

Mit Scena 1 und 2 haben Ingrid Hentschel und Klaus Hoffmann zwei aufregende Bände vorgelegt voll wichtiger Fragen und einer Fülle von Anregungen:

Ingrid Hentschel, Klaus Hoffmann (Hg.): Theater – Ritual – Religion

Scena. Beiträge zu Theater und Religion , Band 1

Münster: Lit Verlag 2004, 257 Seiten (20,50 €)

Ingrid Hentschel, Klaus Hoffmann (Hg.): Spiel – Ritual – Darstellung

Scena. Beiträge zu Theater und Religion , Band 2

Münster: Lit Verlag 2005, 269 Seiten (19,90 €)

Das Grundproblem

In den beiden Scena-Bänden geht es um nicht weniger als die Frage nach der *conditio humana*, dem Wesen des Menschseins, und dabei bewähren Religion, Kult, Ritual, Spiel, Theater, auch ‚Performance‘ ihre deiktische, zeigende, und diagnostische Kraft. Zu erwarten ist weder Klarheit noch gar eine verbindliche Formel; was die beiden Bände attraktiv und anregend macht, ist die Fülle sinnlich-konkreter Details und die immer erneuten Versuche, diese Empirie in Begriffen zusammenzufassen oder in Sprache zu beschwören, sie begreiflich und verständlich zu machen.

Ein schwieriges Unterfangen - ist der ‚Mensch‘ doch ein Wesen, das nicht nur realiter vorhanden ist, sondern überdies einen Kopf hat, ein Gehirn, damit Gedächtnis, Erinnerungen, Vorstellungen für die Zukunft; Erinnerungen aber werden nicht nur registriert und gespeichert, sondern ausgewählt und bewertet, weil Menschen ihre Erfahrungen nicht kalt wie Automaten aufnehmen, sondern emotional und auch diese Emotionen bewahren und in ihre späteren Interaktionen einbringen. Dabei führt der sich immer mehr anreichernde Kopf zu der Schwierigkeit, GANZ im Moment zu sein; er erzwingt (er wird gezwungen), immer auch ZUGLEICH an einem anderen Ort, in einer anderen Zeit zu „leben“, zu „denken“. Das kommt z.B. zur Sprache, wenn für Hans-Thies Lehmann Körperlichkeit „überhaupt nicht primär real-körperliches, sondern mentales Phänomen, eine Tatsache des Bewusstseins“ ist (zitiert von Hanne Seitz in ihrem Beitrag zum „zeitgenössischen (Tanz-)Theater, 2, 44) oder wenn eine Spielerin der Jugendtheatergruppe B.E.S.T. formuliert: „Manchmal bin ich froh, ein Mensch zu sein, denn ich bin nicht nur in der Lage zu denken, ich kann auch bewusst über diese Gedanken nachdenken. Dennoch vergrößert gerade diese Fähigkeit oft den Wunsch in mir, ein Tier zu sein. Wenigstens einen Moment lang einfach leben – ohne die ständige Unsicherheit, einen Fehler zu begehen“ (in: Karl-Heinz Wenzel: Theater in B.E.S.T.-Form, Deutscher Theaterverlag 2006, S. 57). Also beileibe keine Erkenntnis, die besonders ‚wissenschaftlich‘ oder neu ist. Wir können sie z.B. auch bei Goethe lesen: „Man braucht nicht alles selbst gesehen noch erlebt zu haben; willst du aber dem andern und seinen Darstellungen vertrauen, so denke, daß du es nun mit dreien zu tun hast: mit dem Gegenstand und zwei Subjekten“ (Maximen und Reflexionen 570).

Auf einer nächsten Stufe drängen sich weitere Schwierigkeiten auf, die mit der Identitätsproblematik zu tun haben. Was sich mit dem Begriff der „sozialen Rolle“ als Rollenvielfalt und Rollenwechsel noch einigermaßen ordnen und überschauen ließ, gerät in sich ständig verändernden (persönlichen, beruflichen, lokalen und globalen) Situationen so in Bewegung, dass es schwer wird, eine selbstverständliche eigene Identität zu behaupten; zumindest wird Identität problematisch, wenn sie nicht als „unmodern“ gänzlich eliminiert oder, im Gegenteil, mit Hilfskonstruktionen „fest“ geschrieben wird – die freilich in der Analyse sehr schnell wieder aufgelöst werden.

Wie auch immer: weder die bewegliche, changierende Identität eines einzelnen noch das Menschsein an sich sind als EINES zu beschreiben - eine feststellende Sprache hat Schwierigkeiten, dem veränderlichen „Gegen“stand gerecht zu werden.

Noch größer wird das Problem, wenn der Mensch im Theater eine Rolle spielt, wenn zwischen Spieler und Theaterfigur (die aber doch zugleich und gleichzeitig vor uns agieren) unterschieden werden soll – Schechner hatte diese Zwei-Einigkeit schon in dem Paradox von Nicht-Ich und nicht Nicht-Ich „aufgehoben“.

