

Krippenspiele ernst nehmen

Eine theaterpädagogische Herausforderung?

Abschlussarbeit im Rahmen der Ausbildung Theaterpädagogik BuT®
an der Theaterwerkstatt Heidelberg
Vorgelegt von Benjamin Porps
Eingereicht am 21. August 2015 an Wolfgang G. Schmidt (Ausbildungsleitung)

Inhaltsverzeichnis

1	Vorwort	4
2	Einleitung	4
3	Das Verhältnis von Kirche und Theater im historischen Abriss	5
4	Kirche und Theater heute – Versuch einer Bestandsaufnahme	8
4.1	Kirche und Religion im Theater der Gegenwart	8
4.2	Gottesdienst als Inszenierung	9
4.2.1	Gottesdienst als Inszenierung betrachten	10
4.2.2	Gottesdienst als Inszenierung planen	10
4.3	Theater im Gottesdienst	11
4.3.1	Formen von Theater im Gottesdienst	11
4.3.1.1	Anspiel	12
4.3.1.2	Bildertheater	12
4.3.1.3	Clowns	12
4.3.1.4	Improshow	12
4.3.1.5	Inszenierte Lesung	12
4.3.1.6	Short Play	13
4.3.1.7	Literaturgottesdienst	13
4.3.1.8	Soap Opera	13
4.3.1.9	Missionarisches Theater	13
4.3.1.10	„Echtes“ Theater im Gottesdienst	13
4.3.2	Die Beteiligten	14
4.3.2.1	Spieler	14
4.3.2.2	Regisseure und Spielleiter	14
4.3.2.3	Professionalisierung	14
4.3.3	Stücke und Texte	15
4.4	Bibliodrama	15
5	Bibelwissenschaftliche Anmerkungen zur Weihnachtsgeschichte Lk 1,5–2,21	16
5.1	Lk 1,5–25	17
5.2	Lk 1,26–38	17
5.3	Lk 1,39–56	18
5.3.1	Lk 1,46–55	18
5.4	Lk 1,57–80	18
5.4.1	Lk 1,67-79	18
5.5	Lk 2,1–21	19
6	Bibel als Theater – die Weihnachtsgeschichte unter theaterwissenschaftlichem Gesichtspunkt	20
6.1	Zeit	21
6.2	Raum	21
6.3	Bühnenbild, Kostüm, Requisite	22
6.4	Dialoge	23
6.5	Die Figuren und ihre Namen	26
6.6	Verben	27

7	Krippenspielpraxis	27
7.1	Krippenspieltypen: Versuch einer inhaltlichen Klassifizierung	29
7.1.1	„Klassische“ Krippenspiele	29
7.1.1.1	Er kam in sein Zuhause – Als Menschenhirte	30
7.1.2	Krippenspiel mit Rahmenhandlung	30
7.1.2.1	Übernachten im Stall	30
7.1.2.2	Vor langer Zeit in Bethlehem	30
7.1.3	Spiele in Krippennähe	30
7.1.3.1	Die Hirtinnen	31
7.1.3.2	Ox und Esel	31
7.1.3.3	Ein himmlisches Theater	31
7.1.4	Aktualisierungen/Übertragungen	31
7.1.4.1	Weihnachten an der Tanke	32
7.1.4.2	Brennpunkt – Lichterscheinungen in Bethlehem	32
7.1.5	Spiele vom Wert des Weihnachtsfestes	32
7.1.5.1	Einsame Weihnachten oder: I Wish Me A Merry Christmas	32
7.1.6	Erklärtheater	32
7.1.6.1	Konzert mit Spielszenen: Die Spur der Weihnachtslieder	33
8	Krippenspiele – eine theaterpädagogische Herausforderung?	33
8.1	Krippenspiele ernst nehmen	33
8.1.1	Den Text ernst nehmen	33
8.1.2	Die Spieler ernst nehmen	34
8.1.3	Das Ensemble ernst nehmen	35
8.1.4	Das Publikum ernst nehmen	35
8.1.5	Die Produktion ernst nehmen	35
8.1.6	Die Theatersituation ernst nehmen	35
8.1.7	Die Gottesdienstsituation ernst nehmen	35
8.1.8	Den Aufführungsraum ernst nehmen	36
8.2	Methodische und didaktische Folgerungen und Forderungen	36
9	Zusammenfassung	38
	Literatur	39
10	Versicherung	43
	Anhang	44

1 Vorwort

Und es begab sich zu der Zeit, dass ein Gebot ausging, dass alle Welt Abschlussarbeiten zu schreiben habe. Und da machte auch ich mich auf und entschied, dass es spannend sein müsste, einen theaterpädagogischen Blick auf das Krippenspiel zu werfen. Auf das Ereignis, in dem einmal im Jahr Kirche und darstellende Kunst wie selbstverständlich zusammen kommen. Doch da konnte ich noch nicht ahnen, wie viele unterschiedliche Fachgebiete ich bemühen muss, um des Themas einigermaßen habhaft zu werden.

Jetzt sitze ich hier also im Juli, bei 30° im Schatten, wühle mich durch knietiefe Literatur und versuche, mich Weihnachten zu nähern...

2 Einleitung

Die Kirche hat, seit sie in der Position war, es sich leisten zu können, die Künste vereinnahmt und gefördert. Architektonisch höchst anspruchsvolle Bauten, figürliche Abbildungen, Gemälde, atemberaubende Fenster, Vokal- und Instrumentalmusik, Dichtkunst zum Lob der Schöpfung und zur Ehre des Herrn. Bildende Kunst, Architektur, Musik, Literatur... Den darstellenden Künste hingegen scheint sie keine große Beachtung zu schenken. Sicher, Weihnachten gibt es ein Krippenspiel. Aber ist das nicht mehr Belustigung für die Leute, die eh sonst nie in die Kirche gehen? Es ist jedenfalls das jährliche kirchliche Ereignis mit der größten Reichweite.¹

„Ich wage zu behaupten: Sie, ich, wir alle nehmen das weihnachtliche Krippenspiel nicht ernst – jedenfalls nicht ernst genug! Denn wir schauen lieber auf die lieben Kleinen und ihre putzigen Versprecher, die niedlichen Unkonzentriertheiten, die kuriosen Verwechslungen junger, überforderter Laiendarsteller anstatt uns eine *Geschichte anzuschauen*. Schade eigentlich“.²

Hannes LANGBEIN³ fordert, das alljährliche Krippenspiel als Theaterereignis ernst zu nehmen. Gleichzeitig wird an seinen Ausführungen auch deutlich, woran sein Desiderat mutmaßlich krankt. Denn wenn wir das Krippenspiel als Theaterereignis verstehen genügt es nicht, das Publikum um Ernstnahme der Aufführung zu bitten. Sowenig ich LANGBEINS Ausführungen ansonsten mittrage, so möchte ich das „Ernstnehmen“ des Krippenspiels zur Prämisse dieser Arbeit machen, von der aus sich unsere Überlegungen entfalten werden.

Dieses Ernstnehmen bedeutet im Rahmen einer wissenschaftlichen Arbeit ein Annähern aus unterschiedlichen Richtungen. Gleichzeitig muss ich einige Einschränkungen vornehmen, um den Rahmen dieser Arbeit nicht zu sprengen: Bei der Darstellung aktueller Zustände, Entwicklungen und Forderungen beschränke ich mich weitestgehend auf den Bereich der evangelischen Landeskirchen in Deutschland. Der enge Rahmen macht es ebenfalls erforderlich, dass ich mich in der Darstellung oftmals auf einen oder zwei Zugänge, Theorien oder Ansätze beschränke, obwohl es weitere ergänzende oder (partiell) widersprechende gibt, die der Betrachtung ebenfalls würdig wären.

¹„Hochgerechnet auf alle Kirchengemeinden und Kindertagesstätten der EKHN liegt die Zahl der Besucher solcher Aufführungen jährlich bei ca. 360.000. Dies entspricht ungefähr einem Fünftel der Gesamtmitgliederzahl. Außerdem wirken ca. 41.000 Darstellerinnen und Darsteller mit, die von etwa 7.200 Personen bei Proben und Aufführung angeleitet werden.“ <http://www.zentrum-verkuendigung.de/unsere-themenbereiche/gottesdienst-und-mehr/>

[spiel-und-theater/krippenspiel.html](http://www.zentrum-verkuendigung.de/spiel-und-theater/krippenspiel.html). Und das bei 1,69 Mio Mitgliedern. Rechnen wir das mal auf die Bundesrepublik hoch...

²Hannes LANGBEIN: Ein Stück für die ganze Familie, in: Julia HELMKE/Klaus HOFFMANN (Hrsg.): *Begegnung zwischen Kirche und Theater. Impulse, Dialoge und Projekte*, Uckerland 2011, S. 127.

³Ebd., 126ff.

Ich lade Sie jetzt ein, mit mir gemeinsam einen Ausflug zu unternehmen. Wir werden unsere Reise in der Kirchen- (und Theater-)geschichte beginnen, dann einige Zeit in der praktischen Theologie verweilen, bevor uns der Weg über die biblische Theologie zur Theaterwissenschaft führt, von wo aus wir uns auf dem schnellsten Weg zur Pädagogik begeben, um sie mit den unterwegs gesammelten Erfahrungen und gefundenen Erkenntnissen zu bereichern.

3 Das Verhältnis von Kirche und Theater im historischen Abriss

Um kirchliche Theaterpraxis, einschließlich des Krippenspiels, und die Beziehung zwischen der Kirche und den darstellenden Künsten heute sinnvoll verorten zu können, kommen wir nicht umhin, einen Blick in die fast zweitausendjährige Geschichte des Christentums zu werfen und das Verhältnis von Kirche und Theater sowie die kirchliche Theater-, Aufführungs- und Inszenierungspraxis in den Blick zu nehmen.

Versuchen wir also, uns auf die Schnelle einen historischen Überblick zu verschaffen:

Im antiken Christentum wurde das Theater komplett abgelehnt. „Wer in den ersten Jahrhunderten der Kirche die Taufe empfing, hatte zuvor feierlich zu schwören: *Renuntio diabolo et pompae et angelis eius* (Ich schwöre dem Teufel ab und seinen Schauspielen und Engeln[.])“⁴ Das frühe Christentum steht damit in der Tradition des Judentums, aus dem es hervorgegangen ist.⁵ Die Gründe für diese Ablehnung sind vielfältig. Im römischen Reich um die Zeitenwende gehörte das Theater als Massenveranstaltung zur selben „Unterhaltungsindustrie“ wie Zirkusrennen und Gladiatorenkämpfe.⁶ Und es waren nicht zuletzt Christen, die oftmals in Zirkusveranstaltungen ihr Leben lassen mussten. Aber auch das Theater im engeren Sinne zeigte sich dem Christentum gegenüber nicht gerade freundlich. „Das junge Christentum hatte sich kaum formiert, da fügte der Mimus des römischen Theaters den *Christen* in den Kanon seiner komischen Figuren und verhöhnte die Anhänger der neuen Religion mit Parodien ihrer Zeremonien.“⁷ Obwohl das römische Theater weitgehend profanisiert war und in erster Linie der Unterhaltung diente⁸, war die Erinnerung daran, dass es ursprünglich „mit dem ‚heidnischen‘ Kult eng verbunden war“⁹ durchaus präsent.¹⁰ Nicht zuletzt moralische Vorbehalte gegen die Darstellungen und die Institution des Theaters machten den frühen Christen den Theaterbesuch schlichtweg unmöglich und ließen es „zum Synonym für Maß- und Sittenlosigkeit werden.“¹¹ Nachdem das Theater einmal verurteilt war, fand von kirchlicher Seite über die nächsten Jahrhunderte keine tiefergehende Auseinandersetzung mit ihm statt. Lediglich Augustinus (354-430), der in seinen jungen Jahren einen recht ausschweifenden Lebensstil pflegte¹² und auch dem Theater leidenschaftlich verfallen war¹³ widmete ihm eine ausführlichere theologische Reflexion.¹⁴ Doch während die Kirche nichts vom Theater wissen

⁴Ferdinand BARTH: Theater, in: Horst BALZ u. a. (Hrsg.): Theologische Realenzyklopädie, Bd. 33, Berlin und New York 2003, S. 178.

⁵Vgl. Katherine B. FREE: Thespis and Moses: The Jews and the Ancient Greek Theatre, in: Shimon LEVY: Theatre and Holy Script, Brighton und Portland 1999, S. 149.

⁶Vgl. BARTH: Theater, S. 178.

⁷Maren SCHMIDT: Kirche und Theater, in: Christoph NIX u. a. (Hrsg.): Lektionen 5: Theaterpädagogik, Berlin 2012, S. 222.

⁸Vgl. Manfred BRAUNECK: Europas Theater. 2500 Jahre Geschichte – eine Einführung, Reinbeck 2012, S. 82.

⁹BARTH: Theater, S. 178.

¹⁰Vgl. BRAUNECK: Europas Theater. 2500 Jahre Geschichte – eine Einführung, S. 11ff.

¹¹SCHMIDT: Kirche und Theater, S. 222.

¹²Vgl. Friedrich-Wilhelm BAUTZ: Augustinus, Aurelius, in: Friedrich-Wilhelm BAUTZ (Hrsg.): Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon, Bd. 1, 1990, S. 272–300, 272ff.

¹³Vgl. AUGUSTINUS: Des heiligen Kirchenvaters Aurelius Augustinus Bekenntnisse, München 1914, URL: <http://www.unifr.ch/bkv/kapitel63.htm>, S. III,2.

¹⁴Vgl. DERS.: Des heiligen Kirchenvaters Aurelius Augustinus zweiundzwanzig Bücher über den Gottesstaat, München 1911 – 1916, URL: <http://www.unifr.ch/bkv/kapitel11919.htm>.

wollte, interessierte sich das Theater durchaus für die Kirche, wenn auch auf eine Art und Weise, die das Verhältnis zwischen beiden nicht unbedingt verbesserte. „Nachahmung, Verhöhnung oder Entlarvung christlicher Rituale bzw. des geistlichen Standes [wurden und sind] bis heute ein beliebtes Thema des Theaters.“¹⁵

Mit dem Aufstieg des Christentums zu Staatsreligion ging im Abendland die antike Theatertradition unter.¹⁶ Lediglich als Randerscheinung in Form von Gauklerspielen konnten sich rudimentäre Elemente des Theaters in der zweiten Hälfte des ersten christlichen Jahrtausends halten. Die Darsteller (Jocolatores, Vaganten und Spielleute) waren als fahrendes Volk gesellschaftliche Außenseiter.¹⁷

Analog zur Geburt des europäischen Theaters aus dem Dionysoskult anderthalb Jahrtausende zuvor ereignete sich auch seine Wiedergeburt im Mittelalter im religiösen Vollzug. Ab dem zehnten Jahrhundert flossen zunächst immer mehr dramatische Elemente wie szenische Abläufe und Wechselgesänge in die Liturgie ein.¹⁸ Bis zum zwölften Jahrhundert blieben diese Darstellungen, die insbesondere zu Ostern und Weihnachten stattfanden, als liturgische Elemente an den Gottesdienst und den Kirchenraum gebunden. Dementsprechend waren die Darsteller Angehörige des Klerus.¹⁹ Ab dem zwölften Jahrhundert wurden die Darstellungen aufwendiger und verließen im 13. Jahrhundert die Kirchenräume, um im Freien, auf Kirch- oder Marktplätzen gezeigt zu werden.²⁰ „Am Ende finden wir das geistliche Spiel draußen vor der Kirchentür mit allen Merkmalen, die das Theater auszeichnen.“²¹ Mit dem Auszug aus den Kirchenräumen ging auch der Übergang vom Lateinischen, der Sprache der Liturgie und des Klerus, zu der jeweiligen Volkssprache einher. Dieser Übergang war fließend; es gab zunächst oft zweisprachige Darbietungen.²² Als Konsequenz daraus blieb auch die Darstellung nicht mehr lange den Geistlichen vorbehalten. „Indem die geistlichen Spiele in das Leben der Bürgerschaft hineinwuchsen, haben sie sich von Kirche und Klerus entfernt und wurden ‚Laienspiele‘.“²³ Unangetastet blieb allerdings zunächst der religiöse Anspruch der Spiele. Die Spieler standen in enger Beziehung zur kirchlichen Obrigkeit, und die Darstellungen waren „als gottesdienstliche oder gottgefällige Handlungen anerkannt und mit Ablässen und anderen Vergünstigungen verbunden“.²⁴

Das geistliche Theater erreichte im 14. bis 16. Jahrhundert seinen Höhepunkt insbesondere in aufwendigen Mysterien- und Passionsspielen mit zum Teil mehreren Hundert Darstellern, tausenden Zuschauern, Spielzeiten von mehreren Wochen oder Spielstätten, die ganze Städte umfassten.²⁵

Gleichzeitig schaffte es das Theater aber auch, sich zum Teil und vorübergehend von der Kirche unabhängig zu machen. Neben die geistlichen traten im Spätmittelalter weltliche Spiele, die es in Zahl, Umfang und Bedeutung aber nicht mit den geistlichen aufnehmen konnten.²⁶

Während das geistliche Theater „ernste“ biblische Themen behandelte, zeigte das weltliche in erster Linie Komödien. „Tragisches Theater kannte das Mittelalter nicht. Die in der Lehre des Christentums verankerte Gewissheit vom Dasein Gottes und an die von Gott gewollte Ordnung der Welt schlossen jeden Sinnverlust aus, mit dem sich die Protagonisten der antiken Tragödie konfrontiert sahen.“²⁷

¹⁵SCHMIDT: Kirche und Theater, S. 222.

¹⁶Ebd., S. 222.

¹⁷Vgl. BARTH: Theater, 178f.

¹⁸Vgl. Clifford DAVIDSON u. a.: Mysterienspiele, in: Horst BALZ u. a. (Hrsg.): Theologische Realenzyklopädie, Bd. 23, Berlin und New York 1994, S. 527.

¹⁹Vgl. Dagmar DÖRGER: Geistliche Spiele, in: Gerd KOCH/Marianne STREISAND (Hrsg.): Wörterbuch der Theaterpädagogik, Berlin und Milow 2003, S. 115.

²⁰Vgl. ebd., S. 115.

²¹BARTH: Theater, S. 179.

²²Vgl. DAVIDSON u. a.: Mysterienspiele, S. 528.

²³BARTH: Theater, S. 179.

²⁴Ebd., S. 180.

²⁵Vgl. BRAUNECK: Europas Theater. 2500 Jahre Geschichte – eine Einführung, S. 113 – 115; 120 – 122.

²⁶Vgl. BARTH: Theater, S. 180.

²⁷BRAUNECK: Europas Theater. 2500 Jahre Geschichte – eine Einführung, S. 105.

Im Zuge des Humanismus und der Reformation wandelte sich das geistige Klima in Europa und mit ihm das Verhältnis zwischen Kirche und Theater. Mit dem Mittelalter ging die Zeit der ihm typischen geistigen und weltlichen Spiele zu Ende²⁸, das Theater des Humanismus fand seine Anknüpfungspunkte nicht im Theater des Mittelalters sondern dem der Antike.²⁹ Auch die Reformatoren, allen voran Philipp Melanchthon und Martin Luther, würdigten den Wert des klassischen Theaters, der antiken Tragödien und Komödien. „Das ist mehr als Rückführung der Kirche zu ihren Anfängen. Das kann verstanden werden als der erste christliche Ansatz zu einer theologisch verantworteten Würdigung dessen, was das Theater von seinen Ursprüngen und seinem Wesen her ist und zu leisten vermag.“³⁰ Die Reformatoren wussten, das Theater für ihre Zwecke einzusetzen. Bei der Durchsetzung der Reformation spielte es eine nicht zu vernachlässigende Rolle. „Luther lehnte das traditionelle geistliche Spiel ab, weil es durch die Schau des Leidens Christi eine passive Haltung des Gläubigen zum Evangelium fördere“³¹ Allerdings haben „die evangelischen Kirchen (...) das Theater nicht in ihre Obhut genommen, obwohl ihm bei der Durchsetzung der Reformation eine hohe Bedeutung zukam. Sie gaben dieses Kind der Reformation zusammen mit dem ganzen Bildungswesen in Pflege der weltlichen Obrigkeit“.³² Dem Beispiel der Reformation folgte die römisch katholische Kirche einige Jahrzehnte später indem sie in Form des Jesuitentheaters das Theater ebenfalls in ihren Dienst stellte.³³ „Damit wurden für die ganze westliche Christenheit die Aversionen der Kirchenväter überwunden“.³⁴ Am Ende arbeiteten Reformation und Gegenreformation Hand in Hand, nicht mit dem Ziel, aber mit dem Ergebnis, dass das Theater als eigenständige Kunstform in die Mitte der Gesellschaft zurückkehrte.

Allerdings nur um sich kurz darauf als Dorn im Auge der Puritaner herauszustellen, die es immerhin schafften (zeitlich und räumlich begrenzte³⁵) Verbote des Theaters durchzusetzen. (Hier wiederholt sich abermals Geschichte – der Puritanismus lehnte das Theater als verwerflich ab und gleichzeitig „machte sich [das Theater] über die Puritaner lustig und brachte sie als scheinheilige Streber auf die Bühne, z.B. in Gestalt des Malvolio in Shakespeares *was ihr wollt*.“³⁶)

Mit der Aufklärung trennten sich die Wege von Kirche und Theater wieder. „Kirchliche Themen verschwanden beinahe gänzlich von den Bühnen und auch die Kirche schien ihr Interesse am Theater als einer säkularen Institution verloren zu haben.“³⁷ Dieser Zustand der weitgehenden Entfremdung kennzeichnet die Beziehung zwischen Kirche und Theater in Europa bis ins 20. Jahrhundert hinein. Ausnahmen gab es jedoch in beide Richtungen. Die calvinistisch geprägte Kirche in der Schweiz wollte vom Theater nichts wissen; in Genf war es bis 1783 verboten, die orthodox-lutherische Kirchenführung in Hamburg des 18. Jahrhunderts verteufelte das Theater mit den nun schon bekannten Argumenten („Versuchungen zur Unzucht, zum Müßiggang, zur Verschwendung, Unbarmherzigkeit, Ungerechtigkeit, gedankenloser Sinnlichkeit und gänzlicher Entfremdung der Seele von dem wahren christlichen Ernst“³⁸) und verbot Geistlichen den Theaterbesuch. Auf der anderen Seite hielten sich gleichzeitig geistliche Theaterformen wie die Oberammergauer Passionsspiele.

²⁸Vgl. BARTH: Theater, S. 182.

²⁹Vgl. BRAUNECK: Europas Theater. 2500 Jahre Geschichte – eine Einführung, 129f.

³⁰BARTH: Theater, S. 181.

³¹Michael MEYER-BLANCK: Liturgiegeschichte als Theatergeschichte. Ein Gang durch die Geschichte des evangelischen Gottesdienst mit Seitenblick auf die Theatergeschichte, in: Irene MILDENBERGER u. a. (Hrsg.): Gottesdienst und Dramaturgie. Liturgiewissenschaft und Theaterwissenschaft im Gespräch, Leipzig 2010, S. 61–78, 67f.

³²BARTH: Theater, S. 181.

³³Vgl. BRAUNECK: Europas Theater. 2500 Jahre Geschichte – eine Einführung, 159f.

³⁴BARTH: Theater, S. 182.

³⁵Zum Beispiel in London zwischen 1642 und 1660. Vgl. ebd. S.183

³⁶Ebd., S. 183.

³⁷SCHMIDT: Kirche und Theater, S. 223.

³⁸Gutachten der Universität Göttingen, zit. nach ALT, Heinrich: Theater u. Kirche in ihrem gegenseitigen Verhältnis hist. darg., Berlin 1846 via BARTH: Theater, S. 189.

Die Jugendbewegung zu Beginn des 20. Jahrhunderts, zum Teil christlich geprägt, wiederbelebte das Laienspiel und damit auch die mittelalterliche Tradition der geistlichen Spiele.³⁹ Sie stellt damit nicht nur für die Theaterpädagogik sondern auch für die kirchliche Theaterpraxis ein entscheidendes Moment dar.

4 Kirche und Theater heute – Versuch einer Bestandsaufnahme

„Historisch gewachsene Vorbehalte, Vorannahmen über das, was *das* Theater oder *die* Kirche ist, unausgesprochene Erwartungshaltungen stehen einer fruchtbaren Zusammenarbeit noch immer häufig im Weg“⁴⁰. Dabei verfolgen Kirche und Theater grundsätzlich ähnliche Ziele. Beiden geht es darum, gesellschaftliche Strukturen in Frage zu stellen und beiden geht es um die Frage nach dem Absoluten.⁴¹

Im Folgenden soll es darum gehen, aufzudecken, an welchen Stellen sich die beiden Welten, die der Kirche und die des Theaters, berühren und durchdringen.

