über Kirchenmitgliedschaft, Hannover 1998.
- SUHR, ULRIKE: Das Handwerk des Theaters und die Kunst der Liturgie. Ein theologischer Versuch über den Regisseur Peter Brook, in: STOLT, PETER/GRÜNBERG, WOLFGANG/SUHR, ULRIKE (Hrsg.), Kulte, Kulturen, Gottesdienste. Öffentliche Inszenierung des Lebens, Göttingen 1996.
- SULZE, EMIL: Die evangelische Gemeinde, Gotha 1891.
- SZONDI, PETER: Theorie des modernen Dramas, Frankfurt a. M. 1956.
- UHLENDORF, JENS: Die sinnlichen Qualitäten gottesdienstlicher Spielformen. Vom Kultrituellen und Epischen, in: KERNER, HANNS (Hrsg.), Zwischen Heiligem Drama und Event. Auf dem Weg zu einer zukunftsfähigen Agende 2008, 131–170.
- UHLENDORF, JENS: Gottesdienst und Aufführungsanalyse, in: RASCHZOK, KLAUS (Hrsg.), Grundfragen des evangelischen Gottesdienstes, Leipzig 2010, 143–167.
- UMATHUM, SANDRA: Art. Avantgarde, in: FISCHER-LICHTE, ERIKA (Hrsg.), Metzler-Lexikon Theatertheorie, Stuttgart/Weimar 2005, 26–30.

- UMATHUM, SANDRA: Art. Performance, in: FISCHER-LICHTE, ERIKA (Hrsg.), Metzler-Lexikon Theatertheorie, Stuttgart/Weimar 2005, 231–234.
- VAN TONGEREN, LOUIS: Ritualkritik und Liturgiegeschichtsforschung. Möglichkeiten und Grenzen, in: FUGGER, DOMINIK/KRANEMANN, BENEDIKT/LAGAUE, JENNY (Hrsg.), Ritual und Reflexion. Historische Beiträge zur Vermessung eines Spannungsfeldes, Darmstadt 2015, 209–228.
- VELTEN, HANS RUDOLF: Performativity and Performance, in: NEUMANN, BIRGIT/NÜNNING, ANSGAR (Hrsg.), Travelling concepts for the study of culture, Berlin/Boston, Mass. 2012, 249–266.
- VEREINIGTE EVANGELISCH-LUTHERISCHE KIRCHE DEUTSCHLANDS/EVANGELISCHE KIRCHE DER UNION: Evangelisches Gottesdienstbuch, Berlin/Bielefeld/Hannover 1999.
- VOGEL, INGRID: Die Tagzeitenliturgie, in: SCHMIDT-LAUBER, HANS-CHRISTOPH/MEYER-BLANCK, MICHAEL/BIERITZ, KARL-HEINRICH (Hrsg.), Handbuch der Liturgik. Liturgiewissenschaft in Theologie und Praxis der Kirche, Göttingen 2003, 268–284.
- VOGT, FABIAN: GoSpecial. Diskursiv-orientierend, in: FRIEDRICH, LUTZ (Hrsg.), Alternative Gottesdienste, Hannover 2007, 82–96.
- VÖLKER, ALEXANDER: Liturgische Präsenz. Impressionen aus einem Seminarsgespräch mit Thomas Kabel, in: Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie 36 (1996), 51–57.
- VOLP, RAINER: Riten und Spontaneität in Theater und Gottesdienst, in: KuKi 37 (1974), 6–9.
- VOLP, RAINER: Liturgik. Die Kunst, Gott zu feiern. Einführung und Geschichte, Gütersloh 1992.
- VOLP, RAINER: Liturgik. Die Kunst, Gott zu feiern. Theorien und Gestaltung, Gütersloh 1994.
- WAGNER-RAU, ULRIKE: Segensraum. Kasualpraxis in der modernen Gesellschaft, Stuttgart 2000.
- WARSTAT, MATTHIAS: Art. Ritual, in: FISCHER-LICHTE, ERIKA (Hrsg.), Metzler-Lexikon Theatertheorie, Stuttgart/Weimar 2005, 274–278.
- WEILER, CHRISTEL: Art. Dramaturgie, in: FISCHER-LICHTE, ERIKA (Hrsg.), Metzler-Lexikon Theatertheorie, Stuttgart/Weimar 2005, 80–83.
- WEILER, CHRISTEL: Art. Postdramatisches Theater, in: FISCHER-LICHTE, ERIKA (Hrsg.), Metzler-Lexikon Theatertheorie, Stuttgart/Weimar 2005, 245–248.
- WETZEL, DIETMAR J./CLAVIEZ, THOMAS: Zur Aktualität von Jacques Rancière. Einleitung in sein Werk, Wiesbaden 2016.
- WIESEMANN, KARL-HEINZ/REIFENBERG, PETER (Hrsg.): „In allem tritt Gott uns entgegen“. Zum 50. Todestag von Romano Guardini, Ostfildern 2018.
- WIESINGER, CHRISTOPH: Authentizität. Eine phänomenologische Annäherung an eine praktisch-theologische Herausforderung, Tübingen 2019.
- WIPPERMANN, CARSTEN: Milieus in Bewegung. Werte, Sinn, Religion und Ästhetik in Deutschland. Das Gesellschaftsmodell der DELTA-Milieus als Grundlage für die soziale, politische, kirchliche und kommerzielle Arbeit, Würzburg 2011.
- WIRTH, UWE: Der Performanzbegriff im Spannungsfeld von Illokution, Iteration und Indexikalität, in: WIRTH, UWE (Hrsg.), Performanz. Zwischen Sprachphilosophie und Kulturwissenschaften, Frankfurt a. M. 2002, 9–60.
- WOLKENHAUER, KARSTEN: Die Albe. Eine evangelische Ausgehuniform?, in: KLIE, THOMAS/KÜHN, JAKOB (Hrsg.), FeinStoff. Anmutungen und Logiken religiöser Textilien, Stuttgart 2020, 209–213.
- WOYDACK, TOBIAS: Die Atmosphären sakraler Räume, in: Kirchenpädagogik. Zeitschrift des Bundesverbandes Kirchenpädagogik e.V. 12 (2012), 46–47.
- ZERFASS, ALEXANDER: Auf dem Weg nach Emmaus. Die Hermeneutik der Schriftlesung im Wortgottesdienst der Messe, Tübingen 2016.