Das Verhältnis wird noch einmal komplizierter, wenn die „Rolle“ nicht eine andere Person ist (Caesar bei Shakespeare oder Faust bei Goethe), auch keine fiktive Person (Pippi Langstrumpf) oder ein Tier (das schlaue Füchslein), sondern Göttliches: ein „Gott“, ein „Dämon“, ein „böser Geist“, ein „guter Geist“ – also Wesen, denen eine (gewisse) Realität zugesprochen wird, die aber normalerweise NICHT sichtbar sind – und keinesfalls „fest“ zu stellen, zudem in einer (wie auch immer) „anderen“ Realität, einem „Jenseits“, einer tieferen, eigentlichen, einer META-Physik angesiedelt sind (gedacht werden), die aber im Ritual „realisiert“ werden – also (mehr oder weniger) „real“ anwesend sein sollen.

Dann bleiben endgültig nur noch paradoxe, einander widersprechende Formulierungen oder Formulierungsüberlagerungen, Bildersprachen, Symbolsprachen, **Paradoxa**: „ernst und unernst zugleich“ (1,127), „ohne dass eine einzige (unserer analytischen Einheiten) ... eindeutig begrifflich zu deuten wäre“ (1,129). „So ist nie ganz klar, wer für wen eigentlich spielt: sind es die Götter, die die Menschen unterhalten, oder sind es die Rollenspieler, die ein Schauspiel für die Götter vorführen? ... man spielt ‚zur Erbauung‘, ist aber gleichzeitig von der Gegenwart der dargestellten heiligen Kräfte überzeugt ... zweideutig offen“ (1,158). Diese Offenheit gilt nicht nur für je einzelne Spiele, Riten, Aufführungen, sondern auch für komplexe historische Erscheinungen. Denn „wer versucht, den einzigartigen *Kairos* in der Geschichte des menschlichen Geistes zu fassen, der die Tragödie hervorbrachte, die geistigen, psychologischen, sozialen Motive zu verstehen, die im Spiele sind, betritt einen Bereich, der grundsätzlich mehrdeutig ist“ (Walter Burkert, zitiert in 1,181). Fritsch-Oppermann sieht auch in Buddhismus und Christentum „eine mystische Grundstruktur dieser beiden Religionen ... die besagt, dass Glaubensbekenntnis und damit Glaubenswahrheit immer nur im Paradox des menschlich gewordenen Göttlichen und des über sich selbst göttlich hinausweisenden Menschen zu haben ist“ (1,232).

Schon Artaud suchte nicht nur nach einem neuen Theater sondern auch nach einer „reinen Sprache“; in dieser **Sprache**, kommentiert Hofmann, „sollen erstmals in einer angemessenen Weise Ideen und Phänomene zum Ausdruck kommen wie z.B. die folgenden, die das begrifflich Unreine und Unartikulierbare des leiblichen Daseins betonen: das Werden, das Verhängnis, das Chaos, das Wunderbare, und die Ohnmacht des Wortes“ (2, 257). Also poetische oder gestische Beschwörung statt wissenschaftlicher oder philosophischer Terminologie: „Der Dichter als Spezialist der Sprache ist ein Spezialist der Unsicherheit“ (Merleau-Ponty). Oder: „Das spielerische Potential befreit aus dem Gefängnis der Worte. Es überwindet den Dualismus von obszön und heilig, von Körper und Seele, von Mensch und Gott. Befreiung und Erlösung ist im spielerischen Tun des Theaters möglich. Allerdings ist es eine Erlösung im Stande des Vorläufigen“ (Fritsch-Oppermann 1, 241).

Jedenfalls sind die beiden Bände auch deshalb so attraktiv, weil nur höchst selten (abstrahierende, abstrakte) Begriffe das, was der Fall ist, ‚verschmieren‘, zudecken, als ‚erledigt‘ behaupten; weil Sprache sorglich konkrete Erscheinungen

nachzeichnet, behutsam in Wörter überträgt, was sich in diesen seltsamen Veranstaltungen, Ritualen und Aufführungen sehen, hören, spüren, erfahren ... lässt: „Die Bühne war im Seitenschiff ... Im Kirchen- und Altarraum lagen dicke Teppiche, um zwischendurch ein Schläfchen zu ermöglichen, im Eingangsbereich gab es indisches Essen. Der Kirchenraum für eine Nacht von 21 bis 5 Uhr früh Lebensraum mit Essen, Schlafen, Performanz und Unterhaltung“ (eine Kathakali-Aufführung in einer Kirche in Hannover, 2, 14). Auch für diesen Zusammenhang noch einmal Goethe: „Das Höchste wäre: zu begreifen, dass alles Faktische schon Theorie ist. Die Bläue des Himmels offenbart uns das Grundgesetz der Chromatik. Man suche nur nichts hinter den Phänomenen: sie selbst sind die Lehre“ (Maximen und Reflexionen 575).