4.1 Kirche und Religion im Theater der Gegenwart

Innerhalb der letzten 15 Jahre erschienen einige Publikationen, zum Teil in Zusammenhang mit entsprechenden Festivals, Tagungen oder Veranstaltungsreihen, die das Thema „Theater und Kirche“⁴² oder „Theater und Religion“⁴³ aufgreifen. Insgesamt lassen sich anhand der Literaturlage zwei maßgebliche Tendenzen feststellen:

Das Theater scheint sich in den letzten Jahren wieder vermehrt biblischer und religiöser *Themen* anzunehmen. So sehr dies auch aktuell in den Fokus gerät, darf man jedoch nicht davon ausgehen, das Theater habe nun mit einem Schlag die Religion für sich entdeckt. „Entsprechende Aussagen sind übertrieben. (...) Es gibt hier keine 180-Grad-Kehrtwende. Ausgesprochen religiöse Autoren [...] gibt es in der Gegenwart nicht. Auf der anderen Seite war das Theater auch in den vergangenen Jahrzehnten nicht areligiös. [...] Immer schon wurden im Theater die Grundfragen des Menschseins gestellt – und sie werden natürlich auch jetzt nicht so gestellt, dass der Zuschauer direkt zum Glauben aufgefordert wird.“⁴⁴

Das Theater wendet sich auch vermehrt religiösen *Formen* zu. Auf der „Suche nach einer Wirksamkeit des Theaters“⁴⁵ entdeckten Theatermacher spätestens seit den 60er Jahren Rituale und kultische

³⁹Vgl. BARTH: Theater, S. 187.

⁴⁰SCHMIDT: Kirche und Theater, S. 227.

⁴¹Vgl. Manfred BEILHARZ: Kirche und Theater. Angang 2, in: SEKRETARIAT DER DEUTSCHEN BISCHOFSKONFERENZ (Hrsg.): Inszenieren – Inspirieren – Konfrontieren. Potentiale zwischen Kirche und Theater, Bonn 2010, S. 28.

⁴²Beispielsweise HELMKE/HOFFMANN (Hrsg.): Begegnung zwischen Kirche und Theater. Impulse, Dialoge und Projekte SEKRETARIAT DER DEUTSCHEN BISCHOFSKONFERENZ (Hrsg.): Inszenieren – Inspirieren – Konfrontieren. Potentiale zwischen Kirche und Theater, EVANGELISCHE KIRCHE VON KURHESSEN-WALDECK (Hrsg.): Inspiriert! Theater im Gottesdienst, Kassel 2010, Klaus HOFFMANN: Theater und Kirche – Theater in Kirchen, in: ZENTRUM FÜR MEDIEN KUNST KULTUR IM AMT FÜR GEMEINDEDIENST DER EV.-LUTH. LANDESKIRCHE HANNOVERS/KUNSTDIENST DER EVANGELISCHEN KIRCHE BERLIN (Hrsg.): Kirchenräu-

me – Kunsträume, Münster, Hamburg und London 2002, S. 193–203; vgl. auch SCHMIDT: Kirche und Theater.

⁴³Beispielsweise Ingrid HENTSCHEL/Klaus HOFFMANN (Hrsg.): Theater – Ritual – Religion (SCENA. Beiträge zu Theater und Religion 1), Münster 2004, DIES. (Hrsg.): Spiel – Ritual – Darstellung (SCENA. Beiträge zu Theater und Religion 2), Münster 2005, Wolfgang STING u. a. (Hrsg.): Irritation und Vermittlung. (SCENA. Beiträge zu Theater und Religion 4), Münster 2010, THEATER IM MARIENBAD (Hrsg.): Ekstase und Trost. Glaube und Ritual im zeitgenössischen Theater, Freiburg i. Br. 2009.

⁴⁴Ulrich KHUON: „Dunkelkammer des Passionswissens“, in: THEATER IM MARIENBAD (Hrsg.): Ekstase und Trost. Glaube und Ritual im zeitgenössischen Theater, S. 17.

⁴⁵Ingrid HENTSCHEL: Zum Verhältnis von Ritual und Theater, in: HENTSCHEL/HOFFMANN (Hrsg.): Theater – Ritual – Religion, S. 108.

Handlungen neu. Unter anderem in Anlehnung an und Übernahme aus der Performancekunst findet im Theater eine Verschiebung von der Darstellung zum Vollzug von Handlung statt.⁴⁶ Christoph Schlingensief löste mit der Inszenierung seiner tödlichen Krebserkrankung in „Eine Kirche der Angst gegen das Fremde in mir“ die Grenzen weiter auf.⁴⁷

Bernhard UHDE⁴⁸ verdeutlicht den Unterschied zwischen der „Theatralität des Rituals“ und dem Ritual des Theater folgendermaßen: „Das religiöse Ritual ist ein Handlungsablauf mit festgelegter Form und festgelegtem Inhalt. Es ist daher ein ‚Wiederholungsspiel‘ einer Handlung (...) [d]ie Vergegenwärtigung des zeitlosen Inhalts in zeitloser Form“.⁴⁹ Diese Zeitlosigkeit besteht trotz eines „Urereignisses“. Bei der Feier von Pessach denkt jeder jüdische Gläubige daran, wie er aus Ägypten befreit wurde; bei jeder Abendmahlsfeier ist Christus präsent. „Theaterspiel [jedoch] ist Nachspiel, nicht Wiederholungsspiel“⁵⁰, es ist nicht zeitlos, es verlangt Aktualisierung. Das heißt nicht, dass es keine Wirkung zeigt. Im Gegenteil.⁵¹ Es bleibt jedoch dabei, dass Ereignisse im Theater zwar „wahr“ sein können. Sie sind aber nicht „wirklich“.⁵²

Während sich das Theater Inhalte und Formen mit der Kirche teilt und damit auf sie verweist, macht es die Kirche selbst kaum zum Thema. Stücke wie „Der Stellvertreter“ von Rolf HOCHHUTH⁵³ stellen eher die regelbestätigende Ausnahme dar.

4.2 Gottesdienst als Inszenierung

Relativ jung (oder zumindest in den evangelischen Kirchen relativ frisch wiederentdeckt) ist der Ansatz, Gottesdienste als oder wie Inszenierungen und damit analog zu Werken der darstellenden Künste zu betrachten. Das heißt zum einen, vorhandene Strukturen, Liturgie im allgemeinen oder die konkreter Gottesdienste mit dem Blick des Theaterbesuchers, -kritikers oder -wissenschaftlers zu betrachten. Sprich, ein beobachtend analysierend deskriptiven Zugang zu wählen. Zum anderen beinhaltet es aber auch, Gottesdienst als Inszenierung zu konzipieren und damit als Liturg neben der Rolle des Theologen und Seelsorgers die eines Dramaturgen oder Regisseurs einzunehmen.

Mit Ihrer „Ästhetik des Performativen“⁵⁴ scheint Erika FISCHER-LICHTE einen Bezugsrahmen geschaffen zu haben, der sich gut eignet den performativen Gehalt von Gottesdienst zu erfassen.⁵⁵

⁴⁶Vgl. HENTSCHEL: Zum Verhältnis von Ritual und Theater. S. 108. Hentschel bezieht sich z. B. auf Experimente Jerzy Grotowskis, auf Julian Beck und Judith Malina, die ihre Schauspieler bei der Darstellung der Verhältnisse in einem Militärgefängnis „derselben gnadenlosen körperlichen Anstrengung aussetzte“ und George Tabori, der „seine Schauspieler hungern ließ, um Kafkas ‚Hungerkünstler‘ aufzuführen“ (ebd.).

⁴⁷Vgl. Renate OBERMAIER u. a.: Vorwort, in: THEATER IM MARIENBAD (Hrsg.): Ekstase und Trost. Glaube und Ritual im zeitgenössischen Theater, S. 11.

⁴⁸Bernhard UHDE: Theatralität des Rituals – Ritual des Theaters, in: THEATER IM MARIENBAD (Hrsg.): Ekstase und Trost. Glaube und Ritual im zeitgenössischen Theater, S. 30–44.

⁴⁹Ebd., S. 34.

⁵⁰Ebd., S. 40.

⁵¹Uhde verweist auf die Auswirkungen, die „Goethes ‚Die Leiden des jungen Werthers‘ (...) auf suizidgefährdete junge männliche Verliebte hatte,“ (ebd. S. 40) und darauf, dass die Aufführung von „La Muette de Portici“ 1830 zur belgischen Revolution führte. (Vgl. ebd. S. 41.)

⁵²Vgl. ebd., S. 42.

⁵³Rolf HOCHHUTH: Der Stellvertreter: Ein christliches Trauerspiel, Reinbek ⁴¹1967.

⁵⁴Erika FISCHER-LICHTE: Ästhetik des Performativen, Frankfurt/Main 2004.

⁵⁵Vgl. u.a. Klaus RASCHZOK: Gottesdienst und Dramaturgie. Eine Einführung, in: MILDENBERGER u. a. (Hrsg.): Gottesdienst und Dramaturgie. Liturgiewissenschaft und Theaterwissenschaft im Gespräch, S. 15–46. S. 36ff; David PLÜSS: Gottesdienst als Textinszenierung, Zürich 2007 S. 29ff; Jens UHLENDORF: Gottesdienst und Aufführungsanalyse, in: : Gottesdienst und Dramaturgie. Eine Einführung, S. 143–168 S. 145ff.

4.2.1 Gottesdienst als Inszenierung betrachten

Gottesdienst lässt sich phänomenologisch analog einer Theateraufführung oder Performance analysieren. Allerdings sind dabei einige Charakteristika besonders in den Blick zu nehmen. Jens UHLENDORF⁵⁶ baut auf dem theatralischen Code Erika FISCHER-LICHTE⁵⁷ ein System zur Aufführungsanalyse von Gottesdienst auf. Den von ihr vorgestellten theatralischen Zeichen *Geräusche, Musik, linguistische Zeichen, paralinguistische Zeichen, mimische Zeichen, gestische Zeichen, proxemische Zeichen, Maske, Frisur, Kostüm, Raumkonzeption, Dekoration, Requisiten und Beleuchtung*⁵⁸ fügt er das „Gottesdienstensemble als theatrales Zeichen“ hinzu⁵⁹, ihre Oppositionspaare *akustisch/visuell, transitorisch/länger andauernd* und *akteursbezogen/raumbezogen*⁶⁰ ergänzt er um *vor dem Publikum/ohne Publikum, solo präsent/team-, gruppenpräsent, emotional/emotionsneutral, individuell/zereemoniell, hoher Energiestatus/niedriger Energiestatus* und *handlungsausführend/handlungssymbolisierend*.⁶¹

Ziel dieser Art der Betrachtung von Gottesdienst in der Liturgielehre und der Homiletik ist es, Liturgen für die Wirkung des Gottesdienstgeschehens auf die Gottesdienstbesucher zu sensibilisieren und es ihnen damit zu ermöglichen, Gottesdienst besser Anlass- und Zielgruppenorientiert zu planen.

4.2.2 Gottesdienst als Inszenierung planen

„Gottesdienste sollen gerade nicht als Inszenierung wahrgenommen werden. Sie sollen keinen fremden, sondern nur eigenen Zwecken dienen. Es soll in ihnen nichts vorgespielt, sondern wirklich gebetet, gesungen, gepredigt und gesegnet werden. In diesem Sinne *sind Gottesdienste keine Inszenierungen*.“⁶²

Vor allem in den evangelischen Kirchen werden jedoch mittlerweile Regisseure und Schauspieler an der Ausbildung der Pfarrer beteiligt, um Gottesdienst stärker als Kunstform zu vermitteln.⁶³

Martin Nicol⁶⁴ zeichnet in seinem Entwurf einer „dramaturgischen Homiletik“ den Anspruch, die Predigt als eigenständige Kunstform zu betrachten, macht Anlehnungen bei den darstellenden Künsten und der Musik, fordert „Einheit von Form und Inhalt“⁶⁵, verlässt aber, was die Darstellungsform angeht kaum die Ebene des gesprochenen Wortes.

Interessanterweise findet durch diesen Zugang in den evangelischen Kirchen die Entdeckung von etwas statt, was in der römisch-katholischen Kirche anscheinend nie verloren wurde, deren Liturgie seit jeher von symbolischen Handlungen geprägt ist⁶⁶. Im kirchlichen Recht heißt es dazu: „Den Heiligungsdienst erfüllt die Kirche in besonderer Weise durch die heilige Liturgie, die als Ausübung des priesterlichen Dienstes Jesu Christi zu betrachten ist; darin wird die Heiligung der Menschen durch *sinnhafte Zeichen* bezeichnet und in der diesen je eigenen Weise bewirkt sowie von dem mystischen Leib Jesu Christi, von Haupt und Gliedern, der unverbrüchliche amtliche Gottesdienst vollzogen. (...) Die liturgischen Handlungen sind nicht private Handlungen, sondern Feiern der Kirche selbst, die das ‚Sakrament der Einheit‘ ist als das unter den Bischöfen geeinte und geordnete heilige Volk; die liturgischen Handlungen gehen daher den ganzen Leib der Kirche an, *stellen ihn dar* und erfüllen ihn; seine

⁵⁶UHLENDORF: Gottesdienst und Aufführungsanalyse.

⁵⁷Erika FISCHER-LICHTE: Das System der theatralischen Zeichen (Semiotik des Theaters 1), Tübingen 2007.

⁵⁸Ebd., S. 28.

⁵⁹UHLENDORF: Gottesdienst und Aufführungsanalyse, S. 166.

⁶⁰FISCHER-LICHTE: Das System der theatralischen Zeichen S. 27. UHLENDORF ersetzt *schauspielerbezogen* im Kontext sinnvollerweise durch *akteursbezogen*.

⁶¹UHLENDORF: Gottesdienst und Aufführungsanalyse, S. 166.

⁶²PLÜSS: Gottesdienst als Textinszenierung, S. 15.

⁶³Vgl. Stefan ORTH in KHUON: „Dunkelkammer des Passionswissens“. S. 27.

⁶⁴Martin NICOL: Einander ins Bild setzen. Dramaturgische Homiletik, Göttingen 2002.

⁶⁵Ebd., S. 21.

⁶⁶Vgl. BEILHARZ: Kirche und Theater. Angang 2, S. 28.

einzelnen Glieder aber berühren sie in unterschiedlicher Weise gemäß der Verschiedenheit der Weihen, der Aufgaben und der tatsächlichen Teilnahme.⁶⁷

4.3 Theater im Gottesdienst

Es fällt schwer, einen Überblick über die *tatsächliche* gottesdienstliche Theaterpraxis zu gewinnen. Die vorhandene Literatur verhält sich nämlich entweder normativ, d. h., sie enthält Anleitungen und Vorschläge, um für Gottesdienst zu inszenieren⁶⁸ oder aber sie beschreibt ein bestimmtes Projekt oder eine Veranstaltungsreihe.⁶⁹ In dem Fall muss man davon ausgehen, dass die beschriebenen Projekte gerade nicht repräsentativ sind. Sonst müssten sie nicht vorgestellt werden. Der Großteil vorhandener Literatur besteht jedoch vornehmlich aus Spieltexten (mit denen wir uns unter 7.1 ab S. 29 näher beschäftigen werden). Die Wiederwiederentdeckung des Theaters durch die Kirche fand vor knapp 50 Jahren statt. „Ende der 60er, Anfang der 70er-Jahre haben viele Gemeinden – auch angeregt durch Kirchentage – begonnen, für sich eigene, stimmige Alternativen zum sonntäglichen Gottesdienst zu suchen. In vielen dieser neuen Formen spielt Theater eine wesentliche Rolle.“⁷⁰ Insgesamt scheint Theater im Gottesdienst jedoch weiterhin eine Sonderform zu sein. „Gerade in sogenannten alternativen Gottesdiensten spielt Theater eine wichtige Rolle.“⁷¹ Sucht man im Internet danach, wie Kirchengemeinden Gottesdienste mit Theaterelementen ankündigen, findet man häufig das Wort „anders“; Gottesdienste mit Theaterelementen sind „andere Gottesdienste“ Das verweist auf das Besondere aber auch auf das Fremdartige und Ungewohnte. Theater im Gottesdienst ist in der Regel instrumentalisiertes Theater. Es dient keinem Selbstzweck sondern der Verkündigung. Das ist nicht zu kritisieren sondern folgerichtig, da dies für alle anderen Elemente des Gottesdienstes auch zutrifft.

4.3.1 Formen von Theater im Gottesdienst

Im Folgenden werde ich einige Konzepte für Theater im Gottesdienst kurz vorstellen. Die langjährige Arbeit mit Theater im kirchlichen Kontext, die die Autoren mitbringen, auf die ich mich beziehe, lassen den Schluss zu, dass diese Formen und Konzepte in der Praxis erprobt wurden und sich bewährt haben. Der geneigte Leser möchte es mir nachsehen, wenn ich in der folgenden Gliederung nicht sauber zwischen Formen von und Ansprüchen an beziehungsweise Zielen von Theater im Gottesdienst trenne.

⁶⁷Codex des kanonischen Rechtes, 1983, URL: http://www.vatican.va/archive/DEU0036/_INDEX.HTM, Can. 834; 837 – Hervorhebung BP.

⁶⁸Beispielsweise Uwe HAUSY (Hrsg.): Theater im Gottesdienst. Texte, Tips und Techniken, Frankfurt/Main 2006; Fritz ROHRER: Spielen Gestalten Theatermachen, Frankfurt/Main 1978; DERS. (Hrsg.): Bibeltheater, Hamburg 1990; Volkmar HAHN: Theater - Gruppe - Spiele, Frankfurt/Main 1997; DERS.: Zwischen Improvisation und Inszenierung, Frankfurt/Main 1990; Steve PEDERSON: Praxisbuch Theater: Ein Leitfaden für die Theaterarbeit in der Gemeinde, Asslar 2004; Sonni MAIER/Norbert SCHNABEL: Theater im Gottesdienst, in: Christian SCHWARZ/Michael HERBST (Hrsg.): Praxisbuch neue Gottesdienste, Gütersloh 2010, S. 158–176.

⁶⁹Beispielsweise verschiedene Aufsätze in SEKRETARIAT DER DEUTSCHEN BISCHOFSKONFERENZ (Hrsg.): Inszenieren – Inspirieren – Konfrontieren. Potentiale zwischen Kirche und Theater; Annetta MEIßNER-JARASCH: Religions-

pädagogische Theaterarbeit mit Kindern, in: HELMKE/HOFFMANN (Hrsg.): Begegnung zwischen Kirche und Theater. Impulse, Dialoge und Projekte, S. 143–148; Steffi KRAMPF: Theater macht schön und frei – und Glaube sowieso!, in: HELMKE/HOFFMANN (Hrsg.): Begegnung zwischen Kirche und Theater. Impulse, Dialoge und Projekte, S. 148–160; Matthias GRÄßLIN: Das eigene Theater im Kirchenraum – künstlerische Wege und soziale Prozesse im Volkstheater der Theaterwerkstatt Bethel, in: HELMKE/HOFFMANN (Hrsg.): Begegnung zwischen Kirche und Theater. Impulse, Dialoge und Projekte, S. 161–174; EVANGELISCHE KIRCHE VON KURHESSEN-WALDECK (Hrsg.): Inspiriert! Theater im Gottesdienst.

⁷⁰HAUSY (Hrsg.): Theater im Gottesdienst. Texte, Tips und Techniken, S. 5.

⁷¹<http://www.zentrum-verkuendigung.de/unsere-themenbereiche/gottesdienst-und-mehr/spiel-und-theater/bibeltheater.html>

4.3.1.1 Anspiel Das Anspiel ist wohl die Gottesdiensttheaterform, die in den letzten Jahrzehnten die größte Verbreitung gefunden hat. Ein Anspiel ist ein kurzes Stück oder eine Spielsequenz und dauert in der Regel zwischen fünf und 20 Minuten „Im Anspiel wird ein Problem aufgedeckt, ein Konflikt sichtbar, der in einer Predigt aufgegriffen und fortgeführt wird.“⁷² HAUSY bezeichnet die Funktion des Anspiels für die Gemeinde als vielfältig, „es [kann] den Zuschauern bildhaft verschiedene Lösungsansätze eines Konflikts anbieten. Es kann den Einzelnen in seinen Bann ziehen, indem es durch seine Figuren Identifikationsmöglichkeiten öffnet. Es kann die Menschen zum Lachen und zum Weinen bringen, sie nachdenklich stimmen, sie für eine Zeit in eine andere Welt mitnehmen, wo sie neues entdecken, sich öffnen – und es kann vielleicht längst verschüttete eigene Lebenserfahrungen hervorholen.“⁷³

4.3.1.2 Bildertheater Bildertheater lässt sich als Abfolge von Standbildern mit gestaltetem Übergang beschreiben.⁷⁴ Dabei werden nach HAUSY keine konkreten Szenerien dargestellt, sondern „Themen aus der menschlichen Gefühlswelt wie Angst, Wut, Trauer, Hoffnung“⁷⁵. Es steht im Gottesdienst nicht als eigenes Element im zeitlichen Ablauf, sondern findet synchron zur Predigt statt oder begleitet den gesamten Gottesdienst. Durch die Abstimmung auf die anderen Gottesdienstelemente „kann Bildertheater der Gemeinde helfen, Gesagtes, Gesungenes, Gebetetes mit der eigenen Lebenserfahrung zu verknüpfen und mit eigenen Empfindungen und Gefühlen in Kontakt zu kommen.“⁷⁶ HAUSY weist daraufhin, dass Bildertheater in der geschilderten Form die „lineare Dramaturgie“ des Gottesdienstes aufhebt. Für die meisten im Gottesdienst Mitwirkenden dürfte dies zunächst gewöhnungsbedürftig sein.⁷⁷

4.3.1.3 Clowns Der Clown „hat die Möglichkeit, feststehende Rituale zu konterkarieren oder gar durch eigene zu ersetzen.“⁷⁸ Clowns dürfen Fragen stellen und Dinge sagen, die sich sonst niemand traut. Ein guter Clown bring sein Publikum, in dem Fall die Gottesdienstbesucher, gleichermaßen zum Lachen wie zum Nachdenken. Laut HAUSY gibt es eine lange Tradition von Clowns im Gottesdienst.⁷⁹

4.3.1.4 Improshow Die Form des Improvisationstheaters, das HAUSY vorstellt orientiert sich stark an den gängigen deutschen Impro-Shows: Die Schauspieler spielen anhand bestimmter Regeln Szenen für die das Publikum durch Zuruf Vorgaben macht (Impro-Games). Die Aufgabe einer Impro-Show im Gottesdienst begründet er nicht inhaltlich sondern formal („(...) sorgt schnell für eine lockere Stimmung (...) witzig und amüsant (...) Es entsteht sehr schnell Vertrautheit (...) Entscheidungskompetenz wandert in die Gemeinde (...)⁸⁰)

4.3.1.5 Inszenierte Lesung Bei der inszenierten Lesung wird gelesener Text durch Spiel ergänzt und dadurch ausgelegt. Als inszenierte Lesung kann ein Teil des Gottesdienstes gestaltet sein, beispielsweise die Psalmlesung, es lässt sich aber auch ein ganzer Gottesdienst gestalten, indem Texte zu einem bestimmten Thema zusammengetragen und präsentiert werden.⁸¹

⁷²HAUSY (Hrsg.): Theater im Gottesdienst. Texte, Tips und Techniken, S. 21.

⁷³Ebd., S. 21.

⁷⁴Vgl. ebd., S. 21ff.

⁷⁵Ebd., S. 50.

⁷⁶Ebd., S. 22.

⁷⁷Vgl. ebd., S. 22.

⁷⁸Ebd., S. 23.

⁷⁹Vgl. ebd., S. 23.

⁸⁰Ebd., S. 24.

⁸¹Vgl. ebd., S. 24ff.

4.3.1.6 Short Play „Das Short Play hat die Aufgabe, die Gemeinde kurz und prägnant auf das Thema hinzuweisen. Es soll aufrütteln, die Aufmerksamkeit schärfen, konzentrieren.“⁸² Es dauert in der Regel zwischen 30 und 120 Sekunden.

4.3.1.7 Literaturgottesdienst Ein Literaturgottesdienst ist ein Gottesdienst, in dem Auszüge aus einem Buch gelesen werden. Er kann beispielsweise durch Standbilder und kleine Aktionen untermalt und unterstützt werden.⁸³

4.3.1.8 Soap Opera Die Soap-Opera entspricht in vielem Aspekten dem Anspiel. Allerdings dauert die gesamte Handlung länger (mindestens eine halbe Stunde), sie wird aber (wie im Fernsehen) immer an der spannendsten Stelle unterbrochen, worauf dann das nächste Gottesdienstelement (Gebet, Lied Predigt &c.) folgt, bevor das Spiel fortgesetzt wird. Die Soap-Opera wird so zum Strukturgeber des Gottesdienstes, der dann allerdings mindestens anderthalb Stunden dauern sollte. Alternativ lässt sie sich aber auch bei ganztägigen Aktionen wie Gemeindefesten einsetzen.⁸⁴

4.3.1.9 Missionarisches Theater Sonni MAIER und Norbert SCHNABEL⁸⁵ sehen den Wert von Theater im Gottesdienst und in der Gemeindefestigkeit vor allem in den missionarischen Möglichkeiten, die es bietet. „Theaterarbeit in einem solchen [missionarischen] Zusammenhang bedeutet dann: Was wir hier tun ist für alle Beteiligten kein Freizeitvergnügen und keine Plattform zur Selbstdarstellung. (...) [W]as wir hier tun, tun wir, um Menschen zum Glauben einzuladen.“⁸⁶ Theater im Gottesdienst richtet sich nach MAIER/SCHNABEL in erster Linie nicht an die Stammgemeinde sondern an Gäste im Gottesdienst, es soll sie in ihrer Lebenswirklichkeit abholen und sie erleben lassen „Ich und mein Leben kommen in diesem Gottesdienst (...) vor.“⁸⁷ Theater soll dazu dienen, die Stimmung aufzulockern und es soll berühren, aufwühlen und erschrecken; dabei aber selbst keine Deutungen vornehmen, sondern die Deutungen und Botschaften der Predigt überlassen, für die es empfänglich macht („Nicht predigen vor der Predigt!“⁸⁸). Im Gegenzug muss sich die Predigt dann selbstverständlich auf die gezeigte Szene beziehen. „Der Prediger nimmt idealerweise während seiner Predigt immer wieder Bezug auf das Stück, zitiert Sätze daraus oder ruft Details in der Erinnerung der Zuschauer wach.“⁸⁹ Für die Form der Inszenierung folgt aus diesen Forderungen für MAIER/SCHNABEL ein realistisches Spiel, bei dem die Darsteller „in die dargestellte Person hineinschlüpfen“⁹⁰.

4.3.1.10 „Echtes“ Theater im Gottesdienst Einen besonderen Weg beschritt die Kooperation zwischen der Martinskirchengemeinde Kassel, der Evangelischen Kirche von Kurhessen-Waldeck und dem Staatstheater Kassel. In der Reihe „Inspiriert – Theater im Gottesdienst“ wird das professionelle Theater in die Kirche gebracht. Die Künstler des Staatstheaters (Schauspieler, Sänger, Regisseure, Dramaturgen) präsentieren im Gottesdienst Ausschnitte eines Stücks des aktuellen Spielplans und sind in die Liturgie eingebunden. Die Predigt bezieht sich auf das jeweilige Stück.⁹¹ „Meist geht es um theologische Kommentierung einer Aufführung.“⁹²

⁸²HAUSY (Hrsg.): Theater im Gottesdienst. Texte, Tips und Techniken, S. 28.

⁸³Vgl. ebd., S. 29.

⁸⁴Vgl. ebd., S. 30f.

⁸⁵MAIER/SCHNABEL: Theater im Gottesdienst.

⁸⁶Ebd., S. 158.

⁸⁷Ebd., S. 160.

⁸⁸Ebd., S. 160.

⁸⁹Ebd., S. 176.

⁹⁰Ebd., S. 162.

⁹¹Vgl. EVANGELISCHE KIRCHE VON KURHESSEN-WALDECK (Hrsg.): Inspiriert! Theater im Gottesdienst, S. 6f.

⁹²Jens FISCHER: Experten für Sinn, in: Die Deutsche Bühne, März 2015.

4.3.2 Die Beteiligten

4.3.2.1 Spieler In den seltensten Fällen wird Theater im Gottesdienst, so wie in der kasseler Martinskirche, von professionellen Schauspielern gespielt. In der Regel handelt es sich um engagierte Gemeindeglieder. Die Konstellationen, in denen sie sich zum Theaterspielen zusammenfinden können aber ganz unterschiedlich sein. Möglichkeiten sind:⁹³

- Für eine Gruppe innerhalb der Gemeinde, die eigentlich aus einem anderen Zusammenhang heraus besteht (Konfirmanden, Kindergottesdienstteam &c.) handelt es sich um eine einmalige Aktion.
- Eine Gruppe findet sich für ein konkretes Projekt zusammen.
- Es gibt eine feste Gruppe, die regelmäßig Aufführungen bestreitet.

Ob es sich bei den Spielenden um Kinder, Jugendliche, Erwachsene oder altersgemischte Gruppen handelt ist sicherlich von den Gegebenheiten vor Ort und der jeweiligen Zielsetzung abhängig.

4.3.2.2 Regisseure und Spielleiter Ebenso wenig wie die Schauspieler sind in aller Regel die Regisseure oder Spielleiter professionelle Theatermacher. Je nach Zusammenhang dürfte es sich in der Regel um hauptamtliche (Pfarrer, Sozialpädagogen) oder ehrenamtliche Mitarbeiter der Gemeinde handeln, seltener um „eingekaufte“ Spezialisten. Unabhängig von der formalen und tatsächlichen fachlichen Qualifikation, lassen sich im Groben folgende drei Modelle unterscheiden, die das Selbstverständnis der Gruppe und der Leitung widerspiegelt:

- Die Gruppe hat einen Regisseur, der seine eigenen Inszenierungsideen mit der Gruppe umsetzt.⁹⁴
- Die Gruppe hat einen Spielleiter, der die Gruppe anleitet, ins Spiel bringt und das kreative Potential der Gruppe fokussiert.
- Die Gruppe arbeitet selbstorganisiert. Über Ideen wird sich ausgetauscht, Entscheidungen werden gemeinsam gefällt.

4.3.2.3 Professionalisierung Es gibt eine ganze Reihe von Fortbildungsmöglichkeiten für diejenigen, die im kirchlichen Kontext Theater machen. Zwei größere Fortbildungsangebote seien hier stellvertretend herausgegriffen:

Die Evangelischen Kirchen in Westfalen, Hessen und Bayern bieten gemeinsam eine Ausbildung zum Spiel- und Theaterpädagogen an, die von Umfang und Ausrichtung her der BuT-Grundlagenbildung entspricht, aber in Wahlmodulen auch speziell das kirchliche und religionspädagogische Arbeitsfeld berücksichtigt.⁹⁵

Das Fortbildungsangebot der Drama Ministry Academy (Teil von „Jugend für Christus“, einer evangelikalen Jugendmissions-Organisation) hingegen bietet die Möglichkeit, in Form eines „Studiums“ im Umfang von 15 Wochenenden Schauspiel- oder Regiekompetenzen zu erwerben.⁹⁶

⁹³Vgl. MAIER/SCHNABEL: Theater im Gottesdienst S. 163–167; HAUSY (Hrsg.): Theater im Gottesdienst. Texte, Tips und Techniken S. 59–62.

⁹⁴Vgl. MAIER/SCHNABEL: Theater im Gottesdienst, S. 167.

⁹⁵Vgl. http://www.ekkw.de/media_ekkw/service_lka/2015-2018_Ausbildungsheft_Hessen_FINAL_x_Web.pdf und BUNDESVERBAND THEATERPÄDAGOGIK E.V.: Rahmenrichtlinien zur Anerkennung von

Bildungsgängen und Bildungsabschlüssen sowie zur Anerkennung von Bildungsinstitutionen durch den Bundesverband Theaterpädagogik e.V. (BuT), 2015, URL: http://www.butinfo.de/sites/default/files/downloads/rahmenrichtlinien_24.04.2015.pdf

⁹⁶Vgl. <http://www.drama-ministry.de/academy/studienplan.html>

Deutlich wird die vollkommen verschiedene Ausrichtung der beiden Angebote. Die Fortbildung der Landeskirchen richtet sich an (potentielle) Spielleiter, die befähigt werden sollen, in ihrer Gemeinde theaterpädagogisch zu arbeiten. Hier steht also der pädagogische Aspekt der Theaterarbeit im Vordergrund. Das Angebot der Drama Ministry Academy stellt im Gegensatz dazu den künstlerischen Anspruch in den Mittelpunkt. Das deckt sich mit dem von Sonni MAIER (Mitbegründerin von Drama Ministry) formulierten Anliegen, Theater als Einladung zum Glauben einzusetzen (vgl. 4.3.1.9).

4.3.3 Stücke und Texte

Gehen wir davon aus, dass das Anspiel und verwandte „realistische“ Spielformen konstituierend für Theater im Gottesdienst sind, stellt sich die Frage danach, woher die Spieltexte kommen.

Auch wenn HAUSY dafür Werbung macht, Stücke für den Gottesdienst in der Gruppe selbst zu entwickeln, so wird aus seinen Ausführungen doch deutlich, dass der Normalfall zu sein scheint, mit fertigen Texten zu arbeiten, die nur gegebenenfalls an die eigene Situation oder Fragestellung angepasst werden. „Viele Gruppen beschäftigen sich einen Großteil ihrer Probenzeit mit der Suche nach Theatertexten, die zu dem vorgegebenen Thema passen könnten.“⁹⁷

Das Angebot an fertigen Texten ist schier unüberschaubar: Alleine auf der Homepage von Drama Ministry (nach eigener Aussage, „das größte Netzwerk zur Förderung von Theater in der Kirche in Europa“⁹⁸) finden sich mehr als 1600 Spieltexte, die Seite des Internetbuchhandels amazon.de gibt allein zum Stichwort „Krippenspiel“ über 500 Bücher aus, von denen mindestens 350 Bände mit Krippenspieltextrn sind.

4.4 Bibliodrama

Unabhängig von Theater im Gottesdienst zu betrachten ist das Bibliodrama.

Beim Bibliodrama handelt es sich, auch wenn der Name anderes vermuten lassen kann nicht um Theater. Bibliodrama, stellt eine darstellend-spielerische Auseinandersetzung dar, arbeitet dabei aber rein prozessorientiert. Die szenische Arbeit ist nicht für eine Aufführung bestimmt. Es geht um das Erleben, die Wahrnehmung und den Austausch in der Gruppe.

Bibliodrama (der Begriff ist analog zu „Psychodrama“ gebildet, weitere, weniger verbreitete Namen sind Bibelspiel, dramatisches Bibelspiel und biblisches Rollenspiel) ist eine Form der „interaktionalen Bibelauslegung“⁹⁹. Hintergrund der Entstehung in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts war der nicht gelöste Widerspruch zwischen der wissenschaftlichen Theologie auf der einen und dem Wunsch nach kirchlicher Praxis und der Frage nach dem religiösen Subjekt auf der anderen Seite.¹⁰⁰ Die biblische Wissenschaft war zu dieser Zeit fast vollständig von der historisch-kritischen Methode bestimmt. Das Bibliodrama stellt diese Methode jedoch nicht in Frage und ist auch ohne ihre Erkenntnisse gar nicht denkbar.¹⁰¹ Es stellt ihr jedoch einen Zugang zu biblischen Texten zur Seite, der persönliche Erfahrungen ermöglicht. „B[ibliodrama] ist ein offener szenisch-dramatischer Gruppenprozess zwischen einem – in der Regel biblischen – Text und den Spielerinnen und Spielern. Ziel (...) ist es, die individuellen und überindividuellen Erfahrungen der Teilnehmenden und die in der Bibel verdichteten Wirklichkeiten im

⁹⁷HAUSY (Hrsg.): Theater im Gottesdienst. Texte, Tips und Techniken, S. 33.

⁹⁸<http://www.drama-ministry.de/ueber-uns.html>

⁹⁹Thomas STÜHLMAYER: Veränderungen des Textverständnisses durch Bibliodrama, München 2004, S. 21.

¹⁰⁰Vgl. ebd., S. 22.

¹⁰¹Vgl. ebd., S. 24.

Spiel aufeinander zu beziehen und wechselseitig zu erschließen.¹⁰² „Zur Vielfalt bibliodramatischer Methoden gehören vornehmlich körperorientierte, spiel- und theaterpädagogische sowie psychodramatisch orientierte Arbeitsformen.“¹⁰³

Bei aller Methodenvielfalt lassen sich zwei grundlegende Richtungen des Bibliodramas unterscheiden:

Die eine Richtung ist therapeutisch und an dem Ziel der Selbsterfahrung der Teilnehmenden ausgerichtet. Methodisch orientiert sie sich an den zum Teil ebenfalls in den 60er Jahren entstandenen therapeutischen Zugängen wie Tiefenpsychologie, Gestalttherapie und eben Psychodrama. Sie „ist besonders in seelsorgerlich, supervisorisch und therapeutisch arbeitenden Gruppen beheimatet und erfordert eine professionelle therapeutische Ausbildung der Leitenden.“¹⁰⁴ Diese Richtung richtet sich eher an Erwachsene als Zielgruppe.

Die andere Richtung ist an der kreativen, spielerischen und ästhetischen Auseinandersetzung mit dem biblischen Text interessiert. Sie richtet sich nicht nur an Erwachsene sondern auch an Jugendliche und mit Einschränkungen an Kinder. Die Leitenden benötigen demnach eine entsprechende pädagogische und ästhetische Ausbildung.¹⁰⁵

Insbesondere der Aspekt des szenischen Erlebens und der immanente biografische Bezug machen das Bibliodrama für unsere weitere Betrachtung relevant.

5 Bibelwissenschaftliche Anmerkungen zur Weihnachtsgeschichte

Lk 1,5–2,21

Bevor wir zur Inszenierung von Krippenspielen kommen, halte ich es für angemessen, dass wir einen Blick auf den Text werfen, der jedem Krippenspiel direkt oder indirekt zu Grunde liegt. In diesem Kapitel nehmen wir dafür den Blick der (historisch-kritischen) Bibelwissenschaft ein. Wir haben es immerhin mit einem fast 2000 Jahre alten Text aus einem fremden Kulturraum zu tun, der sich ohne dieses Hintergrundwissen nur zum Teil erschließt.

Mit Rücksicht auf die geforderte Kürze der Arbeit beschränke ich mich in diesem und dem nächsten Kapitel auf die lukanische Weihnachtsgeschichte und lasse die matthäische außen vor. Den Weisen aus dem Morgenland werden wir in den folgenden Betrachtungen also nicht begegnen. Für das Verständnis und die Deutung des Geschehens Lk 2,1ff („Es begab sich aber zu der Zeit...“; der Weihnachtsgeschichte im engeren Sinne) ist es jedoch meines Dafürhaltens unabdingbar, die Geschehnisse ab der Ankündigung der Geburt Johannes des Täufers (Lk 1,5) mit in den Blick zu nehmen.¹⁰⁶

Das Evangelium des Lukas, in dem unsere Geschichte steht, wurde vermutlich zwischen 80 und 90 n. Chr., also 50 bis 60 Jahre nach dem Tod Jesu verfasst.¹⁰⁷ Der Verfasser¹⁰⁸ war, bevor er Christ wurde, vermutlich ein Grieche, der sich der jüdischen Religion zugewandt hatte, ein sogenannter „Gottesfürchtiger“.¹⁰⁹ Lukas schildert das Leben Jesu nicht aus erster oder zweiter Hand sondern griff auf bereits schriftlich vorliegende Quellen zurück: Das Markusevangelium, die nicht einzeln überlieferte

¹⁰²Marcus A. FRIEDRICH: Bibliodrama, in: KOCH/STREISAND (Hrsg.): Wörterbuch der Theaterpädagogik, S. 46.

¹⁰³STÜHLMAYER: Veränderungen des Textverständnisses durch Bibliodrama, S. 24.

¹⁰⁴Ebd., S. 27.

¹⁰⁵Vgl. ebd., 27f.

¹⁰⁶Spätestens jetzt empfiehlt es sich, die Bibelstelle (noch) einmal zu lesen. Aus Gründen der Bequemlichkeit ist sie im Anhang abgedruckt.

¹⁰⁷Vgl. Reinhard FELDMAYER: Die Synoptischen Evangelien, in: Karl-Wilhelm NIEBUHR (Hrsg.): Grundinformation Neues Testament, Göttingen 2003, S. 118.

¹⁰⁸Nennen wir ihn im Folgenden Lukas, auch wenn der Name vermutlich sekundär ist. (Vgl. François BOVON: Das Evangelium nach Lukas (EKK III,1), Zürich 1989, S. 22.)

¹⁰⁹Vgl. FELDMAYER: Die Synoptischen Evangelien, S. 118.

Logienquelle Q (die auch Matthäus nutzte) sowie weitere kürzere Texte, die an keiner anderen Stelle überliefert sind und die man daher zusammen „lukanisches Sondergut“ nennt.¹¹⁰ Aus diesem Sondergut stammt auch die Weihnachtsgeschichte.¹¹¹

Die Perikope lässt sich in folgende Sinnabschnitte gliedern:¹¹²

1,5–25 Ankündigung der Geburt Johannes des Täuflers

1,26–38 Ankündigung der Geburt Jesu

1,39–56 Besuch von Maria bei Elisabeth

– **1,46–55** Marias Lobgesang (Magnificat)

1,57–80 Geburt Johannes des Täuflers

– **1,67–79** Zacharias' Lobgesang (Benedictus)

2,1–21 Geburt Jesu

Lukas scheint Überlieferungen unterschiedlicher Herkunft miteinander verbunden zu haben. Er orientierte sich dabei sowohl in der sprachlichen Gestaltung, als auch durch eine Vielzahl von Zitaten an der Septuaginta, dem griechischen Alten Testament.¹¹³ „Die einzelnen Erzählungen sind nicht als historisch, sondern als legendenhaft, und nicht als unterhaltsam, sondern als erbaulich, bzw. theologisch zu bezeichnen.“¹¹⁴ Mit der Verschränkung der Erzählung um Johannes mit der um Jesus verschränkte Lukas gleichzeitig die „Zeit Israels“ mit der „Zeit der Kirche“, die er dadurch untrennbar miteinander verband.¹¹⁵ Bei aller Parallelität der Erzählung macht Lukas stets deutlich, dass das Geschehen um Jesus das bedeutendere ist.

5.1 Lk 1,5–25

„Die Empfängnis des Johannes stellt ähnlich wie die Empfängnis Jesu ein wundersames Geschehen dar, weil Elisabeth nach der natürlichen Erfahrung kein Kind mehr erwarten kann.“¹¹⁶ Johannes' Eltern stehen damit in der alttestamentlichen Tradition von Eltern für das Volk Israel wichtiger Persönlichkeiten.¹¹⁷ Zacharias hat das Los gezogen, das Rauchopfer darzubringen, eine ehrenvolle Aufgabe, die einem Priester nur ein- oder zweimal im Leben zuviel¹¹⁸, und für die er sich in das Allerheiligste, den innersten Bereich des Tempels, den Ort der fortwährenden Präsenz Gottes begibt¹¹⁹, wo er die englische Offenbarung empfängt. Zacharias bittet Gabriel um ein Zeichen, das er erhält, mit dem er aber zugleich für seinen Zweifel bestraft wird.¹²⁰

5.2 Lk 1,26–38

Die Verlobung mit Josef lässt vermuten, dass Maria etwa zwölf bis 14 Jahre alt war und damit im typischen Heiratsalter.¹²¹ „Die Ankündigung der Geburt Jesu erfolgt nach demselben aus dem Alten Testament bekannten Schema und teilweise mit denselben Worten wie die Ankündigung der Geburt des

¹¹⁰Vgl. FELDMAYER: Die Synoptischen Evangelien, S. 115.

¹¹¹Vgl. Walter SCHMITHALS: Das Evangelium nach Lukas, Zürich 1980, S. 20.

¹¹²Vgl. ebd., S. 21.

¹¹³Vgl. ebd., S. 20.

¹¹⁴Ebd., S. 20.

¹¹⁵Ebd., S. 21.

¹¹⁶Ebd., S. 22.

¹¹⁷Abraham und Sara (Gen 17,17), Isaak und Rebekka (Gen 25,21), Manoach (Ri 13,2), Elkana und Hanna (1 Sam 1,2). Vgl. Stuttgarter Neues Testament, Stuttgart 2004, S. 111.

¹¹⁸Vgl. ebd., S. 110.

¹¹⁹Vgl. BOVON: Das Evangelium nach Lukas, S. 53.

¹²⁰Vgl. ebd., S. 58f.

¹²¹Vgl. Stuttgarter Neues Testament, S. 111.

Johannes, freilich dieser gegenüber mit deutlichen Steigerungen.¹²² Von Maria kommen nur Nachfragen, keine Zweifel an der Ankündigung, „Maria glaubt im Sinne vorbildlicher alttestamentlicher Frömmigkeit“¹²³. In der Bibel wird ausschließlich von Jesus berichtet, er sei jungfräulich gezeugt worden. „Die Jungfrauengeburt erscheint (...) als die äußerste Steigerung des alttestamentlichen Motivs des Eingreifens Gottes bei der Geburt bedeutender Männer.“¹²⁴ Interessant ist, dass die Jungfräulichkeit im Judentum „weder moralisch noch mystisch wertvoll“ war.¹²⁵ Abgesehen davon bedient Gabriels Ankündigung gängige Erwartungen an den Messias.

5.3 Lk 1,39–56

Der Besuch Marias bei Elisabeth verbindet die Johanneserzählung und die Jesuserzählung miteinander. Erfüllt vom Heiligen Geist bezeugen Elisabeth und der ungeborene Johannes Jesu Bedeutung.¹²⁶

5.3.1 Lk 1,46–55

Der Lobpreis der Maria – das Magnificat – ist fast vollständig aus alttestamentlichen Zitaten und Anspielungen komponiert¹²⁷ und folgt auch in der Form der Hymnen- und Psalmtradition Israels.¹²⁸ Er teilt sich in zwei Strophen; die erste (VV 46b – 50) hat die Form eines persönlichen, die zweite (VV 51 – 55) die eines eschatologischen Dankliedes.¹²⁹ „Geklärt sollte (...) noch werden, daß ‚die Reichen‘ und ‚die Hochmutigen‘ landläufige Decknamen für die damaligen Römer waren“¹³⁰, das Magnificat mithin auch tagespolitische Aktualität besitzt.

5.4 Lk 1,57–80

„Die Beschneidung am achten Tag gründet sich auf die Schrift (...) und gehört zur allgemeinen jüdischen Tradition.“¹³¹ Mit der Namensgebung stellt Zacharias seinen Glauben und sein Gottvertrauen unter Beweis, weshalb damit auch der Bann gelöst wird und er seine Sprache zurückerhält.¹³²

5.4.1 Lk 1,67-79

Wie das Magnificat ist auch das Benedictus weitestgehend aus alttestamentlichen Zitaten zusammengebaut. Es besteht ebenfalls aus zwei Strophen. Allerdings bezieht sich hier die erste Strophe auf das ganze Volk Israel und hat eschatologischen Charakter, während die zweite Strophe einen individuellen Hymnus, ein persönliches Danklied darstellt.¹³³ Mit der zweiten Strophe beantwortet Zacharias zugleich die in V 66 gestellte Frage der Bevölkerung.¹³⁴ Er spricht hier prophetisch, erfüllt von Heiligen Geist.¹³⁵ Das Wort „Herr“ (gr. κύριος; Kyrios) bezieht sich alttestamentlich auf Gott, neutestamentlich auf Jesus.

¹²²SCHMITHALS: Das Evangelium nach Lukas, S. 25.

¹²³Ebd., S. 28.

¹²⁴Heikki RÄISÄNEN u. a.: Maria/Marienfrömmigkeit, in: Horst Robert BALZ u. a. (Hrsg.): Theologische Realenzyklopädie, Bd. 22, Berlin und New York 1992, S. 118.

¹²⁵BOVON: Das Evangelium nach Lukas, S. 72.

¹²⁶Vgl. SCHMITHALS: Das Evangelium nach Lukas, S. 29.

¹²⁷Vgl. ebd., S. 31.