Internetquellen

- BEHRENDT, BARBARA: Was ist Postdramatik? Endlich mal erklärt.
https://www.deutschlandfunk.de/endlich-mal-erklart-was-ist-postdramatik.691.de.html?dram:article_id=473054, Stand: 16.06.2021.
- BISTUM REGENSBURG: „Vom Geist der Liturgie“. Zeitloses Meisterwerk von Romano Guardini.
<https://bistum-regensburg.de/news/vom-geist-der-liturgie-zeitloses-meisterwerk-von-romano-guardini-6400/>, Stand: 19.08.2020.
- BLUE CHURCH: jazz meets church. <https://www.bluechurch.ch/>, Stand: 16.09.2020.

BRENDEL, GERD: „Wir glauben an das Theater als Raum der Öffentlichkeit“. 25 Jahre Performance-Theater von „She She Pop“. https://www.deutschlandfunkkultur.de/25-jahre-performance-theater-von-she-she-pop-wir-glauben-an.1013.de.html?dram:article_id=429851, Stand: 06.03.2020.

BROCKHAUS: Art. Moskauer Künstlertheater. <http://brockhaus.de/ecs/enzy/article/moskauer-kunstlertheater>, Stand: 06.04.2021.

DUDENREDAKTION: Art. Analogie. <https://www.duden.de/rechtschreibung/Analogie>, Stand: 10.02.2021.

EKD: Gottesdienst und Abendmahl. Statistik zur Evangelischen Kirche in Deutschland. <https://www.ekd.de/Gottesdienst-Zahlen-Daten-EKD-17289.htm>, Stand: 16.11.2020.

ENGLHART, ANDREAS: Regietheater seit den 1960er Jahren. Ringvorlesung zur europäischen Theatergeschichte. https://www.theaterwissenschaft.uni-muenchen.de/studium/lehveranstaltungen/materialien/ringvl_2/regietheater_60er_ppt_2.pdf, Stand: 03.02.2021.

EPD: Auftakt zu neuer Gottesdienst-Reihe „Thea&Theo“ im Greifswalder Dom. <https://www.nordkirche.de/nachrichten/nachrichten-detail/nachricht/auftakt-zu-neuer-gottesdienst-reihe-thea-theo-im-greifswalder-dom>, Stand: 16.09.2020.

EVANG. PFARRAMT FÜR NACHTSCHICHT UND KONFIRMANDENARBEIT IN STUTTGART: Willkommen bei der Nachtschicht! <https://nachtschicht-online.de/index.php?location=1>, Stand: 16.09.2020.

EVANGELISCHE ANDREASGEMEINDE NIEDERHÖCHSTADT: Gottesdienste in der Andreasgemeinde. <https://www.andreasgemeinde.de/angebote/gottesdienste/>, Stand: 17.11.2020.

EVANGELISCHE ANDREASGEMEINDE NIEDERHÖCHSTADT: Über uns. <https://www.gospecial.de/ueber-uns/>, Stand: 09.08.2021.

EVANGELISCHE FRIEDENSKIRCHENGEMEINDE LUDWIGSBURG:achteulengottesdienste. <https://www.friedenskirche-lb.de/citykirche/nachteulen-gottesdienste>, Stand: 09.08.2021.

GOLIFE: Erleben Sie einen golife im Zeitraffer. <https://www.golife-dresden.de/video.html>, Stand: 16.11.2020.

GREIFBAR: Greifbar in der Stadthalle. <https://www.greifbar.net/greifbar-in-der-stadthalle/>, Stand: 17.09.2020.