Scena 1, Scena 2: Aufbau und Intention

Beide Sammelbände enthalten meist deutsche, manchmal auch englische Texte; vor jedem Beitrag wird ein Abstract eingerückt, das den Inhalt in der jeweils anderen Sprache zusammenfasst; die beiden Vorworte sind komplett ins Englische übersetzt. Die Beiträge werden in Kapiteln zusammengefasst, die Kapitel jeweils wieder mit begleitet. Im Anhang gibt es ausführliche Biographien der beteiligten AutorInnen. In eigenen Artikeln verdeutlicht Ingrid Hentschel, die Mitherausgeberin, noch einmal den Aufbau der Scena-Bände: „Was hat deutschsprachige Dramatik am Jahrtausendende mit Religion zu tun?“ (1, 61 ff) und „Zum Verhältnis von Ritual und Theater“ (1, 107 ff).

Die Bände stehen im Zusammenhang mit dem internationalen Festival „SCENA - Theater und Religion“, das seit 1998 in zweijährigem Abstand in Hannover veranstaltet wurde und Aufführungen, Gespräche, Vorträge, Symposion zusammenführte.

Wichtig für SCENA, das Festival wie die Sammelbände, ist der Charakter des Dialoges, „der die Fachwissenschaft systematisch ins Gespräch mit den Künstlern bringt“ (1,2), aber auch Wissenschaften ganz unterschiedlicher Konvenienz und die unterschiedlichsten Kunst- und Sozialformen miteinander verbindet und ineinander verwirrt. Auf der inneren Ebene bedeutet dies „die gegenseitige Wahrnehmung“ von „Erfahrungen und Visionen“, „die Kommunikation über das, was uns unbedingt angeht“ (Paul Tillich)“ (2,2).

Dialog aber auch, vielleicht vor allem, zwischen Religionen und Kulturen, „ein entscheidendes Zukunftsthema. Religionsfrieden ohne Religionsdialog ist nicht möglich, und ... ohne Religionsfrieden kann kein Weltfrieden und kein friedliches Zusammenleben gelingen“ (1,3). Deshalb werden bei SCENA, ganz selbstverständlich, Islam und Christentum, Schamaninnen und Priester, Schrein und Altar, Theater und Kirche unter einem Buchdeckel zusammengebunden und - hoffentlich - auch zusammen gedacht.

Dazu eine interessante Bemerkungen von Markus Luchsinger zum Buch ‚Kohelet‘ (Der Prediger): „Worte, die als dialogische Äußerungen verstanden werden, verlieren an Eindeutigkeit. Und gewinnen an Differenzierung“ (1.30). Insofern kann SCENA gelesen werden als ein großer Versuch der Differenzierung.

Diese Differenzierung arbeitet zwischen den Polen von Erscheinung (Kunst) und Wesen (Begriff, Wissenschaft, Philosophie), zwischen dem Gesetz (außen) und der Freiheit (dem Gewissen, innen), zwischen Macht/Gemeinschaft und Individuum,

zwischen ‚Herzensglauben‘ und ‚Bekenntnisglauben‘, zwischen Gesetz/Werke - ohne Christus und Gnade/Glaube - mit Christus (so Unterscheidungen des Paulus im Römerbrief), zwischen emisch (von innen) und etisch (von außen) (vergl. Zoric 2, 97 f) - ein Verhältnis wie zwischen Sprache und Grammatik oder wie zwischen der „Mystik im Islam, ähnlich wie im Judentum“ und dem „Gegenpol der Gesetzesfrömmigkeit, die den Hauptstrom der Religion ausmacht“ (Bürgel, 2, 221). Der mythische Simurgh (aus den Vogelgesprächen des Attar) fasst die Einheit der Gegensätze in ein Bild, eine Geschichte: „Das Vertauschen und Verschmelzen von Außen und Innen, das hier stattfindet, ist typisch für mystisches Denken und Erfahren. Der Liebende will ja mit dem Geliebten verschmelzen. Um die unio mystica zu erreichen, muss er entweder sein eigenes Ich aufgeben, oder aber erkennen, dass er das Gesuchte in sich selber, im eigenen Herzen hat“ (2, 234 f).

In den Artikeln werden eine Reihe von wichtigen Autoren herangezogen, darunter Turner, Schechner, Barba, Gebauer/Wulf, Buber, Schleiermacher, natürlich Fischer-Lichte, Lehmann, aber auch Cohen (Ästhetik des reinen Gefühls), Kerényi (Dionysos, Wien 1976), Walter Burkert (Homo necans), René Girard (Das Heilige und die Gewalt), und endlich einmal wieder (bei Hanne Seitz): Buytendijk (u.a. mit dem von ihm genutzten Begriffspaar gnostisch - pathisch; vergl. flow; 2, 49).

Zur Aktualität von Scena

Neuere Entwicklungen machen den Themenbereich aktuell; Autoren und Theaterleute greifen zurück auf Texte des Alten und Neuen Testaments (bzw. Texte anderer Religionen), behandeln zumindest verstärkt religiöse Themen; Rituale (und ihre Nützlichkeit, Notwendigkeit?) werden wieder entdeckt, werden verstärkt zum Objekt der Forschung; Theateraufführungen arbeiten mit rituellen Elementen oder, besser gesagt, Theaterleute werden darauf aufmerksam, dass und wie sie das „schon immer“ getan haben; die so genannte „Performance“ bringt statt „Kunst“ eine so genannte „Wirