

Raum schaffen

Theologie und Theater zusammen denken

Fachtheoretische Abschlussarbeit im Rahmen der Ausbildung zur Theaterpädagogin (BuT)®

Vorgelegt von Alina Weis, BF21-1

Eingereicht am .12.2024 an Wolfgang Schmidt

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung: Match made in heaven.....	3
1.1 Die Krise.....	3
1.2 Grundlegende Gedanken.....	4
2 Vorbild <i>Hans Urs von Balthasar</i>	6
2.1 Diagnose Balthasars: Der promethische Mensch.....	7
2.2 Forderungen für eine neue Dramatik.....	11
2.3 Behandlung durch Handlung?.....	11
3 Der Begriff der Begegnung.....	12
3.1 Gottesbegegnung.....	15
3.2 Liturgie und Annäherungspraktiken der Gläubigen.....	21
3.3 Unterscheidung: Liturgie im Gottesdienst vs. Angestrebte Gottesbegegnung im Theaterprozess.....	23
4 Praxis.....	23
4.1 Theaterpädagogische Arbeitsweise, die Raum für Gott schafft?.....	23
4.1.1 Bibliodrama.....	24
4.1.2 Irritation als Chance.....	25
4.1.3 Unabweisliche Fragen fragen.....	26
4.1.4 Johnstones Improvisatorischer Ansatz.....	27
5 Fazit.....	28
5.1 Grenzen.....	29
5.2 Möglichkeiten.....	29
6 Literatur- und Quellenverzeichnis.....	31

1 Einleitung: Match made in heaven

Theater und Kirche haben und hatten innerhalb der Theater- und Kirchengeschichte ein sehr ambivalentes Verhältnis zueinander.¹ Es ist zum Einen geprägt von einem sehr skeptischen Blick seitens der Kirche auf das Theater - was Theaterverbote zur Folge hatte² und aber andererseits einer Nutzbarmachung des Theaters als Mittel zur Darstellung und Verkörperung von Glaubensinhalten. Als Beispiel wären da mittelalterliche Geistliche Spiele zu nennen oder die Passions- und Krippenspiele, die auch heute noch als eine Form des Theaters anzutreffen sind.³

Der Blick vom Theater - oder besser: Den Theatermachern - auf die Kirche ist auch nicht wertschätzender: Nur allzu gerne wird der Glaube verhöhnt oder verspottet. Was folgt ist ein Applaus in der Kulturlandschaft. Jüngstes Beispiel dazu ist die Oper SANCTA, welche offen das Kreuz Jesu verspottet und sich über weitere Glaubensinhalte und -Praxen lächerlich macht. Die Choreographin dieses Stückes, Florentina Holzinger, wird dafür von der Kunstszene gefeiert und wurde von einem Kunstmagazin zur „Einflussreichsten Künstlerin des Jahres“ gekürt.⁴ Auch weitere Produktionen - wie z.B. „Das Neue Evangelium“, ein Filmprojekt aus 2020 von Milo Rau, beschäftigt sich mit dem zentralen Glaubensinhalt des Christentums - dem Evangelium, allerdings klammert er dabei die Göttlichkeit Jesu und damit auch den Gott des Christentums aus.

Hans Urs von Balthasar, ein Schweizer Theologe, hat einen anderen Ansatz: Er denkt Theologie und Theater zusammen in seinem Werk *Theodramatik*.

In dieser Arbeit soll nun erforscht werden inwiefern Balthasars Gedanken für ein theaterpädagogisches Arbeiten nutzbar gemacht werden können. Das soll zudem den Dialog von Theater und Kirche - die als Vertreterin des christlichen Glaubens in der Welt steht- begünstigen. Denn die Autorin denkt, dass Glaube und Theater ein „*Match made in heaven*“ sind.

1.1 Die Krise

Hier, im westeuropäischen Teil der Welt, der stark säkularisiert und von dem Geist der Aufklärung und zunehmenden Kirchenaustritten geprägt ist, scheint christlicher Glaube

¹ V.Kapp, S. 72 ff.

² Wie z.B. in der englischen Renaissance ab 1642.

³ Als prominentes Beispiel - neben den vielen lokalen Passionsspielen - wären die Oberammergauer Passionsspiele zu nennen, die alle zehn Jahre in Oberammergau stattfinden und auf einem Gelübte, das die Dorfgemeinschaft vor ungefähr 400 Jahren Gott gegenüber abgelegt hat, basieren. Zu weiteren Informationen: Siehe die Website der Oberammergauer Passionsspiele.

⁴ vgl. den Artikel über Florentina Holzinger auf [Nachtkritik.de](https://www.nachtkritik.de)

kaum mehr eine Rolle zu spielen.⁵ Ebenso scheint es auch fast kein Tabu mehr zu geben, was nicht schon gebrochen worden wäre. Als Beleg dafür würde ich die immer radikaler werdenden blasphemischen Aufführungspraxen - wie beispielhaft SANCTA, heranziehen.

1.2 Grundlegende Gedanken

Die Autorin glaubt, dass Transzendenz, also das Wissen des Menschen, dass es noch mehr gibt als nur das, was sichtbar ist und Theater sehr eng zusammengehören. Denn ist es nicht so, dass Theater genau das, was noch nicht sichtbar ist, in Existenz bringt und sichtbar macht? Auch zeigt das die Entstehungsgeschichte des westeuropäischen Theaters eindrücklich: Dass sich geistliche Dinge und Theater gegenseitig beeinflusst. Als Beispiel seien die Dionysien genannt, aus denen sich nach aktuellem Forschungsstand verschiedene Theaterformen entwickelt haben. Unterschieden werden kann dabei zwischen Komödie, Tragödie und einem eher körperlichen Spiel, den Satyrspielen. Der Inhalt ist die Götter- und Fabelwelt des antiken Griechenlands.⁶ Ein dieser Arbeit zugrundeliegender Gedanke also: Theater macht das sichtbar, was eine Gesellschaft gerade geistlich beschäftigt. Als „Zeitgeist“ definiere ich das, was nicht direkt sichtbar ist, sondern sich indirekt auswirkt auf eine Generation⁷, die sich in einem bestimmten räumlichen Gebiet und einer bestimmten Zeit befindet. Solche indirekten Auswirkungen könnten zum Beispiel gehäuft auftretende psychische Krankheiten, Normen, Werte und Denkstrukturen sein. Sie sind maßgebend für eine bestimmte Zeit an einem bestimmten Ort und werden häufig durch die Künste sichtbar. Über lange Zeit war und ist die Erzählform des geschlossenen Dramas, welches Gustav Freytag beschrieben hat, im westeuropäischen Theater als Hauptform - neben anderen Formen und Experimenten - beständig geblieben. Es besteht aus fünf Akten: Der Exposition, der Steigerung, dem Höhepunkt, der Umkehr und der Katastrophe - oder Lysis.⁸ Mit der sogenannten Postmoderne findet die klassische, geschlossene Dramenform ihr Ende. Oder besser gesagt: Sie wird als alleingültige Dramenform hinterfragt.⁹ Stattdessen ist nun - mehr als je zuvor - eine Pluralität von Theaterformen vorzufinden aber auch ein fast zwanghaftes Durchbrechen von bewährten Sehgewohnheiten und Dramenformen, sodass das - heute nicht mehr ganz so neue - Zerlegen der Gesamtheit in Einzelteile, die dann als Einzelteile vermehrt ihre Bedeutung verlieren, weil sie nicht mehr in einem Gesamten eingebettet sind, zur neuen Normalität geworden. Ich glaube, dass diese Entwicklung Ausdruck einer

⁵ Bertelsmannstiftung, „Kirchenaustritt in Deutschland“

⁶ Kotte, S.220 ff.

⁷ oder mehrere Generationen.

⁸ Kotte, S.199 ff.

⁹ Lehmann 1999, S.558 ff.

Krise ist, die sich - als Zeitgeist von der Kunst und speziell dem Theater, erkannt und dargestellt weiß. Worum geht es also in dieser Krise? Was wird sichtbar gemacht? Formen wie Jelineks sogenannte Textflächen können als eindrückliches Beispiel dienen. Ihre Textflächen entziehen sich jeder Greifbarkeit und jedem Wahrheitsanspruch.¹⁰ Ich deute sie als einen Ausdruck für einen Zeitgeist, der jedem absoluten Wahrheitsanspruch widersteht und damit sich selbst jede Verankerungsmöglichkeit nimmt - und damit wie losgelöst und ohne Grenzen umherschwebt. In dieser Krise geht es also um ein Losgelöst sein bzw. sich als westeuropäische Gesellschaft losgelöst und losgesagt haben von einem Gott, der Beziehung ist. Und der einen absoluten Wahrheitsanspruch für sich selbst erhebt, denn er sagt: „Ich bin der Weg, die Wahrheit und das Leben. Niemand kommt zum Vater (also Gott) als durch mich.“¹¹ Anders formuliert: Ein Gott, der einen objektiven und allumfassenden Wahrheitsanspruch einfordert, ist zwangsläufig provokativ in einem Zeitalter in dem alles relativ ist. Ein weiterer grundlegender Gedanke dieser Arbeit soll nun also lauten, dass diese Krise der Postdramatik, die sich in der Theaterform widerspiegelt, eine Folge von Gottvergessenheit ist.

Die Frage dieser Arbeit soll nun sein: Wie kann es nun geschehen, dass in der Theaterarbeit Gott wieder mitgedacht werden kann und er eine Rolle spielt? Es soll versucht werden zu untersuchen, wie innerhalb der Theaterpädagogischen Arbeit Räume geschaffen werden könnten, die es den Teilnehmenden ermöglichen eine Gottesbegegnung zu erfahren. Dabei steht - anders als in vielen Dramentheorien über Dramenformen nicht die Rezipientenseite im Fokus, sondern die der Akteure. In der Literatur über Theatergeschichte bzw. Dramengeschichte liegt der Fokus sehr stark auf den Rezipienten. Sie als Publikum sollen erzogen, verbessert, geläutert oder mit den gewünschten Normen und Werten gefüttert werden. Doch der Ansatz dieser Arbeit soll den Fokus auf die Teilnehmer als Akteure, also als aktiv Handelnde und Erfahrende, legen. Somit wird sich auch zwangsläufig die Form verändern. Zuerst werden wir uns dazu Balthasars Überlegungen über Beziehungen - bzw. über Beziehungslosigkeit des postmodernen Menschen, Balthasar nennt ihn den „promethischen Menschen“, zuwenden. Und diese Gegebenheit im Lichte postdramatischer Dramatikformen entfalten. Daran anknüpfend stehen die Forderungen Balthasars für eine neue Dramatik. Weiter werden wir den Begriff der Begegnung zuwenden, ihn näher bestimmen und Voraussetzungen einer Begegnung herausarbeiten. Im Kapitel danach werden wir uns dem Begriff der Gottesbegegnung nähern und versuchen zu klären was das sein könnte. Von dort aus nehmen wir Kurs auf bewährte Glaubenspraktiken der Gläubigen und klären im Abschnitt danach die Unterschiede zwischen einer Gottesbegegnung innerhalb einer theaterpädagogischen Arbeitsweise und einem Gottesdienst - oder privaten religiösen

¹⁰ zu näheren Erläuterungen bzw. einer kleinteiligen Analyse vgl dazu: Lehmann, 2017.

¹¹ Joh 14,6.