¹²⁸Vgl. BOVON: Das Evangelium nach Lukas, S. 81.

¹²⁹Vgl. SCHMITHALS: Das Evangelium nach Lukas, S. 31.

¹³⁰Hellmut GOLLWITZER/Pinchas LAPIDE: Ein Flüchtlingskind. Auslegungen zu Lukas 2, München 1981, S. 24.

¹³¹BOVON: Das Evangelium nach Lukas, S. 101.

¹³²Vgl. SCHMITHALS: Das Evangelium nach Lukas, S. 32.

¹³³Vgl. ebd., S. 33f.

¹³⁴Vgl. BOVON: Das Evangelium nach Lukas, S. 103.

¹³⁵Vgl. Stuttgarter Neues Testament, S. 113.

5.5 Lk 2,1–21

Überlieferungsgeschichtlich ist die in Lk 2,1ff geschilderte Geburtsgeschichte nicht die Fortsetzung der Erzählung aus Lk 1. Maria wird neu vorgestellt, sie und Josef erscheinen wie ein gewöhnliches Ehepaar und Maria versteht die Zusammenhänge erst nach dem Besuch der Hirten.¹³⁶

„Unter historischem Aspekt macht unsere Geschichte eine Reihe von Schwierigkeiten.“¹³⁷ Eine Volkszählung, wie sie geschildert wird ist für die Zeit Augustus’ an anderer Stelle nicht überliefert. Überliefert ist allerdings, dass man sich bei Volkszählungen an seinem Wohnort, und nicht etwa an seinem Geburtsort oder dem Ort, an dem die Vorfahren gelebt haben, einzutragen hatte.¹³⁸ „Erst recht scheint es verwunderlich, daß Josef dabei seine Verlobte mitnehmen muß.“¹³⁹ Im Rahmen der Legende hat die Volkszählung jedoch gleich zwei Aufgaben: Zum einen demonstriert sie die durch Augustus repräsentierte weltliche (römische) Macht¹⁴⁰ (Nach jüdischer Tradition gehört das Volk ausschließlich Gott, dem damit auch alleine das Recht zusteht, es zu zählen.¹⁴¹ Vgl. 1 Chr 21,1–14;27,24) zum anderen ist es Lukas dadurch möglich, Jesu Geburt in Bethlehem, der Geburtsstadt König Davids, stattfinden zu lassen und so die Prophezeiung aus Micha 5,1ff zu erfüllen.¹⁴²

Die Geburt Jesu selbst wird ganz nüchtern geschildert. Es wird Zeit, dass Maria das Kind zur Welt bringt. Und das tut sie. „Kein göttliches Einschreiten erspart Maria die Schmerzen der Wehen, die Angst vor dem Unbekannten einer ersten Geburt, ihre wachsende Schwäche.“¹⁴³ Die Herberge (κατάλυμα; Katalyma), in der sie keinen Platz finden, sollte man sich nicht als Gasthof oder Hotel vorstellen. Bovon geht von einem Raum in einem Privathaus aus.¹⁴⁴ „Die ‚Unterkunft‘ (V.7) ist der große Wohnraum des orientalischen Bauernhauses, in dem die Menschen auf einer um einige Stufen erhöhten Terrasse, die Tiere zu ebener Erde Platz fanden.“¹⁴⁵ Die φάτνη (Phatne), meist mit Krippe oder Futtertrog übersetzt, kann auch für einen Stall oder einen in einer Höhle gelegenen Futterplatz stehen. Eine Krippe konnte aber auch sowohl im Wohnraum als auch im Freien stehen.¹⁴⁶

Nach Bovon gehören die Hirten ursprünglich wiederum zu einer anderen Legende. „Mit V8 nimmt eine Episode ihren Anfang, die formgeschichtlich vom übrigen Kapitel deutlich unterschieden werden muß. Sie ist eine Verkündungs- und keine Geburtsgeschichte, eine Hirten- und keine Jesusgeschichte.“¹⁴⁷ Es ist nicht (wie in einigen älteren Auslegungen) davon auszugehen, die Hirten seien sozial Geächtete oder Ausgestoßene gewesen, „sondern die normalen Bewohner und Besitzer jener Gegend“¹⁴⁸. Vielmehr war der Beruf des Hirten positiv konnotiert; im Alten Testament wird auch Gott als Hirte bezeichnet (Vgl. u. a. Ps 23). Die Hirten stehen aber dennoch für das einfache Volk.

Der Engel (es lässt sich vermuten, dass auch hier Gabriel gemeint ist¹⁴⁹) nennt den Hirten gegenüber nicht Jesu Namen, bezeichnet ihn aber mit drei Titeln: σωτήρ (Sotér: Heiland, Retter), χριστός (Christos: Christus, Gesalbter, Messias) und κύριος (Kyrios: Herr). Ungefragt bietet er im Anschluss an die Verkündigung ein Zeichen an (s.a.o. zu 1,5–25). Außergewöhnlich ist die Personalunion zwischen signum und res, zwischen Zeichen und Sache. „Jesus als in Windeln gewickelter Säugling wird zum Zeichen für Jesus als Retter, Christus und Herr.“¹⁵⁰

¹³⁶Vgl. BOVON: Das Evangelium nach Lukas, S. 115.

¹³⁷SCHMITHALS: Das Evangelium nach Lukas, S. 38.

¹³⁸Vgl. ebd., S. 39.

¹³⁹Ebd., S. 39.

¹⁴⁰Vgl. ebd., S. 39.

¹⁴¹Vgl. BOVON: Das Evangelium nach Lukas, S. 118.

¹⁴²Vgl. ebd., S. 116.

¹⁴³Ebd., S. 120.

¹⁴⁴Vgl. ebd., S. 122.

¹⁴⁵SCHMITHALS: Das Evangelium nach Lukas, S. 40.

¹⁴⁶Vgl. BOVON: Das Evangelium nach Lukas, S. 127.

¹⁴⁷Ebd., S. 115.

¹⁴⁸SCHMITHALS: Das Evangelium nach Lukas, S. 40.

¹⁴⁹Vgl. BOVON: Das Evangelium nach Lukas, S. 124.

¹⁵⁰Ebd., S. 126.

Der Besuch der Hirten ist wieder sehr nüchtern beschrieben. An dieser Stelle ist Lukas die Verkündigung wichtiger als der Verkündete. Es ist zu Bedenken, das er das Evangelium mit dem Blick von Ostern her geschrieben hat; das Heilsgeschehen wird sich also erst noch (im Leben und Sterben Jesu) entfalten.

Die Mitteilung der Hirten (V 17) ist nicht als einfache Informationsübermittlung zu verstehen. Es handelt sich vielmehr um die Übertragung der empfangenen Verkündigung. Maria nimmt diese Verkündigung auf und versteht sie – nicht intellektuell sondern ganzheitlich, nicht mit ihrem Verstand, sondern mit ihrem Herzen.¹⁵¹

Pinchas LAPIDE stellt die Volkszählung und die Reise nach Bethlehem, abweichend von der traditionellen Auslegung, in einen Zusammenhang, der auf den ersten Blick überraschen mag: Joseph und Maria seien nicht nach Bethlehem gereist, um sich dort in die Steuerliste einzutragen, sondern um sich eben jenem Prozedere in Nazareth zu entziehen. Und zwar aus religiös-politischen Gründen. Sie könnten dort auch an gewaltsamen Aufständen beteiligt gewesen sein.¹⁵² Die Botschaft der Engel an die Hirten wäre dann der Auftrag gewesen, sich um das in ihrer Futterkrippe abgelegte Findelkind zu kümmern (eine Parallele zu Moses, der maßgeblich an der Befreiung Israels aus ägyptischer Herrschaft beteiligt war). Lukas als Heidenchrist und römischer Bürger, der für die Heidenmission schreibt habe diese Tatsachen glätten müssen.¹⁵³

6 Bibel als Theater – die Weihnachtsgeschichte unter theaterwissenschaftlichem Gesichtspunkt

Wir haben oben gesehen, dass der Evangelist Lukas die Geschichte mit der wir uns auseinandersetzen aus verschiedenen Quellen zusammengestellt hat. Im folgenden werden wir stets den „fertigen“ Text, das literarische Werk, so wie es uns heute vorliegt betrachten. Der Theaterwissenschaftler und Regisseur Shimon LEVY hat sich sehr intensiv mit der Bibel und dem biblischen Text als „potential theatre“¹⁵⁴ beschäftigt.¹⁵⁵ Ihm geht es nicht um den literarischen Zugang: „The approach offered is predominantly medium oriented and ‚theatrical‘, rather than genre oriented and ‚dramatic‘.“¹⁵⁶

Als jüdischer Wissenschaftler meint Levy, wenn er von der Bibel spricht, das, was wir im christlichen Kontext „Altes Testament“ nennen. Ich bin jedoch der Meinung, dass sich seine Methoden und Erkenntnisse hervorragend auf das Neue Testament übertragen und anwenden lassen.

LEVY verdeutlicht in seinem Buch „The Bible as Theatre“ anhand der Berufung Samuels (1 Sam 3), wie sich Kategorien des Theaters auf einen biblischen Text anwenden lassen.¹⁵⁷ Ich werde dieses Kapitel im Folgenden als Schablone nutzen und LEVYS Methoden auf unseren Text anwenden.

¹⁵¹Vgl. BOVON: Das Evangelium nach Lukas S. 130f.

Im Kontext altorientalischer Kultur war weder die Funktion des Herzens für den Kreislauf bekannt noch stand es wie bei uns als Symbol romantischer Gefühle: „Das hebräische Wort *leb(ab)* bezieht sich (...) in der weit überwiegenden Mehrzahl der Fälle gar nicht auf das Herz als biologisches Organ des Körpers sondern auf das Innere des Menschen als Sitz seiner Lebenskraft, seines Fühlens oder Wollens, Denkens oder Urteilens.“ Thomas KRÜGER: Das „Herz“ in der alttestamentlichen Anthropologie, in: Andreas WAGNER (Hrsg.): Anthropologische Aufbrüche, Göttingen 2009, S. 103–118 S. 104.106.

¹⁵²Aus o.g. Gründen wurden Volkszählungen als Teufelswerk angesehen. Sie waren weiterhin Mittel der Machtausübung und der Ausbeutung der Bevölkerung in den bestzten Gebieten. (Vgl. GOLLWITZER/LAPIDE: Ein Flücht-

lingskind. Auslegungen zu Lukas 2 S. 12ff) „[V]on den 61 Kriegen, Aufständen und Volkserhebungen, die die Juden in dreihundert Jahren gegen das Heidenjoch entfachten, [gingen] 60 von Galiläa aus(...), der Heimat Jesu seiner Eltern und seiner Jünger, und alles begann ausnahmslos mit einer organisierten Steuerverweigerung“. (ebd. S. 16.)

¹⁵³Vgl. ebd., S. 13.

¹⁵⁴Shimon LEVY: The Bible as Theatre, Brighton und Portland 2000, S. 15.

¹⁵⁵Vgl. Markus LUCHSINGER: Vom Pilger zum Flaneur – Gedanken zu Religion und Theater, in: HENTSCHEL/HOFFMANN (Hrsg.): Theater – Ritual – Religion, S. 25–34, S. 29ff.

¹⁵⁶LEVY: The Bible as Theatre, S. 2.

¹⁵⁷Vgl. ebd., S. 15–37.

6.1 Zeit

Die Zeit in der die Handlung spielt wird in einen historischen Zusammenhang gestellt: „Zur Zeit des Herodes“ (1,5), „als Quirinius Statthalter in Syrien war“ (2,3)

Es gibt drei längere Abstände zwischen Szenen: Nachdem Elisabeth schwanger geworden ist vergeht ein halbes Jahr, bis Gabriel zu Maria kommt, die drei Monate, die Maria bei Elisabeth verbringt sind nicht mit erzählter Handlung gefüllt und nach Johannes Geburt vergeht wiederum fast ein halbes Jahr, bis Josef und Maria sich auf den Weg nach Bethlehem machen.

LEVY unterscheidet zwei Formen dramatischer Zeit, in denen sich Gegenwart und Zukunft berühren und beeinflussen. Die eine ist „the ‚faturized present‘, which is the time of prophecies and requests for oneself or others. These represent an attempt to control the future from the present.“¹⁵⁸ Sie stellen das Streben nach etwas oder auf etwas hin dar.¹⁵⁹ „An essential different type of time can be found in prayers, curses and thanksgiving: the ‚presentized future‘ in which the speech act is conditioned by the future. Here, words aim to accomplish their own fulfillment and speech becomes an act.“¹⁶⁰ Beide dieser Zeiten begegnen uns in der Weihnachtsgeschichte. Die Ankündigung der Geburt des Johannes an Zacharias und der Geburt Jesu an Maria gehören zum „faturized present“. Mit „presentized future“ haben wir es zu tun, wenn Gabriel Zacharias durch einen „speech act“ verstummen lässt. Die Namensgebungen von Johannes und Jesus gehören ebenfalls zum „presentized future“.

An drei Stellen haben wir mit dem zu tun, was LEVY „loops“ nennt: „While the narrative generally progresses chronologically, small leaps forward in time sometimes intervene“¹⁶¹. Die Ausbreitung der Kunde von den Geschehnissen in Zusammenhang mit der Geburt Johannes' wird geschildert vor dem Gebet und der Weissagung Zacharias' von der anzunehmen ist, dass sie stattfindet direkt nachdem er seine Stimme zurückerhalten hat (1,65). Ebenso wird die Ausbreitung dessen, was die Hirten zu sagen haben geschildert, noch ehe sie von der Krippe zurückkehren (2,18). Auf die gleiche Art und Weise werden aber auch die nächsten knapp 30 Jahre im Leben von Johannes in zwei Sätzen abgehandelt (1,80).

6.2 Raum

„A theatrical event must occur in a space. Biblical descriptions of space are economical, except when the space is an arena for action or is itself an agent of action.“¹⁶²

Der erste Teil der Handlung findet im Tempel statt, der sich in Jerusalem befand (1,8–22). Während das Volk draußen wartet, begibt sich Zacharias in das Innere des Tempels. Hier begegnet ihm Gabriel, der plötzlich erscheint und an der rechten Seite des Räucheraltars steht (1,11). Die Begegnung und das Gespräch finden also im Hause Gottes statt. Die rechte Seite ist in biblischer Mythologie die Seite der Ehre.¹⁶³

Kurz darauf begibt sich Zacharias heim in sein Haus (1,23). An dieser Stelle erfahren wir interessanterweise noch nicht, wo sich Zacharias' Haus befindet. Das wird erst in 1,40 nachgeholt, wo wir

¹⁵⁸LEVY: The Bible as Theatre, S. 17.

¹⁵⁹Vgl. ebd., S. 17.

¹⁶⁰Ebd., S. 17.

¹⁶¹Ebd., S. 18.

¹⁶²Ebd., S. 18.

¹⁶³„Das Sitzen an der rechten Seite des Königs oder Gottes galt als besonders ehrenvolle Auszeichnung (1Kön 2,19; Ps 110,1; Mt 26,64; Röm 8,34; Kol 3,1; Hebr 1,3; 10,12)

und bedeutete meistens Mitregieren.“ Art. rechts, rechte Hand, in: [www.die-bibel.de](http://www.die-bibel.de/bibelwissen/lexikon/sachwort/anzeigen/details/rechts-rechte-hand/ch/3108b38f30293ce5ab72e34ec9402e58/), URL: <http://www.die-bibel.de/bibelwissen/lexikon/sachwort/anzeigen/details/rechts-rechte-hand/ch/3108b38f30293ce5ab72e34ec9402e58/>.

erfahren, dass es in einer Stadt in den Bergen Judas liegt. Das Wort „Haus“ (οἶκος/בַּיִת) bezieht sich in der Bibel selten nur auf das Gebäude an sich. „The biblical use of the word for ‚house‘ often departs from the literal meaning and transforms the house into an organic and personal temporal-spatial entity which functions as a metaphor for the situation of its inhabitants.“¹⁶⁴ Und so ändert sich mit Zacharias’ Heimkehr die Situation in seinem Haus dadurch, dass Elisabeth schwanger wird (1,24f).

Der metaphorischen Bedeutung von „Haus“ begegnen wir auch, wenn davon die Rede ist, dass Josef zum Hause Davids gehört (1,27;2,4). Bei der Begegnung zwischen Maria und Gabriel (1,26–38) ist es dann auch wichtiger, zu welchem Haus Maria gehört, als, in welchem Haus sie sich aufhält. Sie befindet sich jedenfalls in der Stadt Nazareth in Galiläa, fernab von Jerusalem und vom Tempel. Und Gabriel kommt zu ihr hinein. Die Szene spielt somit in einem Innenraum, in dem sich Maria offensichtlich gerade alleine aufhält. Man hat also das Bild einer privaten, ja intimen Begegnung. Anders als bei der Begegnung mit Zacharias, bei der Gabriel erscheint kommt er zu Maria hinein.

Das zweite Kapitel, die „eigentliche Weihnachtsgeschichte“ beginnt bildlich gesprochen mit einer Zoomfahrt. „In der ersten Szene (V.1–7) wird der Blick des Lesers von dem mächtigen Kaiser Augustus, dem Beherrscher des Weltkreises (...), sogleich auf die intimen, menschlich nahen Probleme eines jungen Paares gelenkt“.¹⁶⁵

Jesus wird in Bethlehem geboren. Ansonsten erfahren wir über den Ort, an dem Maria Jesus zur Welt bringt überraschend wenig. Nach den Erkenntnissen aus 5.5 dürfen wir zumindest davon ausgehen, dass sich die Krippe, in die Jesus gelegt wird in einem Innenraum befindet.

„Die zweite Szene (V.8–14) wechselt den Schauplatz, von der Stadt auf das Land, von der Herberge auf das freie Feld, vom Tag in die Nacht.“¹⁶⁶ In dieser Szene lohnt es sich besonders, die Raum- und Bewegungsrichtungen in den Blick zu nehmen. Ganz anders als die vorherigen Auftritte gestaltet sich das dritte Auftreten des Engels (2,9–13): Diese Szene spielt draußen auf dem offenem Feld unter freiem Himmel. Der Engel tritt zu den Hirten heran, bewegt sich horizontal auf sie zu. Das himmlische Heer hingegen ist plötzlich da und zusammen entfernen sie sich vertikal, indem sie gen Himmel fahren.

„Physical movements effect both changes of scene and dramatic transitions“¹⁶⁷. Wir erfahren von vier längeren Wanderungen: Zacharias’ Heimkehr vom Tempeldienst nach Hause, Marias Reise zu Elisabeth, ihr Rückweg und die Reise von Maria und Josef nach Bethlehem. Aber auch die beschriebenen kurzen Wege treiben die Handlung voran: Zacharias geht in den Tempel, wo er Gabriel begegnet, er verlässt den Tempel, was zur Reaktion des Volkes führt. Wie weit der Weg ist, den die Hirten zurücklegen um zur Krippe zu gelangen, wird zwar nicht deutlich, er bedeutet jedoch in jedem Fall einen aktiven Ortswechsel.

Zweimal haben wir es auch mit einer räumlichen Bewegung nicht von Personen sondern von Worten zu tun. Die Geschichte von Johannes’ Geburt breitet sich im ganzen Gebirge von Judäa aus (1,65). Ebenso muss sich die Nachricht der Hirten verbreiten, auch wenn wir davon nur implizit erfahren („Und alle, vor die es kam wunderten sich ...“; 2,17).

6.3 Bühnenbild, Kostüm, Requisite

„Set Design, Costumes and Props (...) are other spatial elements used to transmit meaning.“¹⁶⁸ Es ist beeindruckend, mit wie wenig Bühnenbild und Requisite unsere Szenen funktionieren. Zu Kostümen

¹⁶⁴LEVY: The Bible as Theatre, S. 19.

¹⁶⁵SCHMITHALS: Das Evangelium nach Lukas, S. 38.

¹⁶⁶Ebd., S. 38.

¹⁶⁷LEVY: The Bible as Theatre, S. 20.

¹⁶⁸Ebd., S. 20.

erfahren wir sogar gar nichts. Die erste Szene ist die am üppigsten ausgestattete. Wir sehen Zacharias im Tempel mit den Opfern am Räucheraltar.¹⁶⁹ Als nächstes Requisit ist dann erst wieder die Tafel erwähnt, die Zacharias benötigt, um Johannes seinen Namen zu geben. Auch die Szene um Jesu Geburt ist spartanisch ausgestattet. Wir erfahren lediglich, dass das Kind in Windeln gewickelt und in eine Futterkrippe gelegt wird. Es findet sich keinerlei Beschreibung der Umgebung. Die Krippe ist jedoch so wichtig, dass sie gleich dreimal Erwähnung findet. In der Szene mit den Hirten haben wir als ein gestalterisches Element die Herde auf dem Feld. Mindestens ebenso wichtig ist in dieser Szene die Beleuchtung. Die Hirten sind nachts auf dem Feld, also draußen unter freiem Himmel, es ist somit dunkel bis Gabriel auftritt und die ganze Szenerie von der göttlichen Herrlichkeit bestrahlt wird. „Bemerkenswert ist, daß die göttliche Herrlichkeit nicht rings um den Futtertrog, sondern um den Engel erstrahlt. Nicht die Geschichte, sondern das Wort Gottes hat Glanz.“¹⁷⁰ Die Bibel enthält an vielen Stellen, insbesondere in Schlüsselszenen, Hinweise zur Beleuchtung. Gerade im neuen Testament finden sich zahlreiche Informationen darüber, wie das Licht in der jeweiligen Szene zu setzen ist.¹⁷¹

6.4 Dialoge

„The dramatic quality of a text derives from the dialogues it contains“¹⁷² LEVY analysiert Dialoge unter den folgenden vier Gesichtspunkten:¹⁷³

- (a) who takes part in the dialogue and how;
- (b) whether the dialogue is verbal or action-centered (i.e., a nonverbal encounter);
- (c) whether the dialogue is reported through direct or indirect speech; and
- (d) the modes of presence of the participants.

In unserer Erzählung haben wir es mit 17 Begegnungen zwischen Figuren zu tun. Einige davon ähneln sich in ihrer Struktur (die drei Auftritte Gabriels; Marias und Zacharias Dankgebete).¹⁷⁴

1,8f: Zacharias, Gott; one-way non-verbal communication, reported

1,10: Das Volk, Gott; one-way verbal communication, reported Wir haben es hier mit zwei Dialogen zu tun, die parallel stattfinden und sich gegenseitig ergänzen und kommentieren. Zacharias bringt das Rauchopfer dar. In dieser nicht-sprachlichen Form der Kommunikation mit Gott handelt er nicht für sich als Individuum, sondern als Vertreter und Mittler zwischen dem Volk und Gott. Gleichzeitig spricht auch des Volk zu Gott.

1,13–20: Gabriel, Zacharias; two-way verbal communication, direct Mit dem Auftreten Gabriels öffnet sich eine neue Kommunikationsebene. Wir müssen weiterhin mitdenken, dass das Volk draußen vor dem Tempel zu Gott spricht. Währenddessen spricht Gabriel als Gottes Bote zu Zacharias. Die eröffnenden Worte „Fürchte Dich nicht“ sind die übliche Floskel mit der Engel Gespräche beginnen. Gabriels Ankündigung des Kindes ist nicht nur als Antwort auf Zacharias' Gebet sondern auch als

¹⁶⁹Interessant ist, dass der Johannes-Handlungsstrang mit einem Opfer beginnt und der Jesus-Handlungsstrang mit einem endet.

¹⁷⁰BOVON: Das Evangelium nach Lukas, S. 124.

¹⁷¹Vgl. u. a. Paul-Gerhard KLUMBIES: Der Mythos bei Markus, Habilitationsschrift, Hamburg: Universität Hamburg, 2000. S. 210ff.

¹⁷²LEVY: The Bible as Theatre, S. 22.

¹⁷³Ebd., S. 22.

¹⁷⁴Ich übernehme im Folgenden in den Überschriften die von LEVY verwendeten englischsprachigen Ausdrücke, die weitaus prägnanter und knapper sind als ihre deutschsprachigen Äquivalente.

Antwort auf das Gebet des Volkes zu verstehen. Zacharias bekommt den Auftrag, seinen Sohn Johannes zu nennen. Namen haben in der Bibel eine Bedeutung. Dazu mehr unten unter 6.5.

1, 22: Zacharias, Volk; one-way non-verbal communication, reported Zacharias kann nicht sprechen, sondern sich nur durch Winken verständlich machen. Trotzdem verstehen die Anwesenden erstaunlich gut, was passiert ist.

1,24f: Elisabeth, (Adressat?); one-way verbal communication, direct Elisabeth teilt mit, dass durch die Schwangerschaft die Schmach der Unfruchtbarkeit von ihr genommen ist. Es ist nicht eindeutig, an wen sich ihre Aussage richtet. Wir können von einem Dankgebet ausgehen, dann richtet es sich an Gott. Die Tatsache, dass Elisabeth von Gott in der dritten Person spricht widerspricht dem nicht. Auch in den Psalmen ist es beispielsweise nicht unüblich, dass Gott Adressat ist, aber in der dritten Person von ihm geredet wird. Die Äußerung kann aber auch als Monolog verstanden werden. Im „äußeren Kommunikationssystem“¹⁷⁵ wird uns als Lesern bzw. Publikum von Elisabeth mitgeteilt, welche Bedeutung die Schwangerschaft für sie persönlich hat, nachdem wir zuvor durch Gabriel die Bedeutung für das Volk Israel erfahren haben.

1,28–38: Gabriel, Maria; two-way verbal communication, direct Gabriel kündigt Maria ihre Schwangerschaft und die Geburt Jesu an. Wie in seinem Gespräch mit Zacharias hat auch hier Gabriel den weitaus größeren Sprechanteil. Marias Rückfrage dient im inneren Kommunikationssystem tatsächlich ihrem Verständnis, wie das Geoffenbarte ablaufen soll. Das Publikum wird durch sie auf Marias Jungfräulichkeit und damit das Wundersame ihrer Schwangerschaft hingewiesen („sich erkennen“ ist die in der Bibel übliche Umschreibung für das im Deutschen weit weniger kommunikativ gedachte „miteinander schlafen“). Es bleibt ihr dann auch nichts weiter, als ihr Schicksal dankbar und demütig anzunehmen. Wie zuvor Zacharias, wird auch Maria aufgetragen, wie sie ihren Sohn nennen soll. (s. u. 6.5)

1,46–55: Maria, Elisabeth (heiliger Geist), Gott; two-way verbal communication, reported and direct Maria begrüßt Elisabeth. Den genauen Wortlaut erfahren wir nicht, denn wichtiger sind die Reaktionen des ungeborenen Johannes und Elisabeths. Der Heilige Geist spricht durch Elisabeth, indem er sie „erfüllt“, sie im wahrsten Sinne des Wortes „inspiriert“. Durch das „Erfüllt-sein“ hat Elisabeth Einsichten, die sie sonst nicht hätte, was aber eben nicht heißt, dass es nicht ihre Worte sind, die wir hören. Maria antwortet mit einem Gebet. Sie spricht zwar zu Elisabeth, der eigentliche Adressat ist aber Gott.

1,58–61: Nachbarn und Verwandte, Elisabeth, two-way verbal communication, reported and direct Die Nachbarn und Verwandten von Elisabeth und Zacharias sind anwesend zum Fest der Beschneidung des Kindes. Und sie sind sich anscheinend untereinander einig, dass es den Namen seines Vaters bekommen soll. Elisabeth weiß es zwar besser, was die Besucher jedoch nicht zu berühren scheint.

¹⁷⁵Vgl. Jens ROSELT: Dialog/Monolog, in: Erika FISCHER-LICHTE u. a. (Hrsg.): Metzler Lexikon Theatertheorie, Stuttgart 2005, S. 67.

1,62f: Nachbarn und Verwandte, Zacharias, two-way non-verbal und schriftliche communication, reported and direct Daraufhin fragen die Anwesenden Zacharias, wie das Kind heißen soll. Dieser hat entweder nicht nur seine Stimme sondern auch sein Gehör verloren oder die Besucher gehen zumindest davon aus. Jedenfalls wird die Frage nicht verbal gestellt sondern durch Winken vermittelt. Zacharias seinerseits antwortet schriftlich. Bei der Namensgebung haben wir es mit einer Situation zu tun, in der „language not only describes reality but also creates it.“¹⁷⁶ Dass Sprache Wirklichkeit schafft begegnet uns in der Bibel ständig.¹⁷⁷ Die Besonderheit, die uns hier begegnet ist, dass wir es mit geschriebener, nicht gesprochener Sprache zu tun haben.

1,67–79: Zacharias, Johannes, (Adressaten?), one-way verbal communication, direct Zacharias spricht erfüllt vom Heiligen Geist. Er spricht das Kind Johannes direkt an. Es wird jedoch deutlich, dass sich die Rede nicht nur an Johannes richtet, sondern ebenso an die Zuschauer in der Szene, die Nachbarn und Verwandten, an Gott (s.o.), aber auch an uns als Leser bzw. Publikum.

2,1: Augustus, Oikumene; one-way verbal communication, reported Augustus' Befehl zur Volkszählung ergeht an die gesamte (römische) Welt, die darauf handelnd reagiert.

2,11–12: Engel (Gabriel), Hirten; one-way verbal communication, direct Erneut spricht der Engel. Wie gewohnt beginnt er mit der Aufforderung, sich nicht zu fürchten. Dieses Mal richtet er sich nicht an eine einzelne Person, sondern an eine Gruppe. Die Hirten haben, so scheint es, gar nicht die Möglichkeit, zu antworten, oder eine Frage zu stellen.

2,13: Himmlische Heerscharen, Hirten; one-way verbal communication, direct Statt der Hirten sind es die himmlischen Heerscharen, die auf die Verkündigung antworten. Die Engel verhalten sich hier als Chor.¹⁷⁸ Sie interpretieren und kommentieren das Gesagte und die stellen Gebiels spezifische, an eine konkrete Gruppe gerichtete Botschaft in einen globalen, kosmischen Zusammenhang.

2,15: Hirten untereinander; two-way (?) verbal communication, direct „Die Hirten (...) müssen die Sache zuerst zusammen besprechen.“¹⁷⁹ Dadurch wird deutlich, dass sie die englische Nachricht richtig verstanden haben und es sich bei ihrem Besuch an der Krippe um eine daraus resultierende bewusste Entscheidung handelt.

2,17: Hirten, Maria, Josef, (weitere Adressaten?); one-way verbal communication, reported Die Hirten geben weiter, was sie über das Kind erfahren haben, sie übernehmen die Lobrede der Engel.¹⁸⁰ An wen sich ihre Rede richtet bleibt (einmal mehr) wage. Maria reagiert auf das, was sie von den Hirten erfährt. Wir lesen aber auch von „allen, vor die es kam“. Eine seltsame Formulierung, sollten nur Maria und Josef damit gemeint sein. Von weiteren Anwesenden haben wir bisher nichts erfahren. Sie sind zwar nicht auszuschließen, wir können aber annehmen, dass die Hirten nach ihrem Besuch an der Krippe weiterhin ihr Wissen teilen, sich die Formulierung also auch auf zukünftige Reaktionen bezieht.

¹⁷⁶LEVY: The Bible as Theatre, S. 15.

¹⁷⁷Prominente Beispiele dafür sind der Schöpfungsbericht Gen 1 und der Prolog des Johannesevangeliums.

¹⁷⁸Vgl. Bernd SEIDENSTICKER: Chor, in: Manfred BRAUNECK/ Gérald SCHNEILIN (Hrsg.): Theaterlexikon 1, Reinbeck 2007, S. 262–263.

¹⁷⁹BOVON: Das Evangelium nach Lukas, S. 130.

¹⁸⁰Vgl. ebd., S. 130.

2,20: Hirten, Gott; one-way verbal communication, reported Die Hirten loben Gott.

2,21: ?; one-way verbal communication, reported Man gibt dem Kind den Namen Jesus. Wir erfahren nicht einmal, wem die Namensgebung obliegt. Aus der Kontinuität der Erzählung heraus müsste es Maria sein, da sie von Gabriel den Auftrag dazu erhalten hat.

Ein Besonderes Augenmerk müssen wir auf die Rolle Gottes in all diesen Begegnungen legen. „God is present to varying degrees of involvement and intensity“¹⁸¹. Was LEVY zu seiner Analyse der Dialoge in 1 Sam anmerkt trifft fast genauso auf unsere Geschichte zu; „God is both in and above the narrative, directing all that happens and occupying a central position in the drama. (...) In this text, which is inhabited by the presence of God, the idea of words as speech acts is important, for the word of God is deed. Naming a son, giving thanks, blessing and cursing – all have powerful theatrical effect.“¹⁸²

Mehr als die Hälfte unseres Textes besteht aus wörtlicher Rede.

6.5 Die Figuren und ihre Namen

In unserem Text kommen die Namen von 18 verschiedenen Personen vor. Nicht alle davon treten tatsächlich auf. Herodes, Augustus und Quirinius werden genannt, um das Geschehen zeitlich, räumlich und politisch zu verorten. Einge Namen (Abija, Aaron, Elias, Abraham) stehen für bedeutende Figuren aus der Geschichte des Volkes Israel.¹⁸³ Der Name David fällt sechs mal und erinnert daran, dass Israel einst ein eigenständiges Königreich war.

Wie oft die Namen der Protagonisten fallen kann uns einen ersten Eindruck davon geben, wie groß ihre Rolle ist und wieviel sie zur Handlung beitragen. Josef wird dreimal genannt. Entsprechend zurückhaltend ist seine Rolle ausgestaltet. Elisabeths Name fällt acht mal, der von Zacharias ebenfalls, zusätzlich ist von ihm zweimal als sein (Johanns’) Vater die Rede. Maria wird zehn mal namentlich und zweimal als Jungfrau genannt. Entsprechend ergänzen sich Elisabeth und Zacharias in ihren Elternrollen, während dies bei Maria und Josef nicht in dieser Form der Fall ist. Inhaltlich überrascht das nicht, denn Josef ist zwar Marias Verlobter, nicht aber Jesu Vater. Gabriels Name fällt nur zweimal, viel öfter wird von ihm mit seiner Funktionsbezeichnung geredet; 13 mal wird er Engel, dreimal Engel des Herrn genannt. Ein Protagonist wird mit Abstand am Häufigsten genannt: Gott wird 16 mal Gott genannt, 14 mal Herr, zweimal der Höchste, und ein mal Heiland. Er ist auch der einzige, dessen Name in allen Szenen präsent ist. Das macht deutlich, dass wir es mit einer Geschichte zu tun haben, in der Gott die Hauptrolle spielt.

Die Namen der beiden Kinder (Johannes und Jesus) werden den Eltern vom Engel Gabriel mitgeteilt. Wie sie heißen werden ist von Gott bestimmt und liegt nicht in der Entscheidung der Eltern. „Names perform an important function in the bible.“¹⁸⁴ Namen von Personen mit einer tragenden Rolle in der Heilsgeschichte beziehen sich oftmals auf Gott und beinhalten deshalb die Silbe „el“ oder „jh/jhw“.¹⁸⁵ „Der Name Ἰωάννης/ Johannes“ geht auf das hebräische יוחנן / Jochanan zurück und bedeutet so viel

¹⁸¹LEVY: The Bible as Theatre, S. 28.

¹⁸²Ebd., S. 29.

¹⁸³Israel, der Beiname des Stammvaters Jakob fällt viermal, der Name Jakob einmal. Israel bezieht sich zweimal auf das Volk, zweimal bleibt der Bezug (bewusst?) ambivalent.

¹⁸⁴LEVY: The Bible as Theatre, S. 26.

¹⁸⁵Im Hebräischen wurden nur die Konsonanten geschrieben. Sie sind auch weit stärker bedeutungstragend als die Vokale.

wie ‚JHWH hat sich erbarmt‘ (Lk 1,13.59-63). Damit wird auf der Erzählebene die Erfüllung des Kinderwunsches signalisiert (Lk 1,13), mit Blick auf die Geschichte Israels indessen schon die Erlösung des Gottesvolkes anvisiert (Lk 1,68).¹⁸⁶ „Jesus (Iesoús) ist die gräzisierte Form des hebräischen theophoren Eigennamens Jeshua/Joshua (Jahwe hilft/rettet).“¹⁸⁷ Sein Name beinhaltet somit ein Versprechen Gottes an sein Volk. Interessanterweise ist auch nur im Kontext der Namensgebungen namentlich von ihnen die Rede. Johannes wird dreimal namentlich genannt, ansonsten ist vom Kindlein (4 mal), Sohn (3 mal) oder Kind die Rede. Jesu Name fällt sogar nur zweimal, ansonsten wird er Herr (3 mal), Kind (3 mal), (Marias) Sohn (2 mal), Gottes Sohn, Sohn des Höchsten, König, Heiland, Christus und das Heilige genannt. Die Titel Herr und Heiland finden in unserem Text sowohl auf Gott als auch auf Jesus Anwendung (Vgl. 5.4).

Neben den benannten Protagonisten treten vier Gruppen auf, die in die Handlung integriert sind: Die Menge des Volkes beim Tempel, als Zacharias Gabriel begegnet, die Nachbarn und Verwandten Zacharias’ und Elisabeths, die mitentscheiden wollen, wie ihr Sohn heißen soll, die Hirten auf dem Feld, die eine eigene Szene haben und schließlich die Himmlische Heerscharen, die Engel, die ihnen die frohe Botschaft überbringen.

6.6 Verben

„Verbs are the driving force of drama“¹⁸⁸

Zunächst etwas Statistik: Unser Text enthält 230 Verben, davon beschreiben 71 verbale Kommunikation, 45 Fortbewegung, 13 beziehen sich auf den Vorgang des Sehens, 10 auf Schwangerschaft und Geburt und 9 auf Furcht. Wie wir schon unter 6.4 gesehen haben, ist unser Text sehr sprachlastig. Die meiste Zeit sind die Protagonisten damit beschäftigt, miteinander zu reden oder sich irgendwo hin zu begeben. Fast die Hälfte der Verben im Text gehören nicht zur eigentlichen Handlung, sondern zur wörtlichen Rede. Der Anteil und die Frequenz der Verben in einem Text lässt sich als Indikator für die dramatische Dichte eines Textes nutzen.¹⁸⁹ Mit einem Verbanteil von weniger als einem Siebtel ist auch die dramatische Dichte der Geschichte eher niedrig. Die Handlung plätschert eher so dahin.

Kein einziges aktives Verb bezieht sich auf Jesus. Auch nicht in den Dialogen, in den Prophezeiungen und Gebeten. Derjenige, dessen Geschichte hier beginnt, ist vollkommen passiv und auf andere angewiesen.

7 Krippenspielpraxis

Der Forschungsstand und die existierende Sekundärliteratur zum Thema „Krippenspiele“ ist mehr als mager. Es existiert allerdings eine schier unüberschaubare Vielzahl an Büchern mit Krippenspieltexten und Inszenierungsvorschlägen. Anhand der Texte, die Empfehlungen, Hinweise und Anleitungen zur Krippenspielinszenierung geben werde ich versuchen, Rückschlüsse auf die gängige Inszenierungs- und Probenpraxis zu ziehen.

¹⁸⁶Christfried BÖTTCH: Johannes der Täufer, in: bibelwissenschaft.de 2013, URL: <http://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/51874/>.

¹⁸⁷Detlev DORMEYER: Jesus Christus, in: bibelwissenschaft.de 2012, URL: <http://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/51866/>.

¹⁸⁸LEVY: The Bible as Theatre, S. 31.

¹⁸⁹Vgl. ebd., S. 32.

Spieler Der Regelfall scheint nach wie vor zu sein, dass die Darsteller des Krippenspiels Kinder sind. BALTRUWEIT ET AL.¹⁹⁰ thematisieren diese Frage gar nicht sondern setzen es als gegeben voraus. LANGBEIN¹⁹¹ geht (ebenfalls ohne Reflexion) davon aus, dass es „die Kleinsten“ und „die Jugendlichen“ sind, die spielen. HAUSY¹⁹² stellt die Frage „Wer hat eigentlich gesagt (...) dass nur Kinder ein Krippenspiel aufführen können?“¹⁹³ und schlägt – in Zeiten demographischen Wandels – vor, in Erwägung zu ziehen, das Krippenspiel mit Jugendlichen, Erwachsenen oder Familien zu besetzen. HÜBNER¹⁹⁴ hingegen beschreibt ein konkretes Projekt mit Teilnehmern im Alter zwischen 16 und 45 Jahren.

Bei der Anzahl der Spieler ist vom Einpersonenstück bis zum 40-köpfigen Engelchor und ebensovielen Hirten und Schafen alles möglich.

Spielleitung Diejenigen, die die Inszenierung organisieren, Regie führen, die Proben leiten etc. sind zumeist haupt- oder ehrenamtliche Mitarbeiter der Kirchengemeinde, Pfarrer, Jugendpfleger, Kindergottesdienstmitarbeiter oder engagierte Eltern. Zum Teil sind es Menschen, die ansonsten zum Theater wenig Berührungspunkte haben.

Proben BALTRUWEIT ET AL. schildern, wie sie in vier bis fünf Zeitstunden mit Kindern ein Krippenspiel erarbeiten:¹⁹⁵

- 1. Probe: Einführung ins Krippenspiel, Rollenverteilung, Texte verteilen
- 2. Probe: Texte lesen, Szenen anspielen, einzelne Rollen neu verteilen
- 3. Probe: Texte frei sprechen mit mitgebrachter Verkleidung
- 4. Probe: einzelne Szenen intensiv proben mit Ton- und Lichttechnik
- 5. Probe: Generalprobe mit Musik und allen Liedern und Christbaum!

(Damit dies gut klappt „gilt [während der Proben] die klare Spielregel: Wer nicht spielt schweigt!“¹⁹⁶) Auch wenn sie damit gegen diejenigen polemisieren, die „[n]ach den Sommerferien“¹⁹⁷ mit den Proben beginnen, dürfte ein solch langer Vorlauf nicht der Regel entsprechen. Eine kurze Internetrecherche nach „Krippenspiel erste Probe“, zeigt aber, dass es durchaus die Bandbreite zwischen Anfang Oktober und dem 22. Dezember gibt. Die meisten Proben beginnen aber im November und umfassen im Schnitt etwa zehn Zeitstunden.

Der Krippenspieltext „Die Generalprobe“ von Tanja SCHWARZ¹⁹⁸ zeigt, wie man sich Krippenspielproben wohl zumindest in einigen Fällen vorstellen darf: Ein „Regisseur“ hat sich ein nettes Stück ausgesucht, dass die Kinder nun doch bitte nach seinen Vorstellungen zu spielen haben.

Aufführungsrahmen Krippenspiele werden im Allgemeinen im Gottesdienst am Nachmittag des Heiligen Abends gezeigt. Ausnahmen davon haben zumeist besondere Gründe: Es gibt Krippen- bzw. Weihnachtsspiele, die sich an ein vornehmlich erwachsenens Publikum richten und deshalb erst im

¹⁹⁰Fritz BALTRUWEIT u. a.: Von Ton bis Verkleidung, in: Jan van LINGEN u. a. (Hrsg.): Krippengeflüster – Neue Krippenspiele und Erzählungen für Advent und Weihnachten, Hannover 2011, S. 10–24.

¹⁹¹LANGBEIN: Ein Stück für die ganze Familie.

¹⁹²Uwe HAUSY: Wer hat eigentlich gesagt..., in: Uwe HAUSY (Hrsg.): »... und Friede auf Erden«. Krippenspiel für jedes Alter und Techniken für Krippenspiele, Frankfurt/Main 2011, S. 18–23.

¹⁹³Ebd., S. 18.

¹⁹⁴Reinhard HÜBNER: Ein Weihnachtsspiel aneinem Wochenende vorbereiten, in: ROHRER (Hrsg.): Bibeltheater, S. 53–58.

¹⁹⁵BALTRUWEIT u. a.: Von Ton bis Verkleidung, S. 23.

¹⁹⁶Ebd., S. 23.

¹⁹⁷Ebd., S. 22.

¹⁹⁸<http://www.drama-ministry.de/material/szenen/detail-szene/show/Play/1522.html>

Spätgottesdienst laufen, es gibt Krippenspielaufführungen in Kindergärten und Schulen, auf Adventsfeiern und Weihnachtsmärkten. Wesentlich zu unterscheiden ist meines Erachtens, ob ein Krippenspiel in einen gottesdienstlichen oder gottesdienstähnlichen Kontext eingebunden ist und damit zum Bestandteil der Verkündigung wird, oder ob dieser Kontext fehlt.

In den Gottesdienst eingebunden sind Krippenspiele meist in der Form, die HAUSY als „Soap Opera“ bezeichnet (vgl. 4.3.1.8). Die Geschichte wird unterbrochen von Gebeten und Liedern, die sich zum Teil auf die Handlung beziehen, zum Teil auch in sie eingebunden sind (die Gemeinde betet mit Maria oder singt mit im Chor der Engel).

Kostüme, Bühne Kostüme können unterschiedlich aufwendig gestaltet sein. Im „klassischen“ Krippenspiel sind sie oftmals clichéartig, so dass der Zuschauer die Figuren sofort erkennt (Maria in blau, ggf. rot; Engel in weiß; Hirten in braun; Josef mit Hut oder Stab &c.)

Ähnliches gilt für die Bühnensituation. Bei Krippenspielen im Kirchenraum kann das Bühnenbild in aller Regel nicht überschwänglich aufwendig ausfallen. Oft sind die Orte der Handlung bijektiv Orten im Kirchenraum zugeordnet. Das Setting heutiger Krippenspiele erinnert damit überraschend an mittelalterliche Simultanbühnen.¹⁹⁹

Publikum Die Zielgruppe, an die sich Krippenspiele als Besucher richten, sind in erster Linie Familien. Für viele Besucher des entsprechenden Gottesdienstes dürfte das Krippenspiel der Anlass sein, an Heiligabend in die Kirche zu gehen. Viele Menschen gehen fast nur an Heiligabend in die Kirche. Für sie ist der Krippenspielgottesdienst der hauptsächliche Berührungspunkt mit der Kirche.

7.1 Krippenspieltypen: Versuch einer inhaltlichen Klassifizierung

Krippen- und Weihnachtsspiele gibt es in den unterschiedlichsten Ausprägungen. Inhaltlich lassen sie sich in die folgenden fünf Kategorien einteilen:

- „klassische“ Krippenspiele
- Krippenspiel mit Rahmenhandlung
- Spiele in Krippennähe
- Aktualisierungen/Übertragungen
- Spiele vom Wert des Weihnachtsfestes

Ich werde die Charakteristika dieser Typen im Folgenden beschreiben und jeweils ein oder zwei Stücke vorstellen, die in die jeweilige Kategorie fallen.

7.1.1 „Klassische“ Krippenspiele

Die biblische Geburtserzählung wird dargestellt. Der Text beruht in der Regel auf Lk 2,1–21 und Mt 1,18–2,12, die miteinander verbunden werden. Oftmals gibt es einen Erzähler, der den biblischen Text spricht oder sich stark an ihm orientiert. Die Dialogpassagen sind oft freier ausgestaltet. Manchmal wird ein bestimmter Aspekt der Geschichte besonders hervorgehoben.

¹⁹⁹Vgl. Wolfgang F. MICHAEL: Simultanbühne, in: BRAUNECK/SCHNEILIN (Hrsg.): Theaterlexikon 1, S. 927.

7.1.1.1 Er kam in sein Zuhause – Als Menschenhirte (Dirk Schliephake)²⁰⁰ Der Autor betont im Stück und in der (mitgelieferten) Predigt das Nachhausekommen: Der Engel kommt zu Maria und kündigt ihr die Schwangerschaft an. Sie ist erst irritiert und freut sich dann ausgelassen, „dem Kind ein wunderbares Zuhause geben“²⁰¹ zu wollen. – Maria will nicht mit nach Bethlehem sondern zuhause bleiben, lässt sich aber überreden, weil Josef dort vermeintlich Verwandtschaft hat, bei denen es fast wie zuhause sein wird. – Die Hirten freuen sich darüber, Hirten und unter freiem Himmel zuhause zu sein. – Sie machen sich auf zur Krippe um Gottes Sohn zuhause willkommen zu heißen, während die Sternenforscher weit weg von Zuhause unterwegs sind. – Bei den Tieren an der Krippe ist es gemütlich wie zuhause. – Das Stück schließt mit Marias Worten „Gott ist nach hause gekommen, damit wir bei ihm ganz zuhause sind.“²⁰²

7.1.2 Krippenspiel mit Rahmenhandlung

Die Weihnachtsgeschichte wird in eine Rahmenhandlung eingebunden. Jemand erzählt die Weihnachtsgeschichte, die Krippenspielfiguren werden lebendig oder es wird eine Krippenspielprobe oder -aufführung inszeniert. Während der Rahmenhandlung in aller Regel in der Gegenwart stattfindet, spielt die Binnenhandlung wie gehabt im Palestina der Zeitenwende. Der Rahmen dient meist dazu, deutlich zu machen, dass das Weihnachtsgeschehen auch für Heute Bedeutung trägt. Es deutet die Geschichte für den Zuschauer und übernimmt zum Teil die Funktion der Predigt.