GREIFBAR. <https://www.greifbar.net/>, Stand: 16.09.2020.

KAEMPF, SIMONE: Ein Exportschlager. Postdramatisches Theater weltweit – Ein Berliner Symposium resümiert die Wahrnehmung von Hans-Thies Lehmanns Buch in Europa und weltweit. https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=17403:postdramatisches-theater-ein-berliner-symposium-resuemiert-die-wahrnehmung-von-hans-thies-lehmans-buch-in-europa-und-weltweit&catid=101:debatte&Itemid=84, Stand: 06.03.2020.

KAMPF, ANNE: „Dass unser lieber Herr selbst mit uns rede...“. Warum die Schlosskirche in Torgau typisch evangelisch ist. <https://www.evangelisch.de/inhalte/121392/15-05-2015/die-schlosskirche-torgau-und-luthers-predigt>, Stand: 03.03.2021.

KATHOLISCH.DE: Unser Gottesdienst. <https://www.katholisch.de/glaube/unser-gottesdienst>, Stand: 01.07.2020.

KULTUR- UND WEITERBILDUNGSBETRIEB – KUWEBE. <http://www.welttheater-der-strasse.de>, Stand: 05.02.2020.

LAAGES, MICHAEL: Wie frei ist freies Theater? https://www.deutschlandfunk.de/endlich-mal-erklaert-wie-frei-ist-freies-theater.691.de.html?dram:article_id=478794, Stand: 07.04.2021.

LIGNIEZ, ANNINA: _identity. _talarperson. <https://www.talarart.net/talarperson>, Stand: 09.08.2021.

LIGNIEZ, ANNINA: _pfarrwerdung II. www.talarart.net/pfarrwerdung-ii, Stand: 09.08.2021.

LIGNIEZ, ANNINA: talar_art. www.talarart.net, Stand: 09.08.2021.

MANGOLD, IJOMA/WEISBROD, LARS: Der ultimative Christencheck. Podcast: Die sogenannte Gegenwart, https://www.zeit.de/kultur/2020-12/christentum-weihnachten-katholische-kirche-theologie-feuilleton-podcast?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F, Stand: 27.02.2022.

PFARRVERBAND SENDLING: Moonlight Prayer. <https://www.pfarrverband-sending.de/spiritualitaet/moonlight-prayer/>, Stand: 12.08.2021.

PORTAL MILIEUS & KIRCHE: Milieus in Bewegung 2011. <http://www.milieus-kirche.de/studien/deutschland/>, Stand: 11.05.2021.

RAKOW, CHRISTIAN: Der „Was bin ich-Faktor“. Kanon – HAU Berlin – She She Pop feiert das Bleibende der Postdramatik.

https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=17393:kanon-hau-berlin-she-she-pop-feiert-das-bleibende-der-postdramatik&catid=38&Itemid=40, Stand: 06.03.2020.

REUTER, ELEONORE: Art. Bibliodrama, www.wirelex.de, Stand: 27.02.2021.

ROSA, HARTMUT: „Das Virus ist der radikalste Entschleuniger unserer Zeit“. Soziologe Hartmut Rosa über Covid-19. <https://www.tagesspiegel.de/politik/soziologe-hartmut-rosa-ueber-covid-19-das-virus-ist-der-radikalste-entschleuniger-unserer-zeit/25672128.html>, Stand: 28.01.2021.

ROTHSCHILD, THOMAS: Das ist bekannt. Andreas Enghart – Das Theater der Gegenwart. https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=8605:andreas-enghart-das-theater-der-gegenwart&catid=100:buecher&Itemid=100087, Stand: 15.01.2021.

SANKT NIKOLAI FLENSBURG: Dr. Marcus Friedrich. <http://www.nikolaikirche-flensburg.de/Alte%20Nikolai%20Homepage/KT%20Friedrich.html>, Stand: 25.10.2021.

SCHMIDT, ULF: Auf dem Weg zum agilen Theater. Debatte um die Zukunft des Stadttheaters VIII – Ulf Schmidts Vortrag zum „nächsten Theater“. https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=9072:debatte-um-die-zukunft-des-stadttheaters-viii-ulf-schmidts-vortrag-zum-agilen-theater-&catid=101:debatte&Itemid=84, Stand: 24.03.2020.

SHE SHE POP: Kanon. <https://sheshipop.de/kanon/>, Stand: 04.08.2021.

SHE SHE POP: Testament. Verspätete Vorbereitungen zum Generationswechsel nach Lear. <https://sheshipop.de/testament/>, Stand: 14.04.2020.

STEGEMANN, BERND: Wäre das schlimm? Debatte um die Zukunft des Stadttheaters XI – Bernd Stegemann plädiert für das Künstlertheater. https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=9220:debatte-um-die-zukunft-des-stadttheaters-xi-bernd-stegemann-plaediert-fuer-das-kuenstlertheater&catid=101&Itemid=84, Stand: 09.03.2020.