Praktiken eines Gläubigen. Dann wenden wir uns der Praxis zu. Die Folgenden Überlegungen sind genau das: Überlegungen. Sie sollten in der Praxis, also der theaterpädagogischen Arbeit mit einer echten Gruppe und echten Menschen ausprobiert werden. Doch das kann hier nicht geleistet werden. Danach wenden wir uns dem Bibliodrama zu und loten seine Potentiale aus. Mit Balthasars Forderungen im Hinterkopf soll eine Möglichkeit, wie mit den Unabweislichen Fragen in der praktischen theaterpädagogischen Arbeit umgegangen werden könnte, dargelegt werden. Das Konzept der „Irritation als Chance“, die Wolfgang Sting in der Theorie beschreibt und Keith Johnstone in der Praxis - noch vor der Theorie - auslebt, soll danach kurz betrachtet werden. Schlussendlich schließt sich das Fazit an, indem Möglichkeiten und Grenzen der hinter uns liegenden Arbeit ausgelotet werden sollen. Jetzt bleibt noch ein Letztes zu sagen, bevor Sie - gut ausgerüstet mit dem Lageplan der nächsten Seiten, losmaschieren können. Ich bitte Sie, verehrter Leser, sich auf diese Reise mit folgender Einstellung auf den Weg zu machen - und dafür leihe ich mir die Worte Volker Kapps:

Wer von vornherein alles Metaphysische aus dem Konzept der Theatralität ausschließt, wird mit Balthasars Theodramatik nichts anfangen können. Wer sich jedoch in dieser Beziehung einen Rest an Offenheit bewahrt, wird seinerseits mit dessen Entwurf eine Offenheit für Andersdenkende und ein Bemühen um einen Dialog mit dem zeitgenössischen Denken außerhalb der Kirche wahrnehmen.¹²

Mit dieser Offenheit und dem Bemühen eines Dialoges also: Gute Reise!

2 Vorbild Hans Urs von Balthasar

Willibald Sandler fasst Balthasars Beschreibung der verschiedenen Kunstformen, die Gott ansprechen, folgendermaßen zusammen; Lyrik nenne Gott „Du“, die Epik referiere über Gott in der dritten Person, doch die Dramatik gehe in Interaktion mit Gott, indem sie die Geschichte eines Menschen mit Gott *zeige*.¹³

Balthasar denkt also Theologie und Dramatik zusammen. Für ihn ist das Heilshandeln Gottes dramatischer Art. Er teilt dieses ein in fünf Akte¹⁴: Erstens - als Exposition, die Hingabe des Sohnes Gottes durch Gott den Vater für die Errettung der Welt. Zweitens, die Steigerung der Handlung: den Platztausch d.h. der Sündenlose - also Jesus, der Gott nahe ist, tauscht seinen Platz mit der sündigen, das heißt, von Gott entfernten Menschheit. Drittens, der Höhepunkt, befreit Jesus durch seinen Tod am Kreuz die Menschheit von ihrer Gottesferne, damit sie frei ist, in eine Beziehung zu Gott zu treten.

¹² Volker Kapp, S.79.

¹³ Sandler, Was ist dramatische Theologie?, Kapitel 1, Absatz 8.

¹⁴ Balthasar bedient sich also hier der Einteilung Freytags.

Viertens, erfolgt die Umkehr: das ist, die Einführung in ein göttliches Leben. Und fünftens, als Lysis, erfolgt der Rückblick, das bedeutet: Die durchgeführte Initiative göttlicher Liebe kann - in der Rückschau- erkannt werden.¹⁵ Wenn also, was der Glaube Balthasars ist der Schöpfer des Universums die zentrale Geschichte der Menschheit, das Heilshandeln Gottes am Menschen, dramatisch angelegt ist, muss der Mensch dramatischer Natur sein. Im nächsten Kapitel wird darauf nochmal ausführlicher eingegangen. Dieser Gedanke, also des dramatischen Wesens des Menschen, widerspricht zutiefst den Vorstellungen, die innerhalb der Geschichte von Theater und Kirche vorkommen, nämlich dass Theatermacher der Kirche theater- und Lebensfeindlichkeit vorwerfen und die Kirche dem Theater Zügellosigkeit und Sittenlosigkeit. Ich glaube, dass das ein Missverständnis ist und Kirche und Theater an einander vorbeireden. Denn wenn die Kirche den dramatischen Charakter des Menschen erkennt - und das Theater den Gott, der hinter der Kirche steht, wird eine Form des Theaters möglich, die heilend, verbindend und sinnstiftend - also lebensverändernd, sein kann.

2.1 Diagnose Balthasars: Der promethische Mensch

Balthasars Theaterverständnis ist folgendes: Die Theaterwirklichkeit bestünde aus Inhalt und Bedeutung des vorgestellten Stückes. Der Inhalt sei dabei die Wirklichkeit des Menschen, das bedeutet der „Kern“ dessen, was den Menschen wirklich ausmacht. Und die Thematisierung der *Unabweislichen Fragen*. Diese formuliert er als: „Wer bin ich? Wer bist du? Was ist unser Weg?“ Theater hat für Balthasar also u.a. die Rolle auf diese Unabweislichen - d.h. existenziellen Fragen, die sich eigentlich jeder Mensch stellen sollte, aufmerksam zu machen. Indem diese Fragen direkt oder indirekt Inhalt (des Stückes oder der Theaterarbeit) sind, werden sie sicht- und somit verhandelbar. Theater fungiert dabei also quasi wie eine Lobby für diese - tendenziell unangenehmen- Fragen.

Die Existenz des Menschen ist für Balthasar im Kern dramatisch angelegt. Das begründet er damit, dass die menschliche Handlung nicht abgeschlossen sei, sondern von einem Paradox bestimmt werde: Nämlich, dass „das Absolute im Relativen erkannt und verwirklicht werden (solle)“.¹⁶ Das Absolute meint dabei das „rein aus sich bestehende und in sich ruhende Sein“¹⁷. Im Gegensatz dazu hänge das Relative von einer anderen Sache als von sich selbst ab.¹⁸ Das menschliche Paradox ausformuliert wäre also, dass das rein in sich ruhende und in sich bestehende Sein des Menschen erst in der Abhängigkeit zu einer anderen Sache als sich selbst verwirklicht werden könne. Für

¹⁵ Balthasar, TD 3, S.295.

¹⁶ Balthasar, TD 3, S.119.

¹⁷ Duden online, „Absolutes“

¹⁸ Duden online, „relativ“

Balthasar kann dieses Paradoxon nur in der Dramatik, also im *Aushandeln* gelebt werden. Zu dieser Erkenntnis kommt auch Buber: Auch er erachtet es für notwendig, dass das „Ich“ sich einem Anderen, einem Fremden „Du“ aussetzt, um zum Ich zu werden. Bubers Fokus ist dabei allerdings ein anderer: Während Balthasar, der zwar auch zwischenmenschliche Beziehungen betrachtet, aber die Beziehung von Gott zum Menschen ins Zentrum seines Forschungsinteresses rückt, setzt Buber den Schwerpunkt seines Forschungsinteresses auf die zwischenmenschlichen Beziehungen.¹⁹ Balthasar behauptet, dass dieses menschliche Paradox gerne in Theorien überwunden würde. Allerdings würde jede Verkürzung dieses Paradoxes zu einer Entdramatisierung - und damit letztendlich auch zu einer Entmenschlichung führen.²⁰ Das bedeutet, wenn wir als Menschen unser dramatisch- paradoxes Wesen verneinen würden, würden wir in Teilen unser Dasein, also unsere Existenz ebenso verleugern. Und das führe zu einer Enthumanisierung.²¹ Für Balthasar geht es dabei also eigentlich um die Würde des Menschen. Der Spielende Mensch sei ein Mensch, der sich seiner Würde bewusst sei und diese annehme. Er, der spielende Mensch, nehme das Paradox seiner Existenz an und verhandle es spielerisch-forschend. Der das Spiel verneinende Mensch (Johnstone nennt das Blockieren) gebe seine Würde ab, und werde somit zum bloßen Material der Gesellschaft.²² In der Postmodernen Gesellschaft erkennt Balthasar genau diesen Prozess. Also den Prozess dass der Mensch sich nicht mehr auf das Spiel einlässt und seine Paradoxes Wesen verneint. Sinnbildlich dafür steht der „Promethische Mensch“, dessen Drama hier kurz vorgestellt werden soll:

Akt I: Der Promethische Mensch ist verzweifelt. Er scheitert an der sachlichen Erfassung seiner Existenz. Er erkennt das eigene Ungenügen diese Unabweislichen Fragen sich selbst zu beantworten.

Akt II: Deshalb sucht er ein Gegenüber. Das findet er in seinem selbst erschaffenen Werk, denn er möchte immernoch so eigenverantwortlich wie möglich diese Fragen beantworten: Es ist die Dramatik der Selbstverwirklichung. Aus diesen Antworten heraus gestaltet er sein Leben. Allerdings bietet die Dramatik der Selbstverwirklichung keine Rollen. Grätzel formuliert das so:

¹⁹ vgl. dazu Martin Buber „Ich und Du“ wo er behauptet, dass das Du- also das menschliche Gegenüber, mein Ich erst zum Ich macht. Buber, S.16 ff.

²⁰ Grätzel, S.34.

²¹ ebenda.

²² Grätzel, S.34.

Es ist nichts ausgetextet oder typisiert. Die Autonomie verbietet solche Übernahmen vorgegebener Muster. Die Unmöglichkeit heteronomer Selbstbestimmung und der Zwang zur Autonomie machen aus dem Spiel tiefen Ernst.²³

Vergleiche dazu als Beispiel Jelineks Textflächen und ihre Programmatik.²⁴ Der Gedanke, der hinter der Dramatik der Selbstverwirklichung steckt, ist folgender: Die Rolle entstünde erst mit der Handlung und solle mit vollständiger Freiheit und „tiefem Ernst der Selbstüberlassenheit“ durchgespielt werden. Das Problem dabei, so Grätzel, sei, dass der Dialog die Grundvoraussetzung menschlichen Seins und Wissens ist. Bei diesem (postmodernen) Ansatz wird also der zweite Teil des menschlichen Paradoxons ausgeblendet und versucht alleine, quasi „aus sich selbst heraus zum Ich zu werden“. Da das dingliche Gegenüber keinen wirklichen Dialogpartner darstellt - denn ein Ding kann nicht resonanzfähig sein und auf mich reagieren und mir antworten, sondern lebloser Gegenstand bleibt, bleibt es bei einem Monolog. Und, so Grätzel, es gibt keine monologische Erfahrung, Selbsterfahrung oder Selbstverwirklichung - weil zu alldem immer ein Gegenüber benötigt wird.²⁵ Mit den Worten Balthasars:

Denn der Mensch, dieses Gebilde des Logos, ist von Grund auf dialogisch entworfen, und jede monologische Selbstdeutung muss ihn zerstören.²⁶

Akt III: Der Mensch bleibt also einsam mit seinem Werk. Das mit der Selbstverwirklichung klappt nicht so wie geplant, denn dieser Dialog mit dem Werk, der eigentlich ein Monolog ist, da die Voraussetzung einer Dialogischen Handlung zwei Subjekte seien, führt zur Reduktion der Handlung und somit zur Handlungslosigkeit.²⁷

Akt IV: Anstatt der Thematisierung der unabweisbaren Fragen würde die Prometheus-Situation nun selbst zum Thema der Handlung.²⁸ Prometheus dreht sich im Kreis - um sich selbst.

Postmoderne Theatertexte wie die sogenannten „Textflächen“ von Elfriede Jelinek können da als Beispiel gelten. ²⁹ Diese drehen sich auch sehr häufig um sich selbst. Lehmann beschreibt einige Besonderheiten der postdramatischen Vorstellung anhand von Jelineks

²³ Grätzel, S.36.

²⁴ Jelinek „Ich will kein Theater!...“ S.539.

²⁵ Grätzel, S.36.

²⁶ Balthasar, TD 3, S.133.

²⁷ Grätzel, S.38.

²⁸ Grätzel, S.38.