7.1.2.1 Übernachten im Stall (Iris Dittmar)²⁰³ „Es ist Heiligabend, noch vor der Bescherung. Drei Kinder kommen gelangweilt zu ihrer Oma, weil die Eltern durch die Weihnachtsvorbereitungen keine Zeit für sie haben. Die Oma liest die Weihnachtsgeschichte. Diese wird lebendig, indem sie gespielt wird. Die Enkelkinder hören zu und kommentieren.“²⁰⁴ Vor allem finden sie es ungerecht, dass Maria ihr Baby im Stall bekommen muss.

7.1.2.2 Vor langer Zeit in Bethlehem (Renate Jensen)²⁰⁵ Am Heiligen Abend im Gottesdienst weigern sich die Kinder plötzlich, aufzutreten und das Krippenspiel zum Besten zu geben. Der „Regisseur“ versucht, sie davon zu überzeugen, weshalb jede einzelne Rolle für die Geschichte wichtig ist. Die Grenze zwischen den Figuren der Rahmen- und der Binnenhandlung verschwimmt („Maria, komm mal her, du weißt doch, wie wichtig du bist, du kleine Mutter Gottes. Erinner dich mal, damals, ...“²⁰⁶).

7.1.3 Spiele in Krippennähe

Zu diesem Typus gehören Geschichten, die „in der Nähe der Krippe“ spielen und die Weihnachtsgeschichte beispielsweise aus Sicht der Hirtinnen (s.u. „Die Hirtinnen“) oder der Tiere im Stall (s.u. „Ox und Esel“) erzählen.

Uwe HAUSY begründet, weshalb seine Theatergruppe, die „traumfänger“, diesen Typus dem klassischen Krippenspiel vorziehen folgendermaßen: „Ein (...) wesentlicher Punkt ist, dass die Figuren auf der Bühne nicht eine Geschichte erzählen, sondern ausspielen. Gerade dieser Punkt ist allerdings dann

²⁰⁰LINGEN u. a. (Hrsg.): Krippengeflüster – Neue Krippenspiele und Erzählungen für Advent und Weihnachten. S. 186–196.

²⁰¹Ebd., S. 187.

²⁰²Ebd., S. 194.

²⁰³HAUSY (Hrsg.): »... und Friede auf Erden«. Krippenspiel für jedes Alter und Techniken für Krippenspiele. S. 111–118.

²⁰⁴Ebd., S. 111.

²⁰⁵Und es waren Hirten. Krippenspiele, Gütersloh 2014. S. 7–21.

²⁰⁶Ebd., S. 12.

schwierig, wenn biblische Geschichten thematisiert werden sollen, zum Beispiel bei der Weihnachtsgeschichte. Die ‚traumfänger‘ versuchen immer mit viel Geschick, die originale Fassung nicht spielen zu müssen. Denn eigentlich birgt diese Fassung das Potential für ein abendfüllendes Programm. Schon zu Beginn der Geschichte müsste erst mal die Beziehung zwischen Maria und Josef geklärt werden, dann kommt diese Nachricht vom Kaiser, sie machen sich auf den Weg, die Geschichte mit den Wirten und, und, und ... Konflikte über Konflikte, und aus jedem lässt sich eine eigene Geschichte basteln. Aus diesem Grund spielen die ‚traumfänger‘ fiktive Figuren, also Personen, die so in der Geschichte nicht vorkommen. Zum Beispiel verschiedene Figuren aus dem Volk von Bethlehem. Dies ermöglicht zum einen, dass die Figuren auf der Bühne eigenständig agieren, mit ihren Sehnsüchten und Wünschen – und zum anderen, dass die Weihnachtsgeschichte aus der Sicht der Figuren nacherzählt und kommentiert werden kann. So bildet die Geschichte von Maria und Josef die Grundlage, sozusagen die Folie, woraus sich ein Konflikt für die Figuren ergibt, zu dem sie sich verhalten müssen.²⁰⁷

7.1.3.1 Die Hirtinnen (Ingeborg Holdmann-Lorenz, Nora Hünemohr, Uta Miersch, Claudia Viehmann)²⁰⁸ Vier Hirtinnen sitzen am Feuer und unterhalten sich über alltägliches (z. B. darüber, wem roter Tee wie gut bekommt). Die Rollen sind klar umrissen, es gibt eine Cheffin, eine Möchtegerncheffin eine Tratschtante und ein Naivchen, das sich von den anderen herumschicken lässt und die meiste Zeit damit beschäftigt ist, die Schafe zu zählen. Im letzten Viertel schließlich kommen sie auf die Volkszählung zu sprechen, bevor gegen Ende der Engel auftritt, der allerdings nur von der naiven Schafezählerin wahrgenommen wird. Zwei ihrer Kolleginnen haben gute Gründe, mit ihr zur Krippe zu gehen (Neuigkeiten, Arbeitserleichterung), eine bleibt zurück, weil sie die Ankündigung, dass der Heiland geboren sei für Unfug hält.

Die Autorinnen geben als ihre Inszenierungsidee an, dass sich den Hirtinnen die Frage stellt „Gehen wir wirklich alle zur Krippe? Es gibt genügend Argumente die dagegen sprechen. Die Gemeinde soll sich die gleiche Frage stellen.“²⁰⁹

7.1.3.2 Ox und Esel²¹⁰ Ox findet ein Menschenkind in seiner Futterkrippe. Er will es loswerden, Esel möchte es aber behalten. Zumindest solange, bis die Eltern, „der Joseph und diese Mechthild“²¹¹, vom Shopping zurückkommen. Als sie erfahren, dass „der Herr Rodes“²¹² alle Kinder einsammeln lässt, um sie zu fressen, lässt sich Ox dazu erweichen, die Mutterrolle zu übernehmen.

7.1.3.3 Ein himmlisches Theater (Steffen Willinger)²¹³ Die Engel um Gabriel bereiten Jesu Geburt vor. Sie sagen dem Stern, den Tieren und den Hirten bescheid und lobhudeln sich dafür gegenseitig.²¹⁴

7.1.4 Aktualisierungen/Übertragungen

Was wäre, wenn Jesus heute geboren würde? Die Weihnachtsgeschichte wird in die Gegenwart verlegt. Das kann auf unterschiedlichem Wege erfolgen. Das im Folgenden vorgestellte Stück „Weihnachten an

²⁰⁷HAUSY (Hrsg.): Theater im Gottesdienst. Texte, Tips und Techniken, S. 9.

²⁰⁸ebd. S. 213ff.

²⁰⁹Ebd., S. 213.

²¹⁰Norbert EBEL: Ox und Esel. eine Art Krippenspiel, München 1998. „Ox und Esel“ wird vertrieben als „eine Art Krippenspiel“. Inszenierende Institutionen und Spielorte sind eher Theater als Kirchen, was mit dem Vertrieb über einen

Theaterverlag, der Spielzeit von gut einer Stunde und dem künstlerischen Anspruch des Stücks zu tun haben könnte.

²¹¹Ebd., S. 9.

²¹²Ebd., S. 20.

²¹³<http://www.drama-ministry.de/material/szenen/detail-szene/show/Play/84.html>

²¹⁴Mehr passiert wirklich nicht.

der Tanke“ erzählt eine Geschichte, die der Weihnachtsgeschichte ähnelt. Das Stück „Brennpunkt – Lichterscheinungen in Bethlehem“ geht von der Prämisse aus, dass Jesu Geburt in der Gegenwart stattfindet. Die beiden vorgestellten Stücke unterscheiden sich auch deutlich in ihrem Fokus: „Weihnachten an der Tanke“ konzentriert sich auf den Moment im Leben der Protagonisten. Das „Wunder“ ist die Geburt des Kindes und die Hilfsbereitschaft der anwesenden. In „Brennpunkt – Lichterscheinungen in Bethlehem“ steht die Sensation im Mittelpunkt.

7.1.4.1 Weihnachten an der Tanke (Michael Kirmes)²¹⁵ Drei Fernfahrer und eine Tankwartin müssen sich um die hochschwängere Marie kümmern, die mit ihrem Freund Jo auf dem Weg ins Krankenhaus war, als das Auto liegenblieb. Zum Glück wohnt ganz in der Nähe eine Tierärztin, die Marie beistehen kann, als sie ihr Kind zwischen der Ladung eines Möbellasters zur Welt bringt. Und dann kommen noch drei Astrophysikstudenten, die eigentlich den Nachthimmel fotografieren wollten vorbei und teilen Plätzchen und Möhrensalat.

7.1.4.2 Brennpunkt – Lichterscheinungen in Bethlehem (Anke Durth, Martina Engels, Anette Meffert, Peter Müller-Wiener, Lutz Rentel)²¹⁶ Das Fernsehprogramm wird für eine aktuelle Berichterstattung mit Live-Korrespondenten unterbrochen: Eine Sensation jagt die andere: Sterne und Licht in Bethlehem, Hirten, die sich um den Nachtwacheplan streiten, Engel, die sich über die Abwechslung freuen, auf der Erde singen zu dürfen, Könige mit Fernrohr, ausgebuchte Hotels und Reporter, die Esel interviewen. All das bleibt ohne Auswirkung. Im Anschluss an den Brennpunkt wird das Programm wie geplant fortgesetzt.

7.1.5 Spiele vom Wert des Weihnachtsfestes

In dieser Spielform kommt die Erzählung um Maria, Josef und das Kind in der Krippe gar nicht, oder höchstens am Rande vor, sie umfasst somit keine Krippenspiele im engeren Sinne. Oftmals geht es um Menschen, die keine Lust auf Advent oder Weihnachten haben, dann aber erkennen, dass es für sie doch von Bedeutung ist. Oder aber eine Familie ist so mit Weihnachtsvorbereitungen und anderen Dingen beschäftigt, dass sie gar nicht daran denkt, weshalb sie eigentlich Weihnachten feiern.

7.1.5.1 Einsame Weihnachten oder: I Wish Me A Merry Christmas (Birgit Deckert)²¹⁷ Biggi verbringt Heiligabend allein zuhause, weil sie weder mit ihren Eltern Heile-Welt-Glück spielen, noch sich mit ihren Freunden betrinken möchte. Sie siniert darüber, dass das Christuskind sich ob des ganzen Trubels sicherlich genauso einsam fühlt.

7.1.6 Erklärtheater

Das Stück soll uns inhaltlich etwas vermitteln. Meist gibt es eine Figur, die einen Sachverhalt nicht oder falsch versteht, und ihn dann von anderen (stellvertretend für das Publikum) erklärt bekommt. Dazu können Figuren zum Einsatz kommen, denen man ihr Unwissen nicht verübeln kann, zum Beispiel Tiere in Form von Handpuppen.

²¹⁵HAUSY (Hrsg.): »... und Friede auf Erden«. Krippenspiel für jedes Alter und Techniken für Krippenspiele S. 148–154.

²¹⁶ebd. S.155–165.

²¹⁷<http://www.drama-ministry.de/material/szenen/detail-szene/show/Play/78.html>.

7.1.6.1 Konzert mit Spielszenen: Die Spur der Weihnachtslieder (Jan van Lingen, Andreas Brauns)²¹⁸

Eine Chorprobe wird von den zeitreisenden Komponisten bekannter Weihnachtslieder besucht, die etwas über sich und über den Entstehungszusammenhang ihrer Lieder erzählen. Am Ende sind alle schlauer und noch besinnlicher als vorher.

8 Krippenspiele – eine theaterpädagogische Herausforderung?

8.1 Krippenspiele ernst nehmen

„Ich wage zu behaupten: Sie, ich, wir alle nehmen das weihnachtliche Krippenspiel nicht ernst – jedenfalls nicht ernst genug!“²¹⁹

Hannes LANGBEIN bezieht seine Aussage in erster Linie auf das Publikum, das er dazu anhält, die Geschichte, die ihm erzählt wird ernst zu nehmen. Betrachten wir seine Forderung aber mal isoliert und reißen das Zitat aus dem Zusammenhang. Und dann fragen wir uns: Was bedeutet es, wenn wir das Krippenspiel ernst nehmen. Welche Folgerungen müssen wir dann ziehen und welchen Einfluss hat das auf die Praxis...?

8.1.1 Den Text ernst nehmen

Wir haben uns mit dem Text der Weihnachtsgeschichte oben relativ intensiv auseinandergesetzt. Zunächst historisch-kritisch; wir haben historische Zusammenhänge geklärt, intertextuelle Bezüge aufgedeckt, redaktionelle Entscheidungen des Autors begutachtet (s. 5). Dann mit dem Blick eines Theater-machers, wir haben uns Positionen und Bewegungen im Raum verdeutlicht, die Struktur von Dialogen analysiert und selbst Anweisungen zur Lichtsetzung gefunden (s. 6).

Ist diese ausführliche Analyse notwendig, um ein Krippenspiel inszenieren zu können? Prinzipiell vielleicht erstmal nicht (ich muss auch nichts über die Shakespeare und den Geisterglauben seiner Zeit wissen, wenn ich Hamlet inszenieren will). Es hilft aber. Das erlangte Wissen macht freier im Umgang mit dem Text, es ermöglicht bewusste Schwerpunktsetzungen, Brüche, Dekonstruktionen ohne den theologischen, literarischen und dramatischen Gehalt aus dem Blick zu verlieren. Als Spielleiter gibt es mir den Hintergrund, den ich brauche, um in der Stückentwicklung mit einer Gruppe die richtigen Impulse zu setzen. Oder (falls ich es dann noch möchte) einen fertigen Spieltext nicht nur deshalb auszuwählen, weil die Anzahl der Figuren zufällig zu meiner Gruppe passt.

Es ist sicherlich nicht nötig, dieses Wissen in Gänze mit den Spielern zu teilen, insbesondere, wenn man mit einer Kindergruppe inszeniert. Dieses Hintergrundwissen dient in erster Linie dem Spielleiter. Dieser muss aber dafür sorgen, dass es zu einer Begegnung zwischen dem Text und den Spielern kommt. Reinhard HÜBNER beschreibt, worauf es bei dieser Begegnung ankommt: „Uns leiten bei der Frage nach der *Aneignung des biblischen Textes* folgende Gedanken: Es geht um ein Geschehen zwischen einem biblischen Text und einem Menschen. Wenn wir dieses Geschehen ernst nehmen wollen, darf es weder einseitig durch die Aussagen des Textes und durch die Erfahrungen, die hinter ihm stehen, bestimmt werden noch durch Persönlichkeitsgeschichte und die Eigenart des jeweiligen Menschen. Es geht um das, was in der Begegnung dieser beiden geschieht. Dabei versuchen wir, sowohl den Text

²¹⁸LINGEN u. a. (Hrsg.): Krippengeflüster – Neue Krippenspiele und Erzählungen für Advent und Weihnachten S. 50–61.

²¹⁹LANGBEIN: Ein Stück für die ganze Familie, S. 127.

mit seiner Aussage und in seinen historischen und theologischen Zusammenhängen so gut wie möglich zu verstehen, wie auch den Menschen mit seinen Erfahrungen, Bildern und Assoziationen ernst zu nehmen.²²⁰

8.1.2 Die Spieler ernst nehmen

Die Spieler, die sich für die Produktion eines Krippenspiels zusammenfinden bringen Wünsche und Bedürfnisse mit, einige bewusst, andere unbewusst, einige stärker, andere schwächer ausgeprägt. Die Spieler ernst zu nehmen, heißt ihre Wünsche und Bedürfnisse ernst zu nehmen. Schauen wir uns an, was das im Einzelnen heißen kann.

Einen Beitrag zur Verkündigung leisten Wir müssen davon ausgehen, dass sich unsere Spieler bewusst für ein Mitwirken am Krippenspiel entschieden haben, an der Inszenierung eines biblischen Stoffes in einem gottesdienstlichen Zusammenhang. Der Inhalt und die Botschaft des Stückes müssen das widerspiegeln.

Gemeinschaftserlebnis Die Teilnehmer haben sich für ein Theaterprojekt entschieden. Das impliziert die Zusammenarbeit mit anderen. Daraus folgt, dass die Arbeit einen Raum für Gemeinschaftserfahrung und Austausch bieten muss. Dieser sollte natürlich nicht additiv zur Arbeit am Stück existieren, sondern integraler Bestandteil sein.

Glaubenserfahrungen Ein Dialog soll nicht nur mit den Mitspielern sondern auch mit Gott stattfinden. Daraus erwächst nicht der Anspruch, Gebete in die Krippenspielerarbeit zu integrieren, sondern vielmehr, die Krippenspielerarbeit zum Gebet werden zu lassen.

Erfolgserlebnis Natürlich möchten auch Krippenspieler Erfolgserlebnisse haben. Die Freude und der Respekt, die sich aus einer gelungenen Vorstellung ergeben dürfen nicht fehlen.

Selbstwirksamkeit Es sind aber nicht nur die großen Erfolge, die wichtig sind, sondern auch die Erfahrung im Alltäglichen Einfluss zu nehmen, das Erleben, selbst etwas zum Lauf der Welt beitragen zu können.

Entwicklung künstlerischen Ausdrucks Natürlich erwartet niemand, durch das Mitwirken am Krippenspiel die Bühnenreifepfung ablegen zu können oder für Hollywood entdeckt zu werden. Trotzdem kann es unbefriedigend sein, wenn man nach dem Projekt den Eindruck hat, selbst nichts hinzugelernt zu haben.

Werfen wir nochmal einen Blick auf den Probenablauf, den BALTRUWEIT ET AL.²²¹ vorschlagen (s. S. 28). Er ist sicher gut gemeint, praxiserprobt und führt vielleicht sogar zu respektablen Ergebnissen. Das

²²⁰Reinhard HÜBNER: Zum Thema „Bibeltheater“. Eine Methodenreflexion, in: Fritz ROHRER (Hrsg.): Biblische Botschaft erleben, Frankfurt (1988), 201f, Hervorhebung RH.

²²¹Ich wähle dieses Beispiel, weil es sich hier sicher nicht um einen Ausreißer handelt, was die Methodik anbelangt. Ei-

ner der Autoren, Dirk SCHLIEPHAKE ist der Beauftragte für den Kindergottesdienst in der Hannoverschen Landeskirche.

Texte-austeilen-auswendiglernen-aufsagen-Modell scheint jedoch nicht ideal dazu geeignet, auf alle der gemutmaßten Wünsche und Bedürfnisse der Spieler einzugehen.

Die Spieler ernst zu nehmen heißt auch, sie mit ihren Ideen, ihren Vorstellungen, ihrer Phantasie, ihren Erfahrungen, Sorgen und Weltbildern ernst zu nehmen. Sie ernst zu nehmen mit dem was sie zu erzählen und mitzuteilen haben. Sie ernst zu nehmen mit dem was sie zum Stück beizutragen haben. Auch diesen Aspekt des Ernstnehmens der Spieler ist im oben genannten Modell (zumindes nicht explizit) berücksichtigt.²²²

8.1.3 Das Ensemble ernst nehmen

Das Ganze ist mehr als die Summe seiner Teile. Das Ensemble ist mehr als die Summe der Mitspieler. Es lebt von der Dynamik und dem Zusammenspiel zwischen den einzelnen Mitgliedern. Das Ensemble muss sich erst bilden, vertraut werden und die gemeinsame Basis finden.

8.1.4 Das Publikum ernst nehmen

Am Heiligen Abend kommen auch die Menschen in die Kirche, die ansonsten selten bis gar nicht im Gottesdienst sind. Es kommen aber auch die Menschen, die sonst nicht ins Theater gehen. Heißt das, dass diese Menschen nicht überfordert werden dürfen oder dass sie deshalb an Heilig Abend mit ihrer jährlichen Dosis religiöser und kultureller Bildung zu versorgen sind? Es heißt vielmehr, ihnen ein Erlebnis zu bieten, das sie anregt, wiederzukommen, weil sie Erfahrungen machen und einen neuen Blick auf die Dinge gewinnen können.

Verstehen wir das Krippenspiel als Theater, müssen wir unterstellen, dass das Publikum kommt, um Theater zu sehen. D. h. wir müssen ihm Theater bieten. Hochwertiges Theater.

8.1.5 Die Produktion ernst nehmen

Lange bevor die Proben beginnen steht der Aufführungstermin fest. Gehen wir davon aus, dass sich der oben beobachtete Probenumfang von durchschnittlich etwa zehn Zeitstunden bewährt hat und mehr Zeit in der Regel nicht zur Verfügung steht. Am Ende muss ein präsentierbares Stück stehen. Daraus folgt, dass die Arbeit am Stück produktorientiert organisiert sein muss. Das heißt aber nicht (um einem gängigen Misverständnis entgegen zu wirken), dass sie nicht prozessorientiert sein darf.²²³

8.1.6 Die Theatersituation ernst nehmen

Krippenspiel ist eine Form von Theater. Theater lebt vom Einsatz ästhetischer Mittel, von Dramaturgie, von Dynamik. Es muss sichergestellt werden, dass das Stück, das zum Besten gegeben wird sehenswert ist und sehenswert präsentiert wird.

8.1.7 Die Gottesdienstsituation ernst nehmen

Dieses Theater findet im Gottesdienst statt. Das heißt, wie wir oben gesehen haben, es dient nicht in erster Linie der Unterhaltung sondern der Verkündigung. Theater im Gottesdienst, auch Krippenspiel, darf kritisch sein, darf in Frage stellen, darf provozieren. Was es nicht darf, ist Gleichgültigkeit hervorrufen.

²²²Die Autoren haben aber auch im Gegensatz zu uns das Ernstnehmen nicht zu ihrem Programm gemacht.

²²³Vgl. Christel HOFFMANN/Anett ISRAEL: Theater spielen mit Kindern und Jugendlichen. Konzepte, Methoden und Übungen, Weinheim und München 1999, S. 13.

8.1.8 Den Aufführungsraum ernst nehmen

„Mein Gott,“ mag der geneigte Leser jetzt vielleicht denken, „man kann das Ernstnehmen auch zu ernst nehmen.“ Kirchenräume als Aufführungsräume haben aber einige Besonderheiten, die wir uns zumindest bewusst machen sollten.

Diese sind zum Einen technischer Natur: Kirchen sind nicht als Theater gebaut. Es gibt keine Bühne im herkömmlichen Sinn, der Raum in dem gespielt werden kann, ist unter Umständen recht beengt und muss mit dem Christbaum geteilt werden, die Sichtachsen sind ggf. so ausgerichtet, dass Kinder, die im Altarraum agieren aus der letzten Reihe gar nicht gesehen werden können. Fast noch schwerwiegender ist die Tatsache, dass sich die Akustik der meisten Kirchenbauten so gestaltet, dass sie die Sprache beim Theaterspielen nicht zufriedenstellend transportiert. In den allermeisten Kirchen werden deshalb schon in den regulären Gottesdiensten Mikrophone und Verstärkeranlagen eingesetzt. Es gibt sicherlich verschiedene Herangehensweisen, um mit dieser Situation umzugehen: Akustische Unverständlichkeit im Kauf nehmen, Mikroports und Funkstrecken einsetzen, Mikrophone „postdramatisch“ in das Spiel einbauen, indem die Spieler sie nutzen, um die vierte Wand zu durchbrechen und das Publikum direkt anzusprechen, die Rollen von Sprechenden und Handelnden trennen oder völlig auf Sprache zu verzichten und sich methodisch beim Bewegungs- oder Tanztheater zu bedienen sind nur einige Möglichkeiten.

Die anderen Besonderheiten haben mit der Funktion des Kirchenraums als Gotteshaus zu tun. Das heißt unter anderem, dass Orte im Kirchenraum schon Bedeutung tragen und diese auch während des Spiels nicht verlieren. Legt man beispielsweise das Jesuskind auf den Altar stellt man damit unweigerlich einen Bezug zu Gottes Bund mit Abraham und der Bindung Isaaks und zum letzten Abendmahl und dem Opfertod Jesu her.²²⁴ Das kann theologisch beabsichtigt sein, muss aber reflektiert eingesetzt werden.

8.2 Methodische und didaktische Folgerungen und Forderungen

Nach dieser Bestandaufnahme können wir gar nicht anders als zu schlussfolgern: Krippenspiele, sollen sie ernst genommen werden, stellen eine theaterpädagogische Herausforderung dar. Und, auch an dieser Erkenntnis kommen wir nicht vorbei: Gleichermaßen eine religionspädagogische.

Was wir jetzt brauchen ist ein Konzept, Krippenspiele zu inszenieren, das all diese Punkte berücksichtigt. Ein fertiges Konzept kann und will ich an dieser Stelle aber nicht formulieren, wohl aber einige Grundbedingungen, die für eine gelungene zeitgenössische Krippenspielinszenierungspraxis meines Erachtens notwendig sind.

Ensemblearbeit Zu Beginn der Probenarbeit muss ein Aufwärmen im weiteren Sinne stattfinden: Die Gruppe muss sich kennen lernen, miteinander vertraut werden und ins gemeinsame Spiel kommen. Die einzelnen Teilnehmer müssen in ihrer (ganzheitlichen, d. h. auditiv-visuell-haptisch-olfaktor-gustatorisch-emotional-kommunikativen) Wahrnehmung sensibilisiert werden; ihrer selbst, den anderen Teilnehmer, der Gruppe und des Raums.

Der Text als Gegenüber Die Teilnehmer müssen sich mit dem Text als Gegenüber vertraut machen. Mit dem Bibliodrama haben wir bereits ein Konzept, dass es zum Ziel hat, mit einem Bibeltext in Interaktion zu treten und ihm in Spiel zu erschließen. Das entspricht dem, was Tanja BIDLO in Bezug auf den Erkenntniszugang schreibt, den die Theaterpädagogik bietet: „Erkenntnis findet also nicht in erster

²²⁴Wobei sich natürlich die Frage stellt, wievielen Besuchern das deutlich wird.

Linie über die Ratio, sondern vor allem über die Einheit von leiblichen, sinnlichen und seelischen Erfahrungen, über *ästhetische Erfahrung* statt.²²⁵ Aus dieser interaktiven Erschließung können Spielideen entstehen, die sich zu einem Stück entwickeln lassen.

Den Ansatz, von der Idee des Bibliodramas auszugehen, biblische Texte persönlich erlebbar zu machen, und von dort aus mit der Gruppe in die Stückentwicklung zu gehen verfolgten Fritz ROHRER und Reinhard HÜBNER mit der Frankfurter Spiel- und Theaterwerkstatt schon in den 80er Jahren.²²⁶ Allerdings konzentrierten sie sich mit ihren (häufig politisch geprägten) Projekten hauptsächlich auf den Bereich der Erwachsenenbildung.

Das Stück selbst entwickeln Das Ensemble entwickelt das Stück gemeinsam. Der Spielleiter bietet dafür einen Rahmen, in dem sich das Ensemble entfalten kann. Die Spieler bringen somit ihre eigenen Ideen, ihr eigenes Weltbild, ihre eigenen Fragen und Sehnsüchte mit ein. Diese dürfen in ihrer Interpretation der Geschichte, in ihrem Stück sichtbar werden. „Theaterpädagogik will nicht nur in den Zuschauenden eines aufgeführten Stücks eine Wirkung auslösen, sondern auch bei den Darstellerinnen und Darstellern Saiten zum Schwingen und Klingen bringen, betroffen machen, anrühren, will anregen, die Dimensionen und Bedeutungen eines Themas auszuloten.“²²⁷

Reinhard HÜBNER schildert, wie er mit einer Gruppe Erwachsener ein Weihnachtsspiel vorbereitet hat: Nach Aufwärmen, Kennenlernen und zielführenden Übungen haben die Teilnehmer anhand eigener bildlicher Assoziationen, die ihnen beim Hören der Weihnachtsgeschichte kamen zunächst Standbilder und daraus Szenen entwickelt, die die Geschichte nicht illustrieren sondern kommentieren. „[D]urch die Spannung, die jetzt zwischen dem dieser Szene und dem biblischen Text zu spüren ist, können die Zuschauer zu neuem Nachdenken und zu neuem Hören auf den alten Text angeregt werden.“²²⁸

Geeignete Darstellungsformen Durch den bisher geschilderten Zugang ist noch nicht entschieden, wie das fertige Stück auszusehen hat. Alle oben vorgestellten Krippenspieltypen sind möglich. Es sind auf diese Art und Weise aber auch Stücke möglich, die wir oben nicht betrachtet haben, weil sie sich nicht in einem Textbuch wiedergeben lassen: Die Weihnachtsgeschichte kann zur Grundlage eines Tanztheaterstückes werden. Formen des epischen oder postdramatischen Theaters sind denkbar, biographisches Theater, Performance.

Annetta MEIßNER-JARASCH beschreibt in ihrem Bericht über die Erarbeitung eines Theaterstücks über David und Jonathan mit Kindergartenkindern eindringlich die Vorteile, die zeitgenössische Formen bieten. „Kinder haben einen natürlichen spielerischen Zugang zu Abstrahierung und Verfremdung und bauen in ihre Spiele rhythmische und chorische Elemente ein. Sie stellen Abläufe parallel dar, tauchen in unterschiedliche Rollen ein, führen Umbauten des Spielfeldes transparent durch und kommentieren ihre Spielweisen, indem sie immer wieder aus ihrer Spielfigur in die Rolle des Regisseurs springen.“²²⁹

Authentizität der Darstellung ergibt sich daraus, dass sie Spieler „ihr Stück“ spielen.

²²⁵Tanja BIDLO: Theaterpädagogik, Essen 2006, S. 145.

²²⁶Vgl. ROHRER (Hrsg.): Bibeltheater; DERS. (Hrsg.): Biblische Botschaft erleben

²²⁷Hein HAUN: Theaterpädagogik ist Dialog, in: Korrespondenzen - Zeitschrift für Theaterpädagogik 1997, URL:

<http://www.theaterpaedagogik.org/index.php?action=aus2&issuID=14&contID=320>, S. 7.

²²⁸HÜBNER: Ein Weihnachtsspiel an einem Wochenende vorbereiten, S. 55.

²²⁹MEIßNER-JARASCH: Religionspädagogische Theaterarbeit mit Kindern, 144f.

Künstlerischer Anspruch Die „künstlerische Verantwortung“ für eine Krippenspielproduktion liegt beim Spielleiter.²³⁰ Er wählt Methoden und Spielformen aus, in denen die Spieler sich entfalten können, die ihren Fähigkeiten und ihrem Entwicklungsstand entsprechen. In seiner Zuständigkeit liegt es auch, die Spielideen der Spieler zu einem ästhetisch und dramaturgisch sinnvollem Ganzen werden zu lassen. Dafür ist es nötig, dass er neben dem pädagogischen und didaktischen auch über das entsprechende theatrale und dramaturgische Handwerkszeug verfügt.

9 Zusammenfassung

Krippenspiele stellen für viele Kinder die erste Erfahrung mit Theater dar; sowohl als Zuschauer als auch als Spieler. Unser Anliegen von Seiten der Theaterpädagogik sollte sein, dass diese Erfahrung qualitativ hochwertig ist, dass sie Potential besitzt diese Kinder für das Theater zu begeistern. Kinder als Zuschauer tun das, was LANGBEIN fordert: sie schauen sich das Stück an. Und das Stück muss sie berühren und faszinieren. Die Eltern, die ihre Kinder theaterspielen sehen, sollen sie nicht als niedlich und putzig wahrnehmen. Sondern als kompetent und ausdrucksstark.

Der Krippenspielgottesdienst bringt viele Menschen in die Kirche. Die Kirche sollte diese Gelegenheit nutzen, sich als kompetent zu präsentieren. Sie muss diese Gelegenheit nutzen, zu begeistern, zu berühren, ihre Relevanz zu zeigen. Auch unter diesem Gesichtspunkt erweist sich der Krippenspielgottesdienst dann als gelungen, wenn er dazu anstiftet und den Wunsch weckt, auch „zwischendurch“ wiederzukommen.

Niemand käme auf die Idee, den Entwurf von Kirchengebäuden, das Schreiben von Orgelmusik oder das Predigen, Menschen zu überlassen, die im Bereich Architektur, Musik, beziehungsweise Homiletik nicht mal Grundkenntnisse besitzen. Das darf für Theater nicht anders sein. Theater im Gottesdienst – allen voran das Krippenspiel – braucht professionelle Theaterpädagogik.

Ich schließe mit einem weiteren aus dem Kontext gerissenen Zitat aus dem Artikel von Hannes LANGBEIN: „Denn ich bin mir sicher: Wir würden uns allesamt die Augen reiben, trauten wir unseren Kleinen und uns mehr zu und nähmen wir das Krippenspiel also ernster als wir es eben tun.“²³¹

Und die Hirten kehrten wieder um, priesen und lobten Gott für alles, was sie gehört und gesehen hatten, wie denn zu ihnen gesagt war.

²³⁰Vgl. HOFFMANN/ISRAEL: Theater spielen mit Kindern und Jugendlichen. Konzepte, Methoden und Übungen, S. 22.

²³¹LANGBEIN: Ein Stück für die ganze Familie, S. 127.

Literatur

- ALAND, Kurt, Barbara ALAND, Johannes KARAVIDOPOULOS, Carlo M. MARTINI und Bruce M METZGER (Hrsg.): *Novum Testamentum Graece*, Stuttgart ²⁷1993.
- AUGUSTINUS: *Des heiligen Kirchenvaters Aurelius Augustinus Bekenntnisse*, München 1914, URL: <http://www.unifr.ch/bkv/kapitel63.htm>.
- DERS.: *Des heiligen Kirchenvaters Aurelius Augustinus zweiundzwanzig Bücher über den Gottesstaat*, München 1911 – 1916, URL: <http://www.unifr.ch/bkv/kapitel1919.htm>.
- BALTRUWEIT, Fritz, Dirk SCHLIEPHAKE, Manuela RIESTER und Jan von LINGEN: *Von Ton bis Verkleidung*, in: *Krippengeflüster – Neue Krippenspiele und Erzählungen für Advent und Weihnachten*, S. 10–24.
- BALZ, Horst Robert, James K. CAMERON, Wilfried HÄRLE, Stuart G. HALL, Brian L. HEBBLETHWAITE, Richard HENTSCHE, Wolfgang JANKE, Hans-Joachim KLIMKEIT, Joachim MEHLHAUSEN, Knut SCHÄFERDIEK, Henning SCHRÖER, Gottfried SEEBAB und Clemens THOMA (Hrsg.): *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. 22, Berlin und New York 1992.
- DIES. (Hrsg.): *Theologische Realenzyklopädie*, Berlin und New York 1978.
- BALZ, Horst, James K. CAMERON, Christian GRETHLEIN, Stuart G. HALL, Brian L. HEBBLETHWAITE, Karl HOHEISEL, Wolfgang JANKE, Volker LEPPIN, Knut SCHÄFERDIEK, Gottfried SEEBAB, Hermann SPIECKERMANN, Günter STEMBERGER und Konrad STOCK (Hrsg.): *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. 35, Berlin und New York 2003.
- DIES. (Hrsg.): *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. 33, Berlin und New York 2003.
- DIES. (Hrsg.): *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. 17, Berlin und New York 1988.
- DIES. (Hrsg.): *Theologische Realenzyklopädie*, Bd. 23, Berlin und New York 1994.
- BARTH, Ferdinand: *Theater*, in: *Theologische Realenzyklopädie*, S. 175–195.
- BAUTZ, Friedrich-Wilhelm: *Augustinus, Aurelius*, in: *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, S. 272–300.
- DERS. (Hrsg.): *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, Bd. 1, 1990.
- BAYER, Wolfgang: *Theater im Gottesdienst. Neuere Konzepte und theaterpädagogische Möglichkeiten*, Abschlussarbeit, Theaterwerkstatt Heidelberg, 2013.
- BEILHARZ, Manfred: *Kirche und Theater*. *Angang 2*, in: *Inszenieren – Inspirieren – Konfrontieren. Potentiale zwischen Kirche und Theater*, S. 17–34.
- BEINERT, Wolfgang und Heinrich PETRI (Hrsg.): *Handbuch der Marienkunde*, Regensburg 1984.
- BENSELER, Gustav Eduard: *Griechisch-Deutsches Schulwörterbuch*, Leipzig ¹⁰1896.
- BIDLO, Tanja: *Theaterpädagogik*, Essen 2006.
- BOCKELMANN, Thomas: *Kirche und Theater*. *Angang 3*, in: *Inszenieren – Inspirieren – Konfrontieren. Potentiale zwischen Kirche und Theater*, S. 35–37.
- BONGARTZ, Christiane: *Choreographie. Komposition von Person und Bewegung auf der Bühne und in der Liturgie*, in: *Inszenieren – Inspirieren – Konfrontieren. Potentiale zwischen Kirche und Theater*, S. 47–52.
- BOSOLD, Iris und Peter KLIEMANN (Hrsg.): *»Ach, Sie unterrichten Religion?«*, Stuttgart und München ²2007.
- BÖTTRICH, Christfried: *Johannes der Täufer*, in: [bibelwissenschaft.de](http://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/51874/) 2013, URL: <http://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/51874/>.
- BOVON, François: *Das Evangelium nach Lukas (EKK III,1)*, Zürich 1989.
- BRAUNECK, Manfred: *Europas Theater. 2500 Jahre Geschichte – eine Einführung*, Reinbeck 2012.
- BRAUNECK, Manfred und Gérald SCHNEILIN (Hrsg.): *Theaterlexikon 1*, Reinbeck ⁵2007.
- BRITZ, Ulrich und Fritz ROHER: *Spiel und Theater in der Gemeindefarbeit – Argumente*, in: *Wechselspiel Kunst und Kirche*, S. 50–54.
- BROOK, Peter: *Das offene Geheimnis*, Berlin und Köln 2012.
- DERS.: *Der leere Raum*, Berlin ¹¹2012.
- BUNDESVERBAND THEATERPÄDAGOGIK E.V.: *Rahmenrichtlinien zur Anerkennung von Bildungsgängen und Bildungsabschlüssen sowie zur Anerkennung von Bildungsinstitutionen durch den Bundesverband Theaterpädagogik e.V. (BuT)*, 2015, URL: http://www.butinfo.de/sites/default/files/downloads/rahmenrichtlinien_24.04.2015.pdf.
- CAMPBELL, Joseph: *The Hero with a Thousand Faces*, Novato CA ³2008.
- Codex des kanonischen Rechtes*, 1983, URL: http://www.vatican.va/archive/DEU0036/_INDEX.HTM.
- COURT, Jürgen und Michael KLÖCKER (Hrsg.): *Wege und Welten der Religion. Forschung und Vermittlung*. *Festschrift für Udo Tworuschka*, Frankfurt/Main 2009.
- CZERNY, Gabriele: *Theaterpädagogik*, Augsburg ⁶2008.
- DAVIDSON, Clifford, Lynette R. MUIR, Stephen SPECTOR und John E. TAILBY: *Mysterienspiele*, in: *Theologische Realenzyklopädie*.
- DEUTSCHE BIBELGESELLSCHAFT (Hrsg.): *Lutherbibel, revidierter Text 1984*, durchgesehene Ausgabe, 1999.
- DÖRGER, Dagmar: *Geistliche Spiele*, in: *Wörterbuch der Theaterpädagogik*, S. 115–117.
- DORMEYER, Detlev: *Jesus Christus*, in: [bibelwissenschaft.de](http://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/51866/) 2012, URL: <http://www.bibelwissenschaft.de/stichwort/51866/>.
- EBEL, Norbert: *Ox und Esel. eine Art Krippenspiel*, München 1998.
- EDWARDS, Brian: *Wenn die Show das Wort erschlägt. Tanz und Theater in Evangelisation und Gottesdienst*, Oerlinghausen 2003.
- ERNE, Thomas: *Überlegungen zur Aufführungspraxis des Evangeliums*, in: *Begegnung zwischen Kirche und Theater. Impulse, Dialoge und Projekte*, S. 32–36.
- ERNST, Josef: *Das Evangelium nach Lukas*, Regensburg ⁶1993.

- ESSLIN, Martin: Die Zeichen des Dramas. Theater. Film. Fernsehen, Reinbek 1989.
- EVANGELISCHE KIRCHE VON KURHESSEN-WALDECK (Hrsg.): Inspiriert! Theater im Gottesdienst, Kassel 2010.
- FELDMEIER, Reinhard: Die Synoptischen Evangelien, in: Grundinformation Neues Testament, S. 75–141.
- FISCHER, Jens: Experten für Sinn, in: Die Deutsche Bühne, März 2015.
- FISCHER-LICHTE, Erika: Ästhetik des Performativen, Frankfurt/Main 2004.
- DIES.: Das System der theatralischen Zeichen (Semiotik des Theaters 1), Tübingen ⁵2007.
- DIES.: Semiotik, in: Metzler Lexikon Theatertheorie, S. 298–302.
- FISCHER-LICHTE, Erika, Doris KOLESCH und Matthias WARSAT (Hrsg.): Metzler Lexikon Theatertheorie, Stuttgart 2005.
- FREE, Katherine B.: Thespis and Moses: The Jews and the Ancient Greek Theatre, in: LEVY Theatre and Holy Script, S. 149–158.
- FREYTAG, Holk: [Statement], in: SCHMIDT Zukunftsperspektiven von Theater und Kirche, S. 69–72.
- FRIEDRICH, Marcus A.: Bibliodrama, in: Wörterbuch der Theaterpädagogik, S. 46–47.
- FRIESEN, Lauren: The Problem of Transcendence in Modern and Postmodern Plays, in: Theater – Ritual – Religion, S. 35–60.
- GARHAMMER, Erich: Schönheit. Theater und Kirche zwischen Ästhetik und Anästhetik, in: Inszenieren – Inspirieren – Konfrontieren. Potentiale zwischen Kirche und Theater, S. 67–78.
- GIESE, Nadine: Über Schwellen stolpern – Theaterpädagogisches Handeln im kirchlichen Raum, in: Begegnung zwischen Kirche und Theater. Impulse, Dialoge und Projekte, S. 84–96.
- GNANDT, Georg und Ulrich BAADER: Bibliodrama / Szenisches Spiel, in: »Ach, Sie unterrichten Religion?«, S. 137–138.
- GOLLWITZER, Hellmut und Pinchas LAPIDE: Ein Flüchtlingskind. Auslegungen zu Lukas 2, München 1981.
- GRÄBLIN, Matthias: Das eigene Theater im Kirchenraum – künstlerische Wege und soziale Prozesse im Volkstheater der Theaterwerkstatt Bethel, in: Begegnung zwischen Kirche und Theater. Impulse, Dialoge und Projekte, S. 161–174.
- GRUHL, Boris Micheal: Dass sich die Güte an der Macht bricht. Anmerkungen zur Tradition des christlichen Weihnachtsspiels, in: Begegnung zwischen Kirche und Theater. Impulse, Dialoge und Projekte, S. 132–138.
- GÜSSOW, Veit: Präsenz erleben, Texte beleben. Theater und Kirche im Dialog, in: Inszenieren – Inspirieren – Konfrontieren. Potentiale zwischen Kirche und Theater, S. 79–84.
- HAHN, Volkmar: Theater - Gruppe - Spiele, Frankfurt/Main 1997.
- DERS.: Zwischen Improvisation und Inszenierung, Frankfurt/Main 1990.
- HAß, Ulrike: Chor, in: Metzler Lexikon Theatertheorie, S. 49–52.
- HAUN, Hein: Theaterpädagogik ist Dialog, in: Korrespondenzen - Zeitschrift für Theaterpädagogik 1997, URL: <http://www.theaterpaedagogik.org/index.php?action=aus2&issuID=14&contID=320>.
- HAUSY, Uwe (Hrsg.): Theater im Gottesdienst. Texte, Tips und Techniken, Frankfurt/Main 2006.
- DERS. (Hrsg.): »... und Friede auf Erden«. Krippenspiel für jedes Alter und Techniken für Krippenspiele, Frankfurt/Main 2011.
- DERS.: Wer hat eigentlich gesagt..., in: »... und Friede auf Erden«. Krippenspiel für jedes Alter und Techniken für Krippenspiele, S. 18–23.
- HEEG, Günther: Theater und Gottesdienst. Die Verflechtung von Religion und Schauspiel im 18. Jahrhundert, in: Gottesdienst und Dramaturgie. Liturgiewissenschaft und Theaterwissenschaft im Gespräch, S. 47–60.
- HEEG, Günther und David PLÜSS: Was ist Wahrheit? Zur Wahrheit in Theater und Gottesdienst – ein Gespräch, in: Gottesdienst und Dramaturgie. Liturgiewissenschaft und Theaterwissenschaft im Gespräch, S. 79–88.
- HELMKE, Julia und Klaus HOFFMANN (Hrsg.): Begegnung zwischen Kirche und Theater. Impulse, Dialoge und Projekte, Uckerland 2011.
- HENTSCHEL, Ingrid: „Gott ist ein DJ“ oder: Was hat deutschsprachige Dramatik am Jahrtausende mit Religion zu tun?, in: Theater – Ritual – Religion, S. 61–78.
- DIES.: Zeitgenossenschaft. Theater und Kirche zwischen „Marktorientierung“ und genuinem Auftrag, in: Inszenieren – Inspirieren – Konfrontieren. Potentiale zwischen Kirche und Theater, S. 53–66.
- DIES.: Zum Verhältnis von Ritual und Theater, in: Theater – Ritual – Religion, S. 107–112.
- HENTSCHEL, Ingrid und Klaus HOFFMANN (Hrsg.): Spiel – Ritual – Darstellung (SCENA. Beiträge zu Theater und Religion 2), Münster 2005.
- DIES. (Hrsg.): Theater – Ritual – Religion (SCENA. Beiträge zu Theater und Religion 1), Münster 2004.
- HILLRINGHAUS, Bernd: Werkstatt sakraler Raum, in: Begegnung zwischen Kirche und Theater. Impulse, Dialoge und Projekte, S. 97–105.
- HOCHHUTH, Rolf: Der Stellvertreter: Ein christliches Trauerspiel, Reinbek ⁴¹1967.
- HOFFMANN, Christel und Anett ISRAEL: Theater spielen mit Kindern und Jugendlichen. Konzepte, Methoden und Übungen, Weinheim und München 1999.
- HOFFMANN, Klaus: Hinführung, in: Theater – Ritual – Religion, S. 15–18.
- DERS.: Theater und Kirche – Theater in Kirchen, in: Kirchenräume – Kunsträume, S. 193–203.
- HOFMANN, Friedhelm und Ulrich KHUON: Wenn der heilige Geist in die Kunst fährt. Ein Gespräch, in: Inszenieren – Inspirieren – Konfrontieren. Potentiale zwischen Kirche und Theater, S. 85–94.
- HÜBNER, Reinhard: Ein Weihnachtsspiel an einem Wochenende vorbereiten, in: Bibeltheater, S. 53–58.
- DERS.: Zum Thema „Bibeltheater“. Eine Methodenreflexion, in: Biblische Botschaft erleben, 201f.
- JUHRE, Arnim: [Statement], in: SCHMIDT Zukunftsperspektiven von Theater und Kirche, S. 74–76.
- KHUON, Ulrich: „Dunkelkammer des Passionswissens“, in: Ekstase und Trost. Glaube und Ritual im zeitgenössischen Theater, S. 16–29.
- KIRCHENLEITUNG DER EVANGELISCHEN KIRCHE IN HESSEN UND NASSAU (Hrsg.): Wechselspiel Kunst und Kirche, Frankfurt/Main 1996.
- KLÖNNE, Arno: Jugendbewegung, in: Theologische Realenzyklopädie, S. 423–426.