²⁹ Lehmann 1999, S.558.

sogenannten Textflächen: Es seien die Qualitäten des Textes - also seine ästhetische Beschaffenheit, die im Vordergrund stünde. Charakter, Rolle und Handlung stünden nicht mehr im Zentrum. Folglich könnten Sprecher, Raum, Zeit, Ort und Situation unbestimmt bleiben.³⁰ Wie von Balthasar beschrieben steht in der postmodernen Dramatik also nicht mehr der Inhalt, sondern die Art und Weise der Darstellung im Fokus. Dass es weder Figuren gibt, noch konkrete Orte, Raum und Zeit, machen eine Begegnung - und somit Handlung - folglich kaum mehr möglich. Es bleibt bei dem diagnostizierten Monolog. Die Dekonstruktion von Sprache lassen ein eine tiefe Verunsicherung im Bezug darauf vermuten, was als beständig angesehen werden kann.

Akt V: Katastrophe oder Auflösung? Wie kann der promethische Mensch wieder ins Spiel gebracht werden? Wie kann es gelingen, dass er sich auf die Aushandlung seines paradoxen Daseins einlässt? Akt Fünf bietet mehr Fragen als Antworten!

Wie schon am Anfang erwähnt sind in allen Epochen die Künste - und somit auch die Dramentheorien - Spiegel der aktuellen Krisen und des Zeitgeistes. Lehmann stellt nun fest, dass dramatisch geschlossene Theaterformen keine Antwortmöglichkeiten mehr für die jetzige Zeit bieten würden.

Demnach ende dramatisches Theater dort, wo oben genannte Prinzipien - d.h. Ganzheit, Illusion und Repräsentation der Welt- nicht mehr das regulierende Prinzip - sondern nur noch als *eine* Möglichkeit *von vielen* gesehen werde.³¹

Grätzel beschreibt das als die Problematik, dass die Postmoderne das Prinzipielle d.h. das Allgemeingültige - verabschiedet habe. Für ihn entsteht dadurch ein Problem mit dem Theatralitätsbegriff, denn so Grätzel:

Wenn alle immer nur noch Theater voreinander spielen würden, sei nicht mehr ersichtlich, was Theater und was Wirklichkeit sei. Eine theatrale Wirklichkeit bedeute also eine hyperreale Wirklichkeit - eine Wirklichkeit, die Abbild von etwas sei, das es garnicht gäbe. In dieser ginge das Theatrale verloren.³²

Dass wir in einer hyperrealen Wirklichkeit leben, können wir nicht nur an den verschiedenen medientechnischen Entwicklungen wie Deepfakes oder sozialen Plattformen wie Instagram erkennen, bei denen für den Laien kaum mehr ersichtlich ist, welche Bilder noch eine reale Entsprechung hinter sich stehen haben und welche eine

³⁰ Lehmann 2017, S.11.

³¹ Hans Thies Lehmann, Postdramatik. 1999.

³² Grätzel, S.33/34.

Überhöhung, Überformung oder vollendens eine Erfindung ohne tatsächlicher Entsprechung sind.³³

Man könnte die postdramatischen Dramenformen also als eine Ausdrucksform deuten, die die Überforderung und das Scheitern am Versuch die unabweislichen Fragen mit sich selbst zu klären, darstellen. Was sind Balthasars Forderungen, für eine Dramatik für diese Zeit? Und wie könnte der promethische Mensch Lust bekommen Spielen wieder ernst zu nehmen? Das soll im nächsten Kapitel behandelt werden.

2.2 Forderungen für eine neue Dramatik

Balthasar fordert eine Dramatik, die das Urdrama zwischen Gott und Mensch - mit der Zentralgestalt Jesu im Zentrum - auf die Bühne bringen soll. Wichtig dabei sei, dass dieses Urdrama Implikationen vom Handeln Gottes darstelle, welches sich in Welt- und Kirchengeschichte offenbare.³⁴ Somit solle die Neue Dramatik eine große, gesellschaftliche oder politische Situation als Transparent nutzen, die für das christliche Urdrama stehe.³⁵ Als christliches Urdrama sieht er dabei folgende Geschichte: Dass Gott in Jesus Christus Mensch wird und als Unschuldiger die Schuld der Menschen auf sich nimmt, um die Menschheit mit der Gottheit zu versöhnen.³⁶

Ebenso solle diese Neue Dramatik „den Ernst der Existenz einklammern“.³⁷ Dazu gehört es, die unabweisbaren Fragen ernst zu nehmen. Das bedeutet: Sich ihnen zu stellen und sie *auszuhandeln*.

2.3 Behandlung durch Handlung?

Balthasar spricht vom Spielenden Mensch als dem Handelnden Menschen. Das möchte die Autorin aufgreifen und es soll versucht werden aufzuzeigen, wie das theaterpädagogische Arbeiten Menschen aus dem Monolog mit sich selbst und ihrem Werk zurück in den Dialog mit einem Subjekt und somit in das Spielen bringen kann. Das soll durch Begegnung geschehen. Im Folgenden Kapitel soll der Begriff der Begegnung dazu genauer bestimmt und die Voraussetzungen benannt werden, die eine Begegnung möglich machen.

³³ vgl dazu die verschiedenen Möglichkeiten für Bilder von sich selbst zu nutzen, die es möglich machen eigene Bilder mithilfe dieser KI zu den eigenen Wünschen zu gestalten - z.B. Veränderung der eigenen Körpermaße- sodass ich als Nutzer mir mein eigenen Avatar erschaffen kann, der keine Entsprechung mehr in der Wirklichkeit hat. Z.B. sind bei Instagram solche Bildbearbeitungstools nutzbar.

³⁴ Volker Kapp, S.76/ TD 1 S.108.

³⁵ Kapp, S.77.

³⁶ Balthasar, TD 3, S.295.

³⁷ Kapp, S.79.

Die zugrunde liegende Versuch dieser Arbeit ist es, zu zeigen, dass die Theaterpädagogische Arbeit dazu in der Lage sein kann diese Voraussetzungen zur Begegnung zu schaffen, sodass *Aus-Handlungs-Räume* entstehen. Im Folgenden sollen zwei methodische Ansätze näher betrachtet werden im Hinblick darauf, inwiefern sie diese Voraussetzungen besonders fördern können. Zum einen wären da Keith Johnstones Lehr- und Lernmethoden zu nennen. Sie sollen betrachtet werden im Hinblick auf die Möglichkeiten der Schulung der *Präsenz* der Teilnehmer. Zum Anderen soll das Bibliodrama als Spielform betrachtet werden, da es die Möglichkeit bietet, sich niedrigschwellig mit christlichen Glaubensüberzeugungen auseinanderzusetzen und diese zu erleben. Dies soll einen Versuch darstellen Theaterpädagogik und Theologie praktisch miteinander zu verbinden, also: Gott erfahrbar zu machen für die Teilnehmer, die sich darauf einlassen wollen.

3 Der Begriff der Begegnung

Handlung setzt sich begegnen-können voraus.³⁸ Die Autorin erachtet es für sinnvoll den Begriff der Begegnung zu schärfen, bevor weiter mit ihm umgegangen wird. Unter „*begegnen*“ findet man im Duden verschiedene Bedeutungsmöglichkeiten; zum Einen; „Mit jemandem zufällig zusammentreffen, zusammenstoßen oder etwas antreffen, auf etwas stoßen.“ Eine andere Bedeutung wäre; „sich an einer bestimmten Stelle und zu einer bestimmten Zeit vorkommen, auftreten, sich finden“ oder auch „von jemandem ohne sein Zutun erlebt, erfahren werden oder widerfahren“. Eine weitere Bedeutungsmöglichkeit wäre drittens „sich jmd. gegenüber in einer bestimmten Weise verhalten, ihn behandeln“ oder „auf etwas in bestimmter Weise reagieren, gegenüberreten oder bestimmte Gegenmaßnahmen treffen“. ³⁹ Aus diesem Bedeutungsspektrum soll nun versucht werden herauszukristallisieren, was es für Voraussetzungen braucht, dass sich begegnet werden kann, also eine Begegnung stattfindet. Es braucht Jemanden. Jemand ist nicht Niemand, sondern Jemand ist ein Subjekt. Um zusammenzutreffen zu können, braucht es ebenso eine gemeinsame Grundlage, einen Treffpunkt. Dieser muss sowohl räumlich, als auch zeitlich ein konkret Bestimmter sein. Die Autorin behauptet es müsse auch noch das Kriterium des „Inneren gemeinsamen Ortes“ geben. Denn: Die Frage ist, ob eine Begegnung schon stattfindet, wenn zwei Personen an demselben Ort zur selben Zeit mit ihren Körpern sind. Ein Beispiel wäre da die Bushaltestelle: Es sind mehrere Personen zur selben Zeit am selben Ort mit ihren Körpern. Begegnen sie sich, wenn jeder der Personen auf sein Handy schaut und über Kopfhörer etwas hört? Ist es dieselbe Art von Begegnung, wenn zwei Personen ein gutes Gespräch haben und danach „erfüllt“ wieder ihrer Wege gehen? Und

³⁸ Grätzel, S.40

³⁹ Duden online, „begegnen“

kann Begegnung stattfinden, wenn beide Subjekte nicht anwesend sind, sich aber dennoch verbunden fühlen - als Beispiel wäre da ein Telefonat oder Videocall zu nennen, wenn die Personen nicht körperlich am selben Ort anwesend sind, aber zur selben Zeit sich mit ihrem Innern mit einander befassen. Es soll im Folgenden der Begriff der Begegnung anhand dieser drei Beispiele geschärft werden.

1. Bushaltestelle: Person A und B sind räumlich und zeitlich am selben Ort. Sie sind allerdings alle mit sich selbst beschäftigt. Es kommt nicht zu einem Gespräch unter ihnen. In ihrem Innern sind A und B also an zwei verschiedenen Orten.

2. Rendez-vous zu Zweit: A und B sitzen sich gegenüber. Sie sind also räumlich und zeitlich an demselben Ort. Sie schauen sich in die Augen und hören sich einander aufmerksam zu und verstehen, was der Andere sagt. Deshalb können sie sich antworten. In ihrem Innern sind A und B an demselben Ort.

2 b) Dieselbe Ausgangssituation, nur dass es scheint, dass B A nicht versteht und A B auch nicht. Sie versuchen im Innern an denselben Ort zu gelangen, aber sie sind trotzdem an unterschiedlichen Inneren Orten.

3. Videocall: Person A ruft Person B per Videocall an. A und B sind räumlich an einem anderen Ort, das Videogerät dient dabei allerdings als Verbindung, quasi als virtueller Treffpunkt. Auch zeitlich befinden sie sich dadurch an einem gemeinsamen Ort. Sie unterhalten sich. Sie befinden sich an demselben inneren Ort.

Es lassen sich also verschiedene Orte herauskristallisieren, die maßgebend für eine Begegnung zu sein scheinen;

1. Der zeitliche Ort
2. Der räumliche Ort
3. Der Innere Ort

Wenn sich mindestens zwei Personen an allen drei Orten gleichzeitig aufhalten, wird eine Begegnung - wie sie hier im Sinne dieser Arbeit verstanden wird, möglich. Grätzel entdeckt noch ein weitere Voraussetzung - die auf Balthasar zurückgeht, nämlich dass das Begegnen-können Geheimnis und Verborgenheit voraussetze. Was meint er damit? Im Geheimnis der Begegnung ende die Verfügung des Einzelnen - über den Anderen und auch über diese Situation der Begegnung.⁴⁰ Damit geht mit jeder Begegnung eine Art Kontrollverlust einher, da ich mit etwas Fremden - dem anderen Subjekt, dessen Handeln und Denken ich nicht kontrollieren kann, konfrontiert werde. Das spiegelt auch die zweite

⁴⁰ Grätzel, S.40.

Bedeutungsmöglichkeit des Wortes „Begegnung“ wider, wenn sie von „erfahren“ oder „widerfahren“ spricht. Ein Aspekt einer Erfahrung oder von einem „Widerfahren“ stellt dieser Kontrollverlust dar. Hier schon, wenn sich Begegnung als eine Art der Fremdheitserfahrung offenbart, zeichnet sich das enorme Lernpotential von Begegnung ab.⁴¹ Es sind besondere Begegnungen im Theaterraum möglich. Denn der Theaterraum unterscheidet sich maßgeblich vom Raum des Alltags. Spezifisch möchte ich hier auf die Konsequenzverminderung eingehen. Konsequenzverminderung bedeutet, dass sich die Konsequenzen auf eine andere Ebene verlagern. So stirbt die Person des Schauspielers nicht leiblich, wenn gespielt wird, dass er erschossen wird. Allerdings hat das Auswirkungen auf den weiteren Verlauf der Handlung im Stück.⁴² Die Konsequenzverminderung im theaterpädagogischen Prozess erlaubt es also, dass Teilnehmer Handlungsformen, die außerhalb ihres eigenen Handlungs- und Begegnungsspektrums liegen, auszuprobieren. Dabei hat dieses Ausprobieren der neuen Handlung keine direkten Konsequenzen in ihrem Alltag. Allerdings indirekt schon, weshalb Kotte eher von einer „Verschiebung der Konsequenz auf eine andere Ebene“ spricht.⁴³ Diese Verschiebung kann also dahingehend beobachtet werden, dass dieses Ausprobieren durchaus indirekte Folgen für den Teilnehmer bzw. den Alltag des Teilnehmers hat. Denn durch die neu ausprobierten Handlungsformen, wird auf der Ebene der Handlungsoptionen, die wenn man sie sich das als ein Regal vorstellt, in dem verschiedene Werkzeuge vorhanden sind, mehr Werkzeuge hinzugefügt. Diese Werkzeuge (d.h. Handlungsoptionen) eröffnen wiederum neue Rollen - so kann z.B. durch das neue Werkzeug nicht nur die Rolle des Klempners bedient werden, sondern auch die des Elektrikers, bildlich gesprochen. Die Konsequenz des Ausprobierens innerhalb eines konsequenzverminderten Raumes ließe sich also auf der Ebene der Handlungsoptionen, die sich irgendwo innerhalb des inneren Raumes, also in Gedanken befindet, verorten. In diesem Sinne birgt der spielerisch-handelnde Prozess das Potential den Blickwinkel des Individuums zu erweitern, was wie beschrieben Auswirkungen auf das Leben außerhalb der Bühne hat.

Nun eröffnet die theaterpädagogische Arbeitsweise einen Raum, der ein bestimmter örtlicher Raum ist, es gibt eine konkrete Zeit und die Konsequenzverminderung ist gegeben. Teilnehmer sind auch da. Es sind also gute Voraussetzungen vorhanden, dass Begegnung geschehen kann.

⁴¹ vgl. dazu Sting, Irritation als Chance.

⁴² zum Begriff der Konsequenzverminderung siehe Kotte, Theaterwissenschaft S.31ff und besonders S.43-44.

⁴³ Kotte, S.43 ff.

Wie kann nun sichergestellt werden, dass sich die Teilnehmer auch im Inneren Raum treffen? Das ist nicht möglich das vollständig sicherzustellen, doch können Vorbereitungen durch die Anleiterin getroffen werden, damit die Teilnehmer in demselben innerlichen Raum sind. Eine Möglichkeit wäre, durch Aufwärm- oder Improvisationsspiele die Wahrnehmung und die *Präsenz* zu schulen. Anders gesagt, man könnte Präsenz - für diese Arbeit, als die Bereitschaft sich auf andere innere Räume einzulassen, benennen. Hier möchte ich beispielhaft Keith Johnstones Versuche nennen, diese Präsenz mittels Überraschungen frisch zu halten. Sein Pädagogischer Ansatz setzt den Leitsatz „Lernen durch Irritationen“ und „Krise als Chance“⁴⁴ schon viele Jahre in der Praxis um, bevor die Beschreibung dieses Phänomens geschah.⁴⁵ Darauf soll aber später nochmals näher eingegangen werden. Wir haben uns nun dem Begriff der Begegnung genähert. Im nächsten Kapitel soll es darum gehen, was unter einer Gottesbegegnung zu verstehen wäre.

3.1 Gottesbegegnung

Zuerst möchte ich die Schwierigkeit benennen, eine konkrete Gottesbegegnung zu beschreiben. Es ist zwar möglich äußerliche Anzeichen zu beschreiben - und hoffentlich auch einige introspektive Einblicke geben zu können. Doch es soll hier ausdrücklich gesagt werden, dass es ein immenser Unterschied ist, nur von diesen Anzeichen zu lesen, darüber nachzudenken oder die tatsächlichen Begegnung zu erleben. Folgendes Beispiel dazu:

Man könnte es damit vergleichen über Freundschaft zu lesen oder eine Freundschaft zu erleben. Ersteres lässt sich beschreiben, aber wird schwerlich als lebendig und so bunt empfunden werden können wie Zweiteres im konkreten Ereignen der Freundschaft empfunden werden kann. Und Zweiteres wird für jeden der Freunde etwas unterschiedlich sein in ihrem Erleben, allerdings finden sie eine gemeinsame Basis, auf der sie sich begegnen. Das wäre der Moment, in dem sie beide am selben Ort sind - sowohl körperlich als auch mit ihren Gedanken. Es ist der Ort, wo sie sich treffen. Um sich zu treffen, müssen sie beide in der Gegenwart sein: Ein konkreter räumlicher Ort wird benötigt und die wenn einer der beiden mit seinen Gedanken ganz woanders ist, dann wird eine Begegnung auch schwierig. Also muss auch die Aufmerksamkeit, man könnte sagen die *Präsenz* gegeben sein. Hierin findet sich schon die erste Parallele zur theaterpädagogischen Arbeit: Man könnte es auch damit vergleichen, dass ein großer Unterschied dazwischen besteht einen Theatertext zu lesen, oder ihn selbst zu verkörpern. Beim Lesen des Theatertextes ist es möglich, dass ich Bilder in meinen

⁴⁴ vgl. Sting, Irritation als Chance.

⁴⁵ vgl die Arbeitsweise, die Johnstone in „Improvisation und Theater“ beschreibt.

Gedanken sehe, oder mir bestimmte Szenen vorstelle. Eventuell erinnern mich manche Figuren an Bekannte oder Freunde aus meinem Bekanntenkreis. Allerdings findet die Handlung *in mir*, in meinen Gedanken statt. Es wird schwerlich zu erkennen sein für einen Außenstehenden, was in mir vorgeht, während ich diesen Text lese - auch wenn ich in mir die buntesten und wildesten Szenen sehe. Außer natürlich, ich versuche sie einem Außenstehenden zu beschreiben und damit auszudrücken. Allerdings werden die Worte trotzdem nicht an das heranreichen, was ich gesehen habe. Und es besteht die (sogar ziemlich große) Gefahr, dass mein Gegenüber etwas ganz anderes wahrnimmt und andere Bilder sieht, als die, die ich gesehen habe. Es scheint also so, dass mithilfe von Worten eine gemeinsame Ebene nur schwer zu finden sei.

Anders sieht es aus, wenn dieser Theatertext jetzt gemeinsam umgesetzt wird, also er gemeinsam *aus-ge-handelt* wird: Die Mitspieler finden sich gemeinsam ein, zu einem *bestimmten Zeitpunkt* und mit *ihren Körpern* - genau so, wie sie sind. Der Theatertext wird lebendig dadurch, dass die inneren Bilder mithilfe der Körper umgesetzt werden können. Und es scheint schwer möglich, ein Teil dieses Prozesses zu sein und sich gleichzeitig herauszunehmen. Denn wenn ich als Mitspielerin ein Teil der Aus-Handlung sein möchte, muss ich sowohl mit meinem Körper als auch mit meinen Gedanken präsent sein. Das ist die Voraussetzung, um wirklich im Dialog - und das bedeutet auch in Handlung sein zu können mit meinen Mitspielern. Von dem Theatervergleich möchte ich wieder zur Gottesbegegnung kommen. Auch hier ist Gegenwärtigkeit - also Präsenz von immenser Wichtigkeit. Nennt sich doch Gott selbst „Ich *bin*, der ich *bin*“⁴⁶

Kurzer Exkurs zum Begriff der Präsenz; er kommt vom lateinischen *praesēns* und bedeutet 'gegenwärtig, anwesend, jetztig, augenblicklich, sofortig, dringend, wirksam'. Bei der Präsenz geht es also darum im Augenblick gerade jetzt zu sein - das bedeutet: Nicht in der Vergangenheit bei Erinnerungen oder Ähnlichem, in der Zukunft bei Träumereien, sondern *genau in diesem Moment einfach da zu sein*. In genau der Körperlichkeit und genau der Verfasstheit in der ich in diesem Moment gerade bin.⁴⁷ Der jüdische - und christliche Gott ist also einer, dem man nur in der Gegenwart begegnen kann. Weiter würde ich das auch als das Wesen von Begegnung beschreiben; dass wirkliche Begegnung nur in der Gegenwart und Präsenz beider Parteien stattfinden kann. Wie oben genannt möchte ich nun anhand zweier Textstellen aus der Bibel versuchen sowohl äußere Merkmale einer Gottesbegegnung zu beschreiben - als auch ihre Auswirkungen im weiteren Leben der Person, die Gott begegnet ist. In der zweiten Textstelle soll der Versuch gewagt werden eine Innensicht zu ergründen. Mit vollem Bewusstsein, dass eben genannte Schwierigkeit, nämlich die Unzulänglichkeit von Sprache bei der

⁴⁶ 2.Mose 3,14.

⁴⁷ DWDS online, „Präsenz“.

Beschreibung von Erfahrungen, besteht. Zumal diese Unzulänglichkeit sich noch steigert, sofern es nicht die eigenen Erfahrungen sind. Aus diesem Grund kann es nur bei einem Versuch bleiben. Und es soll versucht werden so ausgestalterisch wie möglich zu werden, ohne ins rein Spekulative abzugleiten.

Nun befassen wir uns aber mit den äußeren Merkmalen anhand der Geschichte von Mose, dem Gott in einem brennenden Dornbusch begegnet. Was vorher geschah: Mose gehört zum Volk der Hebräer, dem von Gott auserwählten Volk, welches schon seit Jahrhunderten im Exil, als Sklaven der Ägypter, in Ägypten lebt. Als er geboren wird, ergeht der Befehl des Pharaos, dass alle männlichen hebräischen Babys zu töten seien. Durch mehre wundersame Fügungen bzw. Gottes Eingreifen in seinem Leben, überlebt Mose und wächst am Hof des Pharaos auf. Als er eines Tages einen Ägypter einen hebräischen Sklaven schlagen sieht, tötet Mose diesen Ägypter und flieht, aus Angst nun selbst getötet zu werden. Nun lebt er im Exil in der Gegend Midian, wo er sich niederlässt und heiratet. Zu diesem Zeitpunkt lebt er schon einige Jahre dort mit seiner Frau und ihrer Familie:

Mose aber weidete die Herde Jitros, seines Schwiegervaters, des Priesters von Midian. Und er trieb die Herde über die Wüste hinaus und kam an den Berg Gottes, den Horeb. Da erschien ihm der Engel des HERRN in einer Feuerflamme mitten aus dem Dornbusch. Und er sah hin, und siehe, der Dornbusch brannte im Feuer, und der Dornbusch wurde nicht verzehrt. Und Mose sagte sich: Ich will doch hinzutreten und diese große Erscheinung sehen, warum der Dornbusch nicht verbrennt. Als aber der HERR sah, dass er herzutrat, um zu sehen, da rief ihm Gott mitten aus dem Dornbusch zu und sprach: Mose! Mose! Er antwortete: *Hier bin ich*. Und er sprach: Tritt nicht näher heran! Zieh deine Sandalen von deinen Füßen, denn die Stätte, auf der du stehst, ist heiliger Boden! Dann sprach er: Ich bin der Gott deines Vaters, der Gott Abrahams, der Gott Isaaks und der Gott Jakobs. Da verhüllte Mose sein Gesicht, denn er fürchtete sich, Gott anzuschauen. Der HERR aber sprach: Gesehen habe ich das Elend meines Volkes in Ägypten, und sein Geschrei wegen seiner Antreiber habe ich gehört; ja, ich kenne seine Schmerzen. Und ich bin herabgekommen, um es aus der Gewalt der Ägypter zu retten und es aus diesem Land hinaufzuführen in ein gutes und geräumiges Land, in ein Land, das von Milch und Honig überfließt, an den Ort der Kanaaniter, Hetiter, Amoriter, Perisiter, Hewiter und Jebusiter. Und nun siehe, das Geschrei der Söhne Israel ist vor mich gekommen; und ich habe auch die Bedrängnis gesehen, mit der die Ägypter sie quälen. Nun aber geh hin, denn ich will dich zum Pharao senden, damit du mein Volk, die Söhne Israel, aus Ägypten herausführst! Mose aber antwortete Gott: Wer bin ich, dass ich zum Pharao gehen und die Söhne Israel aus Ägypten herausführen sollte? Da sprach er: *Ich werde ja mit dir sein*. Und dies sei dir das Zeichen, dass ich dich gesandt habe: Wenn du das Volk aus Ägypten herausgeführt hast, werdet ihr an diesem Berg Gott dienen. Mose aber antwortete Gott: Siehe, wenn ich zu den Söhnen Israel komme und ihnen sage: Der Gott eurer Väter hat mich zu euch gesandt, und sie mich fragen: Was ist sein Name?, was soll ich dann zu ihnen sagen? Da sprach Gott zu Mose: »*Ich bin, der ich bin*.« Dann sprach er: So sollst du zu den Söhnen Israel sagen: Der »Ich bin« hat mich zu euch gesandt. Und Gott sprach weiter zu Mose:

So sollst du zu den Söhnen Israel sagen: Jahwe, der Gott eurer Väter, der Gott Abrahams, der Gott Isaaks und der Gott Jakobs, hat mich zu euch gesandt. Das ist mein Name in Ewigkeit, und das ist meine Benennung von Generation zu Generation.⁴⁸

Mose kommt an den Berg Gottes, den Horeb - was auf hebräisch „Ödland“ oder „Wüstengebiet“ bedeutet. Dann bemerkt er einen brennenden Dornbusch - und er sieht den Engel des Herrn. Dass er diese Dinge bemerkt, liegt daran, dass er *hinsieht*. Das bedeutet: Aufmerksam ist. Und das sind schon einige Punkte einer Gottesbegegnung; In Moses Fall geht er in die Abgeschiedenheit. Dort sieht er hin - und bemerkt den brennenden Dornbusch. Diese Neugier lockt ihn zu dem Busch. Und hier, vor diesem Busch spricht Gott seinen Namen. Was Moses als erstes antwortet, ist: „Hier bin ich.“ Wieder drückt er also aus, dass er präsent ist. Mose ist einfach da. Als Folge überkommt ihn Gottesfurcht. Mose fürchtet sich Gott anzuschauen. Gott spricht zu Mose und verspricht, sein Volk aus der Sklaverei zu führen. Dazu möchte er Mose gebrauchen. Dieser fühlt sich minderwertig vor Gott - daraufhin beteuert Gott, dass er bei Mose ist und bei ihm bleiben wird. Auf weitere Zweifels Moses offenbart sich Gott als „Ich bin, der ich bin“

Die ersten vier Punkte, also der Ort, die Abgeschiedenheit und das Sehen bzw. Wahrnehmen-können und die Neugierde würde ich als Voraussetzungen für eine Gottesbegegnung klassifizieren. Gott ruft Mose beim Namen. Und Mose antwortet: „Hier bin ich.“ In der Einöde weiß sich Mose also erkannt von einem Gott, den er bisher (noch) nicht kannte. Er begegnet einem Gott, der ihn wie einen Freund beim Namen nennt. Aus dem Text geht an dieser Stelle nicht hervor, welche körperlichen Reaktionen Mose hatte. Allerdings antwortet er nur mit „Hier bin ich.“ Er ist also präsent. Daraufhin offenbart sich Gott als zum ersten Mal als „Der Gott von Moses Urvätern“. Die Gottesfurcht Moses scheint ein Resultat der Begegnung mit Gott zu sein. Trotzdem entwickelt sich ein Gespräch zwischen Mose und Gott, indem dieser Mose seine guten Pläne für das Volk Israel verkündet. Es folgt eine zweite, tiefere Offenbarung seiner selbst vor Mose als: „Ich bin, der ich bin“.

Als äußerlich sichtbare Reaktionen auf die Begegnung mit Gott wären seine Furcht, Gott anzuschauen, zu nennen. Allerdings steht nicht in dem Text, wie genau diese Furcht Moses aussah. Hier verbleibt der Leser mit seiner eigenen Phantasie. Was noch eine Folge der Begegnung ist: Mose erkennt durch diese Begegnung seine eigene Unzulänglichkeit: „Wer bin ich, dass ich zum Pharao gehen und die Söhne Israel aus Ägypten hinausführen sollte?“ Zusammenfassend lässt sich sagen, dass in dieser Begegnung Präsenz, Gottesfurcht und Demut im Vordergrund stehen. Präsenz tritt dabei als Aushalten und Vorbereitung auf die Begegnung in Erscheinung, die Gottesfurcht ist als

⁴⁸ 2. Mose 3,1-15

Reaktion innerhalb der Begegnung erkennbar und die Demut - das bedeutet das Erkennen des eigenen Platzes, Folge der Begegnung.

Im nächsten Beispieltext befinden wir uns im Johannesevangelium. Johannes der Täufer hat Jesus getauft und dieser beruft gerade seine ersten Jünger. Die Jünger, die Jesus zuerst beruft, sind Juden, die die Ankunft des Messias, also des Erlösers Israels, erwarten. Sie sind also schon auf der Suche - man könnte sagen ihre Wahrnehmung ist schon offen für eine Begegnung mit Gott, weil sie bereit sind, sich darauf einzulassen. Philippus folgt schon Jesus nach. Philippus erzählt nun seinem Freund Nathanael, dass Jesus dieser Erlöser Israels sei. Nathanael reagiert skeptisch, als er erfährt, dass Jesus aus Nazareth kommt. Denn als Jude kennt er die Tora, die heilige Schrift der Juden und weiß somit, dass der Messias aus Bethlehem, der Stadt Davids, kommen soll. Jesus enttäuscht in dieser Hinsicht also die Erwartungen Nathanaels wie denn ein Gott und eine Gottesbegegnung auszusehen hätte.⁴⁹

Philippus findet den Nathanael und spricht zu ihm: Wir haben den gefunden, von dem Mose in dem Gesetz geschrieben und die Propheten, Jesus, den Sohn des Josef, von Nazareth. Und Nathanael sprach zu ihm: Aus Nazareth kann etwas Gutes kommen? Philippus spricht zu ihm: Komm und sieh! Jesus sah den Nathanael zu sich kommen und spricht von ihm: Siehe, wahrhaftig ein Israelit, in dem kein Trug ist! Nathanael spricht zu ihm: Woher kennst du mich? Jesus antwortete und sprach zu ihm: Ehe Philippus dich rief, als du unter dem Feigenbaum warst, sah ich dich. Nathanael antwortete und sprach: Rabbi, du bist der Sohn Gottes, du bist der König Israels.⁵⁰

Die Innenperspektive Nathanaels kann - eigentlich - nur individuell erfahren und beschrieben werden. Doch lässt die Interaktion zwischen Jesus und Nathanael Rückschlüsse vermuten, was in Nathanael vorgegangen sein könnte; Doch auch hier: Philippus fordert Nathanael auf zu sehen - was das „sich ansehen“ d.h. begegnen mit Jesus beinhaltet. Nathanael lässt sich darauf ein und folgt Philippus zu Jesus. Jesus weiß über das Innere Nathanaels Bescheid „Ein Israelit in dem kein Trug ist“ - also er erkennt ihn als „keinen Heuchler“. Was bei Nathanael passiert, ist, dass er sich gesehen fühlt, was zum Ausdruck kommt, wenn er Jesus fragt, woher dieser ihn kenne. Jesus antwortet darauf, indem er Nathanael erzählt, was dieser gemacht habe, bevor Philippus zu ihm kam. Daraufhin erkennt Nathanael in Jesus seinen Gott. Nathanael erkennt also Jesus, als dieser ihm sagt, dass ER *Ihn* kennt. Es ist aber auch eine gegenseitige Offenbarung, denn dadurch, dass Jesus Nathanael sagt, wo er war, gibt er preis, dass er das ebenfalls weiß. Er gibt also einen Wesenszug von sich preis, nämlich den, dass er „seine“ Menschen offenbar so gut kennt, dass er weiß wo sie vorher waren oder was sie

⁴⁹ Zumindest scheinbar, denn wie der Leser aus dem Lukasevangelium weiß wurde Jesus ja in Bethlehem geboren.

⁵⁰ Joh 1,44-49

gerade denken oder fühlen. Bei dieser Begegnung stehen zum einen das „Herbeikommen“ Nathanelns zu Jesus, was auch wieder als „Vorbereitung“ gesehen werden kann, und sein „Erkannt-sein“ - was auch im Präsenz geschieht, im Zentrum. Auffällig ist auch, dass das Erkennen, die Begegnung zwischen Gott und Mose - und auch hier mit der Offenbarung Gottes gegenüber dem Menschen stattfindet.

Es gibt natürlich noch viel mehr Beschreibungen, wie eine Gottesbegegnung stattfinden kann oder was sie ausmacht, im Folgenden soll kurz angerissen werden, wie Begegnungen mit Gott in der Bibel noch beschrieben werden. Sie können unerwartet wie bei Elia sein: Gott begegnet ihm - wider seinen Erwartungen - weder im Feuer, noch im Sturm, sondern im leise säuselnden Wind.⁵¹ Sie können die Identität des Menschen verändernd, wie bei Gideon. Er ist ein Feigling, aber als Gott ihn mit „Du starker Held“ anspricht, wird er es im Folgenden auch wirklich.⁵² Oder sie kann wie bei Maria, mit ihr in der Trauer sein und Unmögliches möglich machen.⁵³ Was bei allen Begegnungen wichtig zu sein scheint, ist die *Gegenwärtigkeit* der beiden Parteien.

So bleibt auch hier die Begegnung mit Gott etwas, was nicht wirklich greifbar ist, sondern an den Auswirkungen, die es auf das eigene Leben hat, erkannt werden kann. Und da ließe sich Balthasars oben schonmal erwähnter Gedanke von der dramatischen Art des Heilshandelns Gottes anschließen: Dass nämlich - in seinem fünften Akt der Heilshandlung- erst im Nachhinein Gottes Wirken und Eingreifen erkannt werden kann. In der biblischen Erzählung gibt es das Bild der Früchte dafür. So der Gedanke: Aus einer regelmäßigen Begegnung mit Gott entstehen Zustände - oder besser vielleicht: Charakterzüge, die konkrete Auswirkungen auf das Leben und das Zusammenleben mit den Mitmenschen haben. Zu nennen wären beispielhaft Liebe, Freude, Friede, Langmut, Freundlichkeit, Güte, Treue, Sanftmut und Selbstbeherrschung.⁵⁴ Das steht im Gegensatz zu einer Vorstellung, die glaubt, dass jede Begegnung mit Gott getragen sein müsste von unbeschreiblicher Liebe, Freude, Euphorie oder ähnlichen Gefühlszuständen.

Es lässt sich also festhalten, dass es keine allgemeingültige Form von „Gottesbegegnungen“ gibt. So wie es keine allgemeingültige Form von „Begegnungen“ gibt - denn die individuellen Persönlichkeiten der Personen tragen immer zu einer anderen Qualität der Begegnungen bei. Was sich aber festhalten lässt: Im Nachhinein lässt sich schon Gottes Wirken im Leben des Einzelnen feststellen - maßgeblich ist, ob derjenige es sieht oder nicht. Das bedeutet: Ob derjenige weiß, woher die Früchte seines

⁵¹ vgl dazu 1.Kön 19,11-13

⁵² vgl dazu Ri 6,11 ff

⁵³ vgl dazu Joh 11,32 ff.

⁵⁴ vgl dazu Gal 5,22-23.

Lebens kommen. Ebenso lässt sich festhalten, dass - wie bei allen Begegnungen, die Präsenz vonnöten ist. Weiterhin lässt sich feststellen, dass es sinnvoll ist, sich auf eine Begegnung mit Gott vorzubereiten - auch wenn eine Begegnung natürlich auch ohne Vorbereitung geschehen kann.⁵⁵ Das Christentum hat einige vorbereitende Praktiken erprobt, die dem Menschen das Erkennen einer Begegnung und das Präsentsein erleichtern sollen. Oftmals ist der ganze Körper eingebunden in diese Praktiken. Einigen wird sich die Autorin beispielhaft im nächsten Kapitel widmen.

3.2 Liturgie und Annäherungspraktiken der Gläubigen

Liturgie kommt vom Griechischen und bedeutet „das Tun des Volkes“. Heute wird der Begriff für den jüdischen und christlichen Gottesdienst in seinen mannigfaltigen Ausprägungen verwendet.⁵⁶ Die Ausprägungen sind so vieler Arten und Weisen, dass es nicht möglich - und auch nicht nötig ist, hier in dieser Arbeit einzeln auf alle einzugehen. Es soll vielmehr ein Blick geworfen werden auf die Art und Weise wie Glaubende Begegnungsräume - oder Begegnungsmöglichkeiten schaffen, um ihrem Gott bewusst zu begegnen. Denn die Autorin sieht in den Liturgiepraxen genau das: Eine ritualisierte Möglichkeit als Einzelperson und als Gemeinschaft der Gläubigen Räume zu schaffen, in denen eine Begegnung mit Gott stattfinden kann. In der jüdisch-christlichen Liturgie sind folgende Grundbausteine eines Gottesdienstes erkennbar: Anamnese, Epiklese und Doxologie. Diese unterscheiden sich allerdings in Ausprägung, Anteil und Ausführung je nach Gemeinschaft der Gläubigen. Gemeinsam ist weiterhin, dass es einen Anleiter gibt, das geistliche Oberhaupt in der Versammlung, der durch die Liturgie führt. Im folgenden Abschnitt soll unter diesen Begriffen beispielhafte räumlich-leibliche Handlungen herausgearbeitet werden.

Anamnese beschreibt die *Wiedererinnerung*, z.B. von Gottes Heils-Taten. Das kann sowohl durch das Vergegenwärtigen biblischer Geschichten geschehen - oder der Vergegenwärtigung von Jesu Selbsthingabe für seine Kirche, oder durch persönliche Zeugnisse - d.h. Erfahrungen, die Gläubige mit Gott gemacht haben.⁵⁷ Das Beispiel der Erfahrungsbeschreibung: Es gibt die Praxis, innerhalb eines Gottesdienstes von dem Wirken Gottes im eigenen Leben zu berichten. Das kann durch die Darstellung von Alltagserfahrungen geschehen, aber auch durch das Berichten über die individuelle Lebensgeschichte geschehen, z.B. üblich bei besonderen Festen wie Taufen. Wirkweise: Das Erzählte wird wieder erinnert und schafft einen Raum, indem z.B. erneut die Liebe

⁵⁵ vgl dazu Moses Gottesbegegnung, Bsp.:Er geht in die Einöde und zieht seine Sandalen von den Füßen.

⁵⁶ Vorgrimler, S.398.

⁵⁷ Vorgrimler, S.36.

und Zuwendung, die bei der Erkenntnis des Eingreifens Gottes ins eigene Leben geschah, erfahren werden kann. Dabei kann es geschehen, dass die Hörenden - also die anderen Glaubenden, mit hinein in diese Erinnerung genommen werden, und selbst berührt sind von dem Erzählten, auch wenn sie es nicht selbst erlebt haben.

Epiklese bedeutet Herabrufung. Dabei ist im engeren Sinne das Gebet für die Wandlung der Gaben beim Abendmahl, also Brot und Wein in Leib und Blut, gemeint. Wobei nicht in jedem Gottesdienst der Gläubigen immer das Abendmahl gefeiert wird. Auch kann damit die Bitte um Beistand und die Führung durch den Heiligen Geist bezeichnet werden. Es könnte als die Zwiesprache mit Gott gesehen werden, also eine Form von Gebet.⁵⁸

Doxologie bezeichnet im weiteren Sinne all das, was zum Lobpreis Gottes geschieht. Es kann mit „Verherrlichungsrede“ übersetzt werden. Das kann sowohl eine feierliche, formelhafter Anfang oder Ende eines laut gesprochenen Gebets sein. Allerdings kann sich Doxologie auch in Form von Singen von Liedern zu Gott hin ausdrücken.⁵⁹ Folgende biblische Geschichte wäre hier zur besseren Vorstellung zu nennen; Das ganze Volk Israel, inklusive ihres Königs David, tanzt und musiziert beim geplanten Einzug der Bundeslade nach Jerusalem.⁶⁰ Der Lobpreis wird hier mit dem ganzen Körper vollzogen.

Diese Praktiken sind gemeinschaftlich angelegt. Im Gegensatz dazu stehen diejenigen Praktiken, die einzelne Gläubige vornehmen, um eine Gottesbegegnung zu forcieren. Es sollen auch hier beispielhaft einige Praktiken genannt werden. Ihnen allen gemeinsam ist - ganz im Sinne der Begegnung, dass ein konkreter Ort, eine konkrete Zeit und *präsent sein* - im Sinne von mit meinem Körper und auch mit meinen Gedanken, meinem Inneren genau jetzt und hier anwesend bin - Voraussetzungen sind, damit ein solches Treffen stattfinden kann. Zum einen wäre die persönliche Zwiesprache zu Gott zu nennen. Sie lässt sich als Form des Gebetes oder der Zuwendung zu Gott hin sehen. Sie ist bestimmt von einem sich zu Gott hin öffnen und wie mit einem Freund reden. Weiter ließe sich das kontemplative Gebet nennen. Es wäre zusammenfassend zu erklären mit: „Einfach da sein“. Es erfolgt eine Ausrichtung auf Gott. Zum Beispiel kann das geschehen, indem der Glaubende über Gottes Wesen mithilfe einer Bibelstelle nachdenkt oder spricht. Als leibliches Moment haben wir hier das Sprechen eines Bibeltextes, wobei die Lautstärke nach Belieben variiert werden kann. Zudem gibt es bestimmte Körperhaltungen, die hilfreich sein können, um innere Prozesse äußerlich sichtbar zu machen, oder auch innere Prozesse durch äußere Körperhaltungen anzuregen- so kann z.B. ein sich Niederknien ein Ausdruck der Ehrerbietung gegenüber Gott sein oder sich aus einem

⁵⁸ Vorgrimler, S.156.

⁵⁹ Vorgrimler, S.139.

⁶⁰ vgl dazu 2. Sam 6,14-15.

innerlichen Ergriffensein seiner Liebe speisen. Oder es kann der Wunsch bestehen die Ehrerbietung zu zeigen - was dann durch knien mittels des eigenen Körpers ausgedrückt wird - und daraufhin folgen innere Prozesse wie psychisches Ergriffensein.⁶¹ Als beispielhafte weitere physische Handlungen könnten u.a. das Hände in die Höhe ausstrecken - als Ausdruck von erwartender Sehnsucht, oder die geöffneten Hände als Zeichen von Empfangsbereitschaft genannt werden. Es kann im Rahmen dieser Arbeit keine weitere Analyse von weiteren Körperhaltungen beim Gebet geleistet werden. So wie Lobpreis als Gemeinschaft vollzogen werden kann, kann er auch durch das Individuum vollzogen werden. Dabei stützt sich die Erwartung des Gläubigen auf die Erfahrungen, die Gläubige vor ihm gemacht und in Worten festgehalten haben: Dass sie ihrem Gott im Lobpreis begegnet sind. „Doch du bist heilig, der du wohnst in den Lobgesängen Israels.“⁶² Auch das Fasten- also der Verzicht auf Nahrung, also etwas Lebensnotwendigem, zugunsten erhöhter Konzentration auf Gott hin, ist eine Form der Suche nach einem Begegnungsort mit Gott, die den ganzen Körper miteinbezieht.

3.3 Unterscheidung: Liturgie im Gottesdienst vs. angestrebter Gottesbegegnung im Theaterprozess

Die Gemeinsamkeit, die besteht, ist, dass bei beidem der ganze Körper miteingebunden ist. Weiter kann eine Begegnung mit Gott in beiden Settings nicht erzwungen werden. Ein Unterschied besteht darin, dass sich sowohl bei den gemeinschaftlich vollzogenen als auch den individuell vollzogenen liturgischen Praktiken, die Aufmerksamkeit der Gläubigen voll und ganz auf ihren Gott richtet - und die Gläubigen mit einer Begegnung rechnen und sie somit eher erkennen können, da sie das nötige Vokabular zur Beschreibung als auch die genannte Erwartungshaltung mitbringen. Davon kann im theaterpädagogischen Kontext nicht ausgegangen werden. Denn es finden sich Teilnehmer aus unterschiedlichsten Hintergründen ein, die oftmals nicht an einen personalen Gott des Christentums glauben. Von daher muss davon ausgegangen werden, dass das, was vielleicht ein Gläubiger als Gotteserfahrung bezeichnen würde, von einem Teilnehmer, der nicht an Gott glaubt, nicht als solche erkannt würde.

4 Praxis

4.1 Theaterpädagogische Arbeitsweise, die Raum für Gott schafft?

Den Teilnehmern soll ein Raum bereit werden, in dem sie selbst Gott erfahren können. Wie kann das funktionieren?

⁶¹ Jansen, S.49.

⁶² Ps 22,4.

Es ist sinnvoll die Ansätze in Methodisches und Inhaltliches einzuteilen. Methodisch kann das zum Einen durch das Durchleben von biblischen Geschichten, also dem *Bibliodrama* geschehen. Der Gedanke dahinter ist, dass Sprache die Verbalisierung unserer Körpersprache ist.⁶³ Wenn also Sprache Körperlichkeit übersetzen kann, dann sollte auch die Rückübersetzung möglich sein. Es besteht nun also die Möglichkeit die Verbalität des Textes in eine Körperlichkeit zu übersetzen, ohne den Anspruch auf Perfektion zu haben. Dazu ist die leiblich-innerliche Präsenz meiner Selbst als Teilnehmer nötig und ein konkreter Raum, eine konkrete Zeit, sowie Mitspieler. Eine weitere methodische Vorgehensweise stellt die Begegnung mit dem Fremden dar. Das bedeutet, dass die Teilnehmer einer theaterpädagogischen Gruppe mit Fremden - sei es im Großen oder im kleinen Stil, konfrontiert werden. Was daraus erwachsen kann - und das kann eins der Ziele der Anleiterin sein, ist die Schulung der Teilnehmer im präsent sein.

Inhaltlich ist es - ganz nach der Forderung Balthasars, möglich, sich mit den Unabweislichen Fragen auseinanderzusetzen. Wie das konkret aussehen könnte, wird später nochmals aufgegriffen. Als Nebeneffekt quasi, können Religiöse Gefühle stattfinden - das bedeutet ein Berührtsein oder ein sich-verbunden fühlen, tiefe Freude, sich geliebt fühlen oder Ähnliches. Als ein weiteres Ziel einer auf (Gottes) Begegnung ausgerichteten theaterpädagogischen Arbeitsweise könnte es gelten die Teilnehmer mit einem „Erfahrungsvokabular“ auszustatten, dass wenn sie eine Begegnung mit Gott haben, sie diese als Gottesbegegnung einordnen können. Denn es ist deutlich einfacher etwas zu erkennen, von dem man weiß, dass es existiert und für welches man Ausdrucksmöglichkeiten kennt. Im Folgenden möchten wir uns anschauen, wie eine theaterpädagogische Arbeitsweise aussehen kann, die Raum schafft, um den Teilnehmern eine Begegnung mit Gott zu ermöglichen.