- KLUMBIES, Paul-Gerhard: Der Mythos bei Markus, Habilitationsschrift, Hamburg: Universität Hamburg, 2000.
- KOCH, Gerd und Marianne STREISAND (Hrsg.): Wörterbuch der Theaterpädagogik, Berlin und Milow 2003.
- KRAMPF, Steffi: Theater macht schön und frei – und Glaube sowieso!, in: Begegnung zwischen Kirche und Theater. Impulse, Dialoge und Projekte, S. 148–160.
- KRAUS, Wolfgang und Martin KARRER (Hrsg.): Septuaginta deutsch. Das griechische alte Testament in deutscher Übersetzung, Stuttgart ²2010.
- KRIEGER, Erich: Krippenspiel, in: Theaterlexikon 1, 563f.
- KRÜGER, Thomas: Das „Herz“ in der alttestamentlichen Anthropologie, in: Anthropologische Aufbrüche, S. 103–118.
- KÜSTERMANN, Michael: Tanzprojekte in St. Reinoldi Dortmund – Akku, Arbeitsstelle Kirche und Kultur, in: Kirchenräume – Kunsträume, S. 187–192.
- LAEUCHLI, Samuel: Die Bühne des Unheils, Stuttgart 1988.
- LANG, Thomas: Kirchenraum: Erfahrungen eines Regisseurs, in: Kirchenräume – Kunsträume, S. 204–207.
- LANGBEIN, Hannes: Ein Stück für die ganze Familie, in: Begegnung zwischen Kirche und Theater. Impulse, Dialoge und Projekte, S. 126–131.
- LEONHARD, Silke und Thomas KLIE: Performative Religionspädagogik. Religion leiblich und räumlich in Szene setzen, in: Schauplatz Religion. Grundzüge einer Performativen Religionspädagogik, S. 7–16.
- DIES. (Hrsg.): Schauplatz Religion. Grundzüge einer Performativen Religionspädagogik, Leipzig ²2006.
- LEVY, Shimon: The Bible as Theatre, Brighton und Portland 2000.
- DERS.: Theatre and Holy Script, Brighton und Portland 1999.
- LINGEN, Jan van, Dirk SCHLIEPHAKE und Fritz BALTRUWEIT (Hrsg.): Krippengeflüster – Neue Krippenspiele und Erzählungen für Advent und Weihnachten, Hannover 2011.
- LUCHSINGER, Markus: Vom Pilger zum Flaneur – Gedanken zu Religion und Theater, in: Theater – Ritual – Religion, S. 25–34.
- MAIER, Sonni und Norbert SCHNABEL: Theater im Gottesdienst, in: Praxisbuch neue Gottesdienste, S. 158–176.
- MEIBNER-JARASCH, Annetta: Religionspädagogische Theaterarbeit mit Kindern, in: Begegnung zwischen Kirche und Theater. Impulse, Dialoge und Projekte, S. 143–148.
- MEYER-BLANCK, Michael: Liturgiegeschichte als Theatergeschichte. Ein Gang durch die Geschichte des evangelischen Gottesdienst mit Seitenblick auf die Theatergeschichte, in: Gottesdienst und Dramaturgie. Liturgiewissenschaft und Theaterwissenschaft im Gespräch, S. 61–78.
- MICHAEL, Wolfgang F.: Passionsspiele, in: Theaterlexikon 1, S. 775.
- DERS.: Simultanbühne, in: Theaterlexikon 1, S. 927.
- MILDENBERGER, Irene, Klaus RASCHZOK und Wolfgang RATZMANN (Hrsg.): Gottesdienst und Dramaturgie. Liturgiewissenschaft und Theaterwissenschaft im Gespräch, Leipzig 2010.
- NICOL, Martin: Einander ins Bild setzen. Dramaturgische Homiletik, Göttingen 2002.
- NICOL, Martin und Alexander DEEG: Im Wechselschritt zur Kanzel. Praxisbuch Dramaturgische Homiletik, Göttingen 2005.
- NIEBUHR, Karl-Wilhelm (Hrsg.): Grundinformation Neues Testament, Göttingen 2003.
- NIX, Christoph: Theaterpädagogik oder müssen wir nicht erst einmal die herrschende Pädagogik in Frage stellen?, in: Lektionen 5: Theaterpädagogik, S. 45–52.
- NIX, Christoph, Dietmar SACHSER und Marianne STREISAND (Hrsg.): Lektionen 5: Theaterpädagogik, Berlin 2012.
- OBERMAIER, Renate, Christine POST und Margit SCHNEIDER: Vorwort, in: Ekstase und Trost. Glaube und Ritual im zeitgenössischen Theater, S. 9–14.
- ORTH, Gottfried: Gelebte Religion im Theater, in: Wege und Welten der Religion. Forschung und Vermittlung. Festschrift für Udo Tworuschka, S. 439–448.
- ORTH, Stefan: Gespräch Blendwerk. Ende der wechselseitigen Unterstellungen zwischen Kirche und Theater?, in: Inszenieren – Inspirieren – Konfrontieren. Potentiale zwischen Kirche und Theater, S. 95–105.
- PEDERSON, Steve: Praxisbuch Theater: Ein Leitfaden für die Theaterarbeit in der Gemeinde, Asslar 2004.
- PLÜSS, David: Gottesdienst als Textinszenierung, Zürich 2007.
- POSCHARSKY, Peter: Kanzel, in: Theologische Realenzyklopädie, S. 599–604.
- PRIMAVESI, Patrick: Fest und Theater. Theoretische Perspektiven, aktuelle Tendenzen, in: Gottesdienst und Dramaturgie. Liturgiewissenschaft und Theaterwissenschaft im Gespräch, S. 111–134.
- PRIMAVESI, Patrik: Zeit, in: Metzler Lexikon Theatertheorie, S. 397–399.
- RAHLFS, Alfred (Hrsg.): Septuaginta, Stuttgart ⁹1971.
- RÄISÄNEN, Heikki, Heiner GROTE, Reinhard FRIELING, Franz COURTH und Claudia NAUERH: Maria/Marienfrömmigkeit, in: Theologische Realenzyklopädie, S. 115–161.
- RASCHZOK, Klaus: Gottesdienst und Dramaturgie. Eine Einführung, in: Gottesdienst und Dramaturgie. Liturgiewissenschaft und Theaterwissenschaft im Gespräch, S. 15–46.
- DERS.: Gottesdienst und Performativität, in: Grundfragen des evangelischen Gottesdienstes, S. 115–142.
- RASCHZOK, Klaus und Konrad MÜLLER (Hrsg.): Grundfragen des evangelischen Gottesdienstes, Leipzig 2010.
- RATSCHOW, Carl Heinz, Alfred STUIBER und Peter POSCHARSKY: Altar, in: Theologische Realenzyklopädie, S. 305–327.
- rechts, rechte Hand, in: [www.die-bibel.de](http://www.die-bibel.de/bibelwissen/lexikon/sachwort/anzeigen/details/rechts-rechte-hand/ch/3108b38f30293ce5ab72e34ec9402e58/), URL: <http://www.die-bibel.de/bibelwissen/lexikon/sachwort/anzeigen/details/rechts-rechte-hand/ch/3108b38f30293ce5ab72e34ec9402e58/>.
- RENDLE, Ludwig (Hrsg.): Ganzheitliche Methoden im Religionsunterricht, München 2011.
- RIES, Peter: [Statement], in: SCHMIDT Zukunftsperspektiven von Theater und Kirche, S. 72–74.
- ROHRER, Fritz: Bibeltheater, in: Bibeltheater, 7f.
- DERS. (Hrsg.): Bibeltheater, Hamburg ²1990.

- ROHRER, Fritz (Hrsg.): *Biblische Botschaft erleben*, Frankfurt (1988).
- DERS.: *Spielen Gestalten Theatermachen*, Frankfurt/Main 1978.
- ROLL, Susan K. und Rainer STUHLMANN: *Weihnachten*, in: *Theologische Realenzyklopädie*, S. 453–471.
- ROSELT, Jens: *Charakter*, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S. 46–49.
- DERS.: *Dialog/Monolog*, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S. 67–72.
- DERS.: *Raum*, in: *Metzler Lexikon Theatertheorie*, S. 260–267.
- ROTH, Ursula: *Der Gottesdienst und das Modell des Theaters. Theaterwissenschaftliche Denkanstöße für zeitgenössische Gottesdiensttheorien*, in: *Gottesdienst und Dramaturgie. Liturgiewissenschaft und Theaterwissenschaft im Gespräch*, S. 89–110.
- SCHMIDT, Maren: *Kirche und Theater*, in: *Lektionen 5: Theaterpädagogik*, S. 222–228.
- DIES.: *Zukunftsperspektiven von Theater und Kirche*, in: *Begegnung zwischen Kirche und Theater. Impulse, Dialoge und Projekte*, S. 67–82.
- SCHMITHALS, Walter: *Das Evangelium nach Lukas*, Zürich 1980.
- SCHRÖTER-WITTKÉ, Harald: *Performance als religionsdidaktische Kategorie. Prospekt einer performativen Religionspädagogik. In: Schauplatz Religion. Grundzüge einer Performativen Religionspädagogik*, S. 47–66.
- SCHWAB, Hans-Rüdiger: *Inszenierung. Theater und Kirche zwischen Formalisierung und Authentizität*, in: *Inszenieren – Inspirieren – Konfrontieren. Potentiale zwischen Kirche und Theater*, S. 39–46.
- SCHWAEGERMANN, Maria Magdalena: *Spirituelle und religiöse Aspekte im internationalen Theater der Gegenwart*, in: *Theater – Ritual – Religion*, S. 19–24.
- SCHWARZ, Christian und Michael HERBST (Hrsg.): *Praxisbuch neue Gottesdienste*, Gütersloh 2010.
- SEIDENSTICKER, Bernd: *Chor*, in: *Theaterlexikon 1*, S. 262–263.
- SEKRETARIAT DER DEUTSCHEN BISCHOFSKONFERENZ (Hrsg.): *Inszenieren – Inspirieren – Konfrontieren. Potentiale zwischen Kirche und Theater*, Bonn 2010.
- STERNBERG, Thomas: *Kirche und Theater. Angang 1*, in: *Inszenieren – Inspirieren – Konfrontieren. Potentiale zwischen Kirche und Theater*, S. 17–26.
- STING, Wolfgang, Norma KÖHLER, Klaus HOFFMANN, Wolfgang WEIßÉ und Dorothea GRIEBBACH (Hrsg.): *Irritation und Vermittlung. (SCENA. Beiträge zu Theater und Religion 4)*, Münster 2010.
- STÜHLMAYER, Thomas: *Veränderungen des Textverständnisses durch Bibliodrama*, München 2004.
- Stuttgarter Neues Testament, Stuttgart 2004.
- THEATER IM MARIENBAD (Hrsg.): *Ekstase und Trost. Glaube und Ritual im zeitgenössischen Theater*, Freiburg i. Br. 2009.
- UHDE, Bernhard: *Theatralität des Rituals – Ritual des Theaters*, in: *Ekstase und Trost. Glaube und Ritual im zeitgenössischen Theater*, S. 30–44.
- UHLENDORF, Jens: *Gottesdienst und Aufführungsanalyse*, in: *RASCHZOK Gottesdienst und Dramaturgie. Eine Einführung*, S. 143–168.
- Und es waren Hirten. Krippenspiele*, Gütersloh 2014.
- WAGNER, Andreas (Hrsg.): *Anthropologische Aufbrüche*, Göttingen 2009.
- WALBURG, Lars Ole: *Ja, Kirche und Theater haben etwas miteinander zu tun. In: Begegnung zwischen Kirche und Theater. Impulse, Dialoge und Projekte*, S. 37–42.
- WEINTZ, Jürgen: *Theaterpädagogik und Schauspielkunst*, Uckerland 2008.
- ZENTRUM FÜR MEDIEN KUNST KULTUR IM AMT FÜR GEMEINDEDIENST DER EV.-LUTH. LANDESKIRCHE HANNOVERS UND KUNSTDIENST DER EVANGELISCHEN KIRCHE BERLIN (Hrsg.): *Kirchenräume – Kunsträume*, Münster, Hamburg und London 2002.

10 Versicherung

Ich habe die vorliegende Arbeit selbständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt. Aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommene Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Kassel, den 21. August 2015

gez. Benjamin Porps

Lk 1,5–2,21

1,⁵ Zu der Zeit des Herodes, des Königs von Judäa, lebte ein Priester von der Ordnung Abija, mit Namen Zacharias, und seine Frau war aus dem Geschlecht Aaron und hieß Elisabeth. ⁶ Sie waren aber alle beide fromm vor Gott und lebten in allen Geboten und Satzungen des Herrn untadelig. ⁷ Und sie hatten kein Kind; denn Elisabeth war unfruchtbar und beide waren hochbetagt. ⁸ Und es begab sich, als Zacharias den Priesterdienst vor Gott versah, da seine Ordnung an der Reihe war, ⁹ dass ihn nach dem Brauch der Priesterschaft das Los traf, das Räucheropfer darzubringen; und er ging in den Tempel des Herrn. ¹⁰ Und die ganze Menge des Volkes stand draußen und betete zur Stunde des Räucheropfers. ¹¹ Da erschien ihm der Engel des Herrn und stand an der rechten Seite des Räucheraltars. ¹² Und als Zacharias ihn sah, erschrak er, und es kam Furcht über ihn. ¹³ Aber der Engel sprach zu ihm: Fürchte dich nicht, Zacharias, denn dein Gebet ist erhört, und deine Frau Elisabeth wird dir einen Sohn gebären, und du sollst ihm den Namen Johannes geben. ¹⁴ Und du wirst Freude und Wonne haben, und viele werden sich über seine Geburt freuen. ¹⁵ Denn er wird groß sein vor dem Herrn; Wein und starkes Getränk wird er nicht trinken und wird schon von Mutterleib an erfüllt werden mit dem Heiligen Geist. ¹⁶ Und er wird vom Volk Israel viele zu dem Herrn, ihrem Gott, bekehren. ¹⁷ Und er wird vor ihm hergehen im Geist und in der Kraft Elias, zu bekehren die Herzen der Väter zu den Kindern und die Ungehorsamen zu der Klugheit der Gerechten, zuzurichten dem Herrn ein Volk, das wohl vorbereitet ist. ¹⁸ Und Zacharias sprach zu dem Engel: Woran soll ich das erkennen? Denn ich bin alt und meine Frau ist betagt. ¹⁹ Der Engel antwortete und sprach zu ihm: Ich bin Gabriel, der vor Gott steht, und bin gesandt, mit dir zu reden und dir dies zu verkündigen. ²⁰ Und siehe, du wirst stumm werden und nicht reden können bis zu dem Tag, an dem dies geschehen wird, weil du meinen Worten nicht geglaubt hast, die erfüllt werden sollen zu ihrer Zeit. ²¹ Und das Volk wartete auf Zacharias und wunderte sich, dass er so lange im Tempel blieb. ²² Als er aber herauskam, konnte er nicht mit ihnen reden; und sie merkten, dass er eine Erscheinung gehabt hatte im Tempel. Und er winkte ihnen und blieb stumm. ²³ Und es begab sich, als die Zeit seines Dienstes um war, da ging er heim in sein Haus. ²⁴ Nach diesen Tagen wurde seine Frau Elisabeth schwanger und hielt sich fünf Monate verborgen und sprach: ²⁵ So hat der Herr an mir getan in den Tagen, als er mich angesehen hat, um meine Schmach unter den Menschen von mir zu nehmen.

²⁶ Und im sechsten Monat wurde der Engel Gabriel von Gott gesandt in eine Stadt in Galiläa, die heißt Nazareth, ²⁷ zu einer Jungfrau, die vertraut war einem Mann mit Namen Josef vom Hause David; und die Jungfrau hieß Maria. ²⁸ Und der Engel kam zu ihr hinein und sprach: Sei begrüßt, du Begnadete! Der

Herr ist mit dir! ²⁹ Sie aber erschrak über die Rede und dachte: Welch ein Gruß ist das? ³⁰ Und der Engel sprach zu ihr: Fürchte dich nicht, Maria, du hast Gnade bei Gott gefunden. ³¹ Siehe, du wirst schwanger werden und einen Sohn gebären, und du sollst ihm den Namen Jesus geben. ³² Der wird groß sein und Sohn des Höchsten genannt werden; und Gott der Herr wird ihm den Thron seines Vaters David geben, ³³ und er wird König sein über das Haus Jakob in Ewigkeit, und sein Reich wird kein Ende haben. ³⁴ Da sprach Maria zu dem Engel: Wie soll das zugehen, da ich doch von keinem Mann weiß? ³⁵ Der Engel antwortete und sprach zu ihr: Der Heilige Geist wird über dich kommen, und die Kraft des Höchsten wird dich überschatten; darum wird auch das Heilige, das geboren wird, Gottes Sohn genannt werden. ³⁶ Und siehe, Elisabeth, deine Verwandte, ist auch schwanger mit einem Sohn, in ihrem Alter, und ist jetzt im sechsten Monat, von der man sagt, dass sie unfruchtbar sei. ³⁷ Denn bei Gott ist kein Ding unmöglich. ³⁸ Maria aber sprach: Siehe, ich bin des Herrn Magd; mir geschehe, wie du gesagt hast. Und der Engel schied von ihr.

³⁹ Maria aber machte sich auf in diesen Tagen und ging eilends in das Gebirge zu einer Stadt in Juda ⁴⁰ und kam in das Haus des Zacharias und begrüßte Elisabeth. ⁴¹ Und es begab sich, als Elisabeth den Gruß Marias hörte, hüpfte das Kind in ihrem Leibe. Und Elisabeth wurde vom Heiligen Geist erfüllt ⁴² und rief laut und sprach: Gepriesen bist du unter den Frauen, und gepriesen ist die Frucht deines Leibes! ⁴³ Und wie geschieht mir das, dass die Mutter meines Herrn zu mir kommt? ⁴⁴ Denn siehe, als ich die Stimme deines Großes hörte, hüpfte das Kind vor Freude in meinem Leibe. ⁴⁵ Und selig bist du, die du geglaubt hast! Denn es wird vollendet werden, was dir gesagt ist von dem Herrn.

⁴⁶ Und Maria sprach: Meine Seele erhebt den Herrn, ⁴⁷ und mein Geist freut sich Gottes, meines Heilandes; ⁴⁸ denn er hat die Niedrigkeit seiner Magd angesehen. Siehe, von nun an werden mich selig preisen alle Kindeskinde. ⁴⁹ Denn er hat große Dinge an mir getan, der da mächtig ist und dessen Name heilig ist. ⁵⁰ Und seine Barmherzigkeit währt von Geschlecht zu Geschlecht bei denen, die ihn fürchten. ⁵¹ Er übt Gewalt mit seinem Arm und zerstreut, die hoffärtig sind in ihres Herzens Sinn. ⁵² Er stößt die Gewaltigen vom Thron und erhebt die Niedrigen. ⁵³ Die Hungerigen füllt er mit Gütern und lässt die Reichen leer ausgehen. ⁵⁴ Er gedenkt der Barmherzigkeit und hilft seinem Diener Israel auf, ⁵⁵ wie er geredet hat zu unsern Vätern, Abraham und seinen Kindern in Ewigkeit. ⁵⁶ Und Maria blieb bei ihr etwa drei Monate; danach kehrte sie wieder heim.

⁵⁷ Und für Elisabeth kam die Zeit, dass sie gebären sollte; und sie gebar einen Sohn. ⁵⁸ Und ihre Nachbarn und Verwandten hörten, dass der Herr große Barmherzigkeit an ihr getan hatte, und freuten sich mit ihr. ⁵⁹ Und es begab sich am achten Tag, da kamen

sie, das Kindlein zu beschneiden, und wollten es nach seinem Vater Zacharias nennen. ⁶⁰ Aber seine Mutter antwortete und sprach: Nein, sondern er soll Johannes heißen. ⁶¹ Und sie sprachen zu ihr: Ist doch niemand in deiner Verwandtschaft, der so heißt. ⁶² Und sie winkten seinem Vater, wie er ihn nennen lassen wollte. ⁶³ Und er forderte eine kleine Tafel und schrieb: Er heißt Johannes. Und sie wunderten sich alle. ⁶⁴ Und sogleich wurde sein Mund aufgetan und seine Zunge gelöst, und er redete und lobte Gott. ⁶⁵ Und es kam Furcht über alle Nachbarn; und diese ganze Geschichte wurde bekannt auf dem ganzen Gebirge Judäas. ⁶⁶ Und alle, die es hörten, nahmen's zu Herzen und sprachen: Was, meinst du, will aus diesem Kindlein werden? Denn die Hand des Herrn war mit ihm.

⁶⁷ Und sein Vater Zacharias wurde vom Heiligen Geist erfüllt, weissagte und sprach: ⁶⁸ Gelobt sei der Herr, der Gott Israels! Denn er hat besucht und erlöst sein Volk ⁶⁹ und hat uns aufgerichtet eine Macht des Heils im Hause seines Dieners David ⁷⁰ – wie er vorzeiten geredet hat durch den Mund seiner heiligen Propheten –, ⁷¹ dass er uns errettete von unsern Feinden und aus der Hand aller, die uns hassen, ⁷² und Barmherzigkeit erzeugte unsern Vätern und gedächte an seinen heiligen Bund ⁷³ und an den Eid, den er geschworen hat unserm Vater Abraham, uns zu geben, ⁷⁴ dass wir, erlöst aus der Hand unsrer Feinde, ⁷⁵ ihm dienen ohne Furcht unser Leben lang in Heiligkeit und Gerechtigkeit vor seinen Augen. ⁷⁶ Und du, Kindlein, wirst ein Prophet des Höchsten heißen. Denn du wirst dem Herrn vorangehen, dass du seinen Weg bereitest ⁷⁷ und Erkenntnis des Heils gebest seinem Volk in der Vergebung ihrer Sünden, ⁷⁸ durch die herzliche Barmherzigkeit unseres Gottes, durch die uns besuchen wird das aufgehende Licht aus der Höhe, ⁷⁹ damit es erscheine denen, die sitzen in Finsternis und Schatten des Todes, und richte unsere Füße auf den Weg des Friedens. ⁸⁰ Und das Kindlein wuchs und wurde stark im Geist. Und er war in der Wüste bis zu dem Tag, an dem er vor das Volk Israel treten sollte.

^{2,1} Es begab sich aber zu der Zeit, dass ein Gebot von dem Kaiser Augustus ausging, dass alle Welt geschätzt würde. ² Und diese Schätzung war die allererste und geschah zur Zeit, da Quirinius Statthalter in Syrien war. ³ Und jedermann ging, dass er sich schätzen ließe, ein jeder in seine Stadt. ⁴ Da machte sich auf auch Josef aus Galiläa, aus der Stadt Nazareth, in das jüdische Land zur Stadt Davids, die da heißt Bethlehem, weil er aus dem Hause und Geschlechte Davids war, ⁵ damit er sich schätzen ließe mit Maria, seinem vertrauten Weibe; die war schwanger. ⁶ Und als sie dort waren, kam die Zeit, dass sie gebären sollte. ⁷ Und sie gebar ihren ersten Sohn und wickelte ihn in Windeln und legte ihn in eine Krippe; denn sie hatten sonst keinen Raum in der Herberge.

⁸ Und es waren Hirten in derselben Gegend auf dem Felde bei den Hürden, die hüteten des Nachts ihre Herde. ⁹ Und der Engel des Herrn trat zu ihnen, und die Klarheit des Herrn leuchtete um sie; und sie fürchte-

ten sich sehr. ¹⁰ Und der Engel sprach zu ihnen: Fürchtet euch nicht! Siehe, ich verkündige euch große Freude, die allem Volk widerfahren wird; ¹¹ denn euch ist heute der Heiland geboren, welcher ist Christus, der Herr, in der Stadt Davids. ¹² Und das habt zum Zeichen: Ihr werdet finden das Kind in Windeln gewickelt und in einer Krippe liegen. ¹³ Und alsbald war da bei dem Engel die Menge der himmlischen Heerschaaren, die lobten Gott und sprachen: ¹⁴ Ehre sei Gott in der Höhe und Friede auf Erden bei den Menschen seines Wohlgefallens. ¹⁵ Und als die Engel von ihnen gen Himmel fuhren, sprachen die Hirten untereinander: Lasst uns nun gehen nach Bethlehem und die Geschichte sehen, die da geschehen ist, die uns der Herr kundgetan hat.

¹⁶ Und sie kamen eilend und fanden beide, Maria und Josef, dazu das Kind in der Krippe liegen. ¹⁷ Als sie es aber gesehen hatten, breiteten sie das Wort aus, das zu ihnen von diesem Kinde gesagt war. ¹⁸ Und alle, vor die es kam, wunderten sich über das, was ihnen die Hirten gesagt hatten. ¹⁹ Maria aber behielt alle diese Worte und bewegte sie in ihrem Herzen. ²⁰ Und die Hirten kehrten wieder um, priesen und lobten Gott für alles, was sie gehört und gesehen hatten, wie denn zu ihnen gesagt war.

²¹ Und als acht Tage um waren und man das Kind beschneiden musste, gab man ihm den Namen Jesus, wie er genannt war von dem Engel, ehe er im Mutterleib empfangen war.