4.1.1 Bibliodrama

Das Bibliodrama ist eine Spielform des Psychodramas nach Jakob Levi Moreno, der selbst Jude war. Das Thema ist durch den biblischen Textabschnitt vorgegeben. Der Text wird im Spiel „entfaltet“. Das geschieht eher durch eine „Nachempfindung“ als durch wörtliche Wiedergabe des Textes, so beschreibt es Teckemeyer.⁶⁴

„Er (Anmerkung der Verfasserin: der Text) kann auch im Sinne des Experiments frei gestaltet werden. Die dabei gemachten Erfahrungen können Anlass sein, Rückschlüsse auf eigene Erfahrungen zu ermöglichen.“⁶⁵

⁶³ vgl Teckemeyer S.23-24.

⁶⁴ Teckemeyer, S.66.

⁶⁵ Teckemeyer, S.66.

Der Text könne ebenso als Reibe- oder Identifikationsfläche dienen - und kollidiere mit den Lebenswelten der Teilnehmenden. Es könne ebenso einen kreativen Umgang mit dem Text geben, in dem Sinne, dass verschiedene Techniken angewandt würden, wie z.B. das Weiterspinnen der Geschichte oder ein Perspektivenwechsel - oder dass eine neue Person gehört würde.⁶⁶ Teckemeyer beschreibt aus der Sicht eines im Psychodrama ausgebildeten Pastors, der pädagogisch in Schulen tätig ist. Mit diesem Ansatz nähert er sich sehr ungezwungen und locker dem Text in dem Sinne, dass den Teilnehmern genügend Raum geboten wird, um Anknüpfungspunkte mit dem Text zu finden. Es wird also aktiv nach Anknüpfungspunkten der Teilnehmer und deren Lebenswelt mit diesen Texten gesucht.

„Bei der Gestaltung biblischer Textvorlagen mit der Methode des Bibliodramas achte ich darauf, dass sie nicht historisierender oder psychologisierender Form nachgespielt werden. Religion verwirklicht sich und wirkt in der Gegenwart, natürlich mit historischen Erinnerungen, aber die Erinnerungen sind präsentisch. Das, was geschehen ist, wird für den Augenblick des Spiels relevant. Biblische Texte sind „Gottes aktuelles Wort“, das von Menschen, die in Gottes Geschichte eingebunden sind, redet. Die Spieler empfinden den Text nicht nur nach, sie setzen ihn mit ihrer ganzen Persönlichkeit mit ihm auseinander. Sie stehen in wechselseitiger Korrespondenz mit ihm.“⁶⁷

Teckemeyer empfiehlt bei dieser Methode die Rolle einer „Ich-Figur“ aus der „Jetzt-Zeit“, um die persönliche Auseinandersetzung und Betroffenheit zu erhöhen. Er beschreibt das Umsetzen von biblischen Texten als ein Freilegen ihrer textlichen Dimensionalität und ein Hereinbringen in ihre räumlich-leibliche Dimensionalität.⁶⁸ Das bedeutet der Text nimmt durch die Verkörperung durch die einzelnen Mitglieder konkrete Gestalt an. Der Text, der vorher nur Buchstaben waren, wird lebendig und konkret *erfahrbar* in der Gegenwart. So bleibt der verlorene Sohn nicht mehr nur eine „nette Geschichte“, sondern wenn ich selbst als Teilnehmer der verlorene Sohn bin, dann kann ich die Verzweiflung des Verlorenseins spüren - ebenso wie die willkommenheiße Liebe meines Vaters.⁶⁹ Und die anderen Figuren der Geschichte erleben auch ganz konkret diese Geschichte - und zwar aus einem anderen Blickwinkel. Da nun die ganze Persönlichkeit des Teilnehmers betroffen ist, ist es gut vorstellbar, dass innerhalb solcher Situationen religiöse Gefühle erfahren werden, die ähnlich wie bei einer Gottesbegegnung sein können.

4.1.2 Irritation als Chance

⁶⁶ ebenda.

⁶⁷ Teckemeyer, S.115.

⁶⁸ Teckemeyer, S.116.

⁶⁹ vgl Lk 15,11-32

Sting untermauert das, was Johnstone in der Praxis ausführte, mit einem theoretischen Fundament. Die These lautet: Krisen können Lernprozesse in Gang setzen. Erklärung dafür sei, dass in einer Krise die gewohnten Handlungs- und Ordnungssysteme nicht mehr ausreichen würden, um diese Krise bewältigen zu können. Daher müsse - sofern man die Krise als Krise wahr- und ernstnähme, eine Offenheit zum Dazulernen bestehen, um diese Krise irgendwann bewältigen zu können.⁷⁰ In diesem Modell wird Krise, also eine existenzielle Bedrohung, die im Moment nicht lösbar ist, als Katalysator für Lernprozesse verstanden. Sting nutzt für Theaterzwecke den Begriff „Irritation“, was mir dafür - und auch für die Beschreibung von Johnstones Vorgehen, sinnvoll erscheint. Etwas irritiert, wenn es uns fremd ist. Denn, so Sting:

Das Fremde widerfährt uns, es ist unverfügbar, wir können es nicht steuern, es passiert. ES ist weder Objekt noch Subjekt. Fremdheit rührt an die Wurzel aller Dinge. Sie ist nicht greifbar mit unserem gewohnten Ordnungssystem, Vernunft und autonomen Subjektbild. Das Fremdheitsmoment an sich ist nicht fassbar. Die Erfahrung löst aber etwas aus, Überraschung, Verstörung, Irritation, Verunsicherung, Angst.⁷¹

Die Unkontrollierbarkeit des Fremden löst also Irritation aus. Und hier sind wir wieder bei der Begegnung, denn innerhalb der Begegnung bleibt immer ein Stück Fremdheit und Unverfügbarkeit.⁷² Damit birgt eine Begegnung an sich - sowohl zwischen zwei Menschen als auch zwischen einem Mensch und Gott, immer die Möglichkeit für Irritation und damit einhergehend auch die Chance zur Veränderung der eigenen Ordnungssysteme. Das bedeutet: Zur Veränderung. Nun gibt es verschiedene Ebenen von Irritationen: Einmal auf inhaltlicher und thematischer Ebene, dann innerhalb des Spieles in der Interaktion - also die Art und Weise wie der Konflikt dargestellt wird und Irritation innerhalb der Gruppe.⁷³ Für die Zwecke dieser Arbeit möchte ich vornehmlich auf die inhaltliche und thematische Ebene eingehen.

4.1.3 Unabweisliche Fragen fragen

Das Agieren von Personen in Zeit und Raum, Begegnungen, Handlungen überhaupt, lassen sich auch als ein Lernen in Szenen beschreiben.⁷⁴

⁷⁰ vgl dazu Sting S.12 ff

⁷¹ Sting, S.13

⁷² vgl dazu Grätzel, S.40

⁷³ Sting

⁷⁴ Teckemeyer, S.28.

Wir gestalten Kommunikation und Interaktion. Wir inszenieren unser Handeln, unser Sprechen und interagieren, indem wir es für uns und andere mit Deutungen und Regieanweisungen versehen.⁷⁵

Wie kann es also aussehen, wenn sich in der theaterpädagogischen Arbeit mit den Unabweisbaren Fragen beschäftigt wird? Wir befinden uns auf der *inhaltlichen und thematischen* Ebene der Irritation. Schon die Beschäftigung mit Themen, die nicht fest im Alltag des Teilnehmers eingebunden sind, können zur Irritation der Teilnehmenden führen. Die Anleiterin kann dabei z.B. durch die Auswahl des Textes - zur Irritation sollter er den Teilnehmern und deren Lebenswelt möglichst fremd sein - Irritation in der Gruppe hervorrufen. Es ist auch vorstellbar, dass die Unabweisbaren Fragen als eigenes Thema direkt im Spiel behandelt werden.

So könnte im Sinne des improvisatorischen Ansatzes eine Szene mit drei Teilnehmern geformt werden, bei der zwei der drei Fragen festzulegen wären z.B.:

Frage: Wer bist du? Antwort: Eine gelangweilte Frisörin.

Frage: Wo ist unser Weg? Antwort: Wir gehen zu einer Beerdigung.

Und die übrige Frage „Wer bin ich?“, müsste im Spiel von den Handelnden gemeinsam herausgefunden werden. Es besteht also die direkte Konfrontation der Unabweislichen Fragen.

Natürlich könnte die Heranführung an diese Fragen auch etwas niedrigschwelliger geschehen - durch geeignete Materialien, die zur Inspiration einladen. Denkbar wären Texte, eine kurze Anekdote - oder auch ein Witz, Bilder, Gegenstände - oder was auch immer der Anleiterin einfällt. In einer Reflexionsrunde bzw. einem reflexiven Gespräch innerhalb der Gruppe - oder Kleingruppen, könnten die Teilnehmer nochmals verstärkt dazu angeregt und ermutigt werden, sich Gedanken über ihre eigene Position zu machen.

4.1.4 Keith Johnstones Improvisatorischer Ansatz

„Ich lehre Spontanität, deshalb sage ich ihnen, sie dürften nicht versuchen die Zukunft zu beherrschen oder zu „siegen“, sondern sollten mit leerem Kopf einfach aufstehen, das tun, was verlangt wird, und abwarten, was passiert. Diese Entscheidung, Zukünftiges nicht beherrschen zu wollen, erlaubt den Schülern, spontan zu sein.“⁷⁶

Keith Johnstones (Lehr)Ansatz ist, dass er entgegen den bestehenden Erwartungen handeln lässt. Er spielte bewusst mit Irritationen bei seiner Lehrtätigkeit innerhalb seiner Gruppen. Viele von Keith Johnstones Theaterspielen sind durch - von ihm bewusst

⁷⁵ Teckemeyer, S.29.

⁷⁶ Johnstone, Improvisation und Theater, S.42.

erzeugte- Irritationen entstanden: Er hat das, was als „normal“ gilt - also die bestehenden Erwartungen, umgedreht.⁷⁷ Indem Johnstone versuchte seine Spieler in ständiger Irritation zu halten, trainierte er sie quasi dafür „im Hier und Jetzt“ präsent zu sein. In einer Anmerkung innerhalb einer Fußnote benennt er die Erfahrung, dass „Im Hier und jetzt“, d.h. präsent zu sein, eine alltägliche Erfahrung im Improtheater sei.⁷⁸ Diese Erkenntnis scheint für ihn banal zu sein. Martin Buber kommt zu ähnlichen Überlegungen, wenn er feststellt, dass die Präsenz - er nennt es „die Unmittelbarkeit der Beziehung zwischen Du und Du“, Notwendigkeit zur Begegnung ist. In folgenden Worten führt er nochmals aus, was das bedeutet:

Die Beziehung zum Du ist unmittelbar. Zwischen Ich und Du steht keine Begrifflichkeit, kein Vorwissen und keine Phantasie; und das Gedächtnis selber verwandelt sich, da es aus der Einzelung in die Ganzheit stürzt. Zwischen Ich und Du steht kein Zweck, keine Gier und keine Vorwegnahme; und die Sehnsucht selber verwandelt sich, da sie aus dem Traum in die Erscheinung stürzt. Alles Mittel ist Hindernis. Nur wo alles Mittel zerfallen ist, geschieht die Begegnung.⁷⁹

Buber beschreibt die Begegnung als unmittelbar, also direkt und ohne Mittel- ohne Zweck zwischen den beiden Parteien. Wenn nun also Präsenz Voraussetzung für Begegnung ist, sind die Mittel der Irritation aus dem Ansatz von Johnstone *eine* Möglichkeit, wie Theaterpädagogisches Handeln Menschen in Begegnung schulen - und sie darauf vorbereiten können. Hier lässt sich der Ansatz von Keith Johnstones Arbeitsweise Zusammendenken; Sein Ziel war es, wie er selbst beschreibt, die Kindlichkeit und „das Abenteuer des Lebendig-Seins“ wieder zurückzugewinnen, was er - seiner Ansicht nach durch die Erziehung, verloren und verlernt hatte.⁸⁰ Daraus entwickelte er eine Reihe von Ansätzen, die in den Moment zurückholen sollen. Also die Wahrnehmung auf den Augenblick im hier und jetzt an genau diesen physischen Ort wo ich mit meinem Körper bin, zu lenken. Das ist der eine Fokus. Daraus folgt, dass wenn ich mit meiner Wahrnehmung in diesem Moment bin - also präsent bin, Begegnung möglich wird. Ich die Impulse meines Gegenübers wahrnehme, erkenne und deshalb darauf reagieren kann. Also Begegnung kann nur im Präsenz stattfinden und mit leiblicher und seelischer Präsenz. Und wo Begegnung ist, findet Handlung statt.

5 Fazit

⁷⁷ Johnstone, Theaterspiele, S.21.

⁷⁸ Johnstone, Theaterspiele, S.427, Fußnote 101.

⁷⁹ Buber, Ich und Du, S.16.

⁸⁰ vgl Johnstone, Improvisation und Theater, S.13.

Als Schlüssel lässt sich erkennen, dass Präsenz zu Beziehungs- und damit Handlungsfähigkeit führt. Die theaterpädagogische Arbeit kann dabei helfen Präsenz zu schulen. Das bedeutet, dass sie eingeübt und trainiert werden kann. Zum Beispiel durch Ansätze des Improtheaters, die irritierend wirken. Auf inhaltlicher Ebene steht die Beschäftigung mit den Existenziellen Fragen. Der große Vorteil gegenüber der reinen Verbalisierung ist, dass durch das szenische aus-handeln den Fragen auf eine tiefere, berührendere Art und Weise begegnet werden kann.⁸¹ Was kann die Theaterpädagogik nicht? Sie kann nicht Gott ersetzen. Aber sie kann auf Gott verweisen und indem sie sich mit existenziellen Themen beschäftigt einen Grundstein für die Suche nach Gott legen. Die Kriterien vom Anfang sollen hier nochmal kritisch reflektiert werden auf Chancen und Grenzen derselben.

5.1 Grenzen

Da die Grenze zum therapeutischen Arbeiten leicht überschritten werden kann - gerade, wenn man sich mit den Existenziellen Fragen auseinandersetzt - und auch bei dem Bibliodrama, was seine Wurzeln im Psychodrama hat, ist es wichtig die eigene Rolle als theaterpädagogische Anleiterin zu kennen. So sollte die Grenze zur Theatertherapie bewahrt werden. Das kann z.B. dadurch geschehen, dass am Anfang eines Workshops offen kommuniziert wird, was die Erwartungen der Teilnehmer und der Anleiterin sind. Da könnte dann direkt geklärt werden, welche Erwartungen nicht erfüllt werden können und was das Ziel des Workshops sein soll. Ein anderer Ansatz wäre es mit therapeutisch geschultem Personal zusammenzuarbeiten. Was die Autorin für die sinnvollere Variante hält. Weiterhin kann die Beschäftigung mit Glaubensinhalten nur ein Anfang sein und die persönliche Beschäftigung - und Beziehung zu Gott nicht ersetzen. Weiter können die angesprochenen Religiösen Gefühle ein Nebeneffekt sein, sollten allerdings nicht als Indikator für eine Gottesbegegnung herangezogen werden, also nicht im Mittelpunkt stehen. Auch bei der Umsetzung der Forderung zu einer Neuen Dramatik Balthasars kommt die Theaterpädagogik - oder zumindest diese Arbeit - an ihre Grenzen. Auch weil die Forderungen den Schwerpunkt auf die Wirkung beim Publikum legt, die Autorin aber den Schwerpunkt ihrer Arbeit auf den Prozess der Gruppe legt. Es wäre eventuell in der Praxis auszuloten, inwiefern und inwieweit eine Umsetzung von Balthasars Forderungen zur Neuen Dramatik möglich und nötig ist.⁸²

5.2 Möglichkeiten

⁸¹ vgl dazu Teckemeyer, S.28.

⁸² Zur Erinnerung: Balthasar fordert, dass die Geschichte an sich ein Transparent für Gottes Wirken in der Geschichte sein soll.

Die Beschäftigung mit den Existenziellen Fragen kann die Sinnsuche des einzelnen Teilnehmers in Gang setzen. Da die Unabweislichen Fragen sich mit mir selbst, meinem Gegenüber und unserem Weg beschäftigen, wird das Eingebundensein des Teilnehmers in das größere Ganze hinterfragt und führt letztendlich immer zu der Frage, an was oder wen ich glaube. Was natürlich mein Handeln beeinflusst - u.a. auch im Bezug auf mein Gegenüber. Weiterhin kann die theaterpädagogische Arbeit mit biblischen Texten eine niedrigschwellige Möglichkeit bieten, sich diesen Texten anzunähern. Sowohl für eine Zielgruppe, die noch keinerlei Erfahrung mit biblischen Texten hat - und deren Lebenswelt auch sehr weit entfernt von diesen ist. Das geschieht dadurch, dass diese Texte durch das körperliche Behandeln persönlich werden und Anknüpfungspunkte bieten. Aber auch für eine Zielgruppe, die schon vertraut ist mit biblischen Texten, wie z.B. Theologen oder Gläubige innerhalb von Kirchengemeinden bietet die theaterpädagogische Arbeit mit biblischen Texten die Möglichkeit diese auf neue Arten und Weisen kennenzulernen - oder diese sich auf ganzheitlicher Ebene zu erschließen. Ebenfalls ist es möglich, dass sich neue Handlungsoptionen für die Teilnehmer erschließen. Diese können aus dem Theaterraum mit in das Leben des einzelnen Teilnehmers genommen werden. Mit Johnstones Worten:

Ein Schauspiellehrer kann (...) den Schülern helfen, mit verschiedenen „Selbsts“ zu experimentieren - die schüchternen können selbstbewusster werden, die hysterischen gelassener. Das unterstützt den Reifungsprozess und wirkt therapeutisch, und kein Pädagoge, der dies begriffen hat, kann Schauspielunterricht als Kinderei abtun.⁸³

Ebenso ist es bestenfalls möglich, dass die Erfahrung der Selbstwirksamkeit innerhalb Begegnungen gemacht werden kann. Das bedeutet, dass auch Teilnehmern, denen es schwerfällt sich auf Begegnungen einzulassen, die Möglichkeit haben im Theaterraum Begegnung auszuprobieren, ohne, dass es schwerwiegende Konsequenzen hätte. Das kann stärkend sein - und diese Teilnehmer können in ihrem Alltag von dem Ausprobierten profitieren.

⁸³ Johnstone, Theaterspiele, S.20.

Quellen- und Literaturverzeichnis

Internetquellen

Bertelsmann-Stiftung: „Kirchenaustritt in Deutschland.“ URL: <https://www.bertelsmann-stiftung.de/de/themen/aktuelle-meldungen/2022/dezember/jedes-vierte-kirchenmitglied-in-deutschland-denkt-ueber-austritt-nach>
(Abrufdatum: 24.09.24)

„Absolutes“ auf Duden online. URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Absolutes>, (Abrufdatum: 23.09.24)

„Begegnen“ auf Duden online. URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/begegnen> (Abrufdatum: 18.09.24)

„Florentina Holzinger ist einflussreichste Künstlerin 2024“ auf Nachtkritik. URL: <https://nachtkritik.de/meldungen/florentina-holzinger-zur-einflussreichsten-kuenstlerin-des-jahres-gekuert> (Abrufdatum: 16.12.24)

„Präsenz“ auf DWDS online. URL: <https://www.dwds.de/wb/Pr%C3%A4senz>
(Abrufdatum: 10.09.24)

„relativ“ auf Duden online. URL: <https://www.duden.de/rechtschreibung/relativ>
(Abrufdatum: 23.09.24)

Statista: „Europäer, die mit Gewissheit an Gott glauben.“ URL: <https://de.statista.com/infografik/19444/europaeer-die-mit-gewissheit-an-gott-glauben/>
(Abrufdatum: 24.09.24)

Literatur

von Balthasar, Hans Urs: Theodramatik. Johannes Verlag, Einsiedeln, 1973. Band 1.

von Balthasar, Hans Urs: Theodramatik. Johannes Verlag, Einsiedeln, 1980. Band 3

Bibel, Elberfelder, SCM R.Brockhaus, Witten/Holzerlingen, 2006.

Buber, Martin: Ich und Du. Reclam, Stuttgart, 1983.

Grätzel, Stephan: Der philosophische Hintergrund von Balthasars Theodramatik, in: (Hg) V. Kapp, H.Kiesel und K.Lubbers, Theodramatik und Theatralität. Ein Dialog mit dem Theaterverständnis von Hans Urs von Balthasar. Duncker & Humboldt, Berlin, 2000.

Jansen, Karin: Methode der physischen Handlung im Visier. Ein wissenschaftlicher Diskurs für die Schauspielpraxis. In: (Hg) I. Hentschel u.A.: Brecht& Stanislawski und die Folgen, Anregungen für die Theaterarbeit. Henschel Verlag, Berlin, 1997.

Jelinek, Elfriede: Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater, 1989 in: (Hg) Peter Langemeyer: Dramentheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart. Reclam, Stuttgart, 2011.

Johnstone, Keith: Theaterspiele. Spontaneität, Improvisation und Theatersport. Alexander Verlag Berlin, 1998.

Johnstone, Keith: Improvisation und Theater. Alexander Verlag Berlin, 1993.

Kapp, Volker: Der Konflikt zwischen Kirche und Theater und die Bedeutung von Balthasars Konzept einer Theodramatik, in: (Hg) V. Kapp, H.Kiesel und K.Lubbers, Theodramatik und Theatralität. Ein Dialog mit dem Theaterverständnis von Hans Urs von Balthasar. Duncker & Humboldt, Berlin, 2000.

Kotte, Andreas: Theaterwissenschaft. Eine Einführung. Böhlau-Verlag, Köln, 2012.

Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, 1999, in: (Hg) Peter Langemeyer: Dramentheorie. Texte vom Barock bis zur Gegenwart. Reclam, Stuttgart, 2011. Teckemeyer, Lothar: Lernen in Szenen. Psychodrama und Religion. Eine Einführung in das Psychodrama-Lernen. Neukirchener Verlag, Neukirchen-Vluyn, 2004.

Lehmann, Hans-Thies: Ich mache ja nicht das, was Menschen sind oder tun, zu meinem Thema...Postdramatische Poetiken bei Jelinke und anderen. Online Ressource, 32 Seiten, 2017. Aus: Fakultätsvorträge der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien; Heft 014.

Sandler, Willibald: Was ist dramatische Theologie? Erschienen in: (Hg) Peter Tschuggnall: Religion- Literatur-Künste. Aspekte eines Vergleichs. Müller-Speiser, Anif/Salzburg, 1998. oder abrufbar unter: https://www.uibk.ac.at/theol/leseraum/texte/156.html#F_23 (24.09.24)

Sting, Wolfgang: Irritation als Chance. In: Zeitschrift für Theaterpädagogik, Oktober 2021.

Vorgrimler, Herbert: Neues Theologisches Wörterbuch. Herder, Basel, 2008.

Selbstständigkeitserklärung:

Hiermit erkläre ich an Eides statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbständig und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Hilfsmittel angefertigt habe; die aus fremden Quellen direkt oder indirekt übernommenen Gedanken sind als solche kenntlich gemacht. Die Arbeit wurde bisher in gleicher oder ähnlicher Form keiner anderen Prüfungsbehörde vorgelegt und auch noch nicht veröffentlicht.

Ort

Datum

Unterschrift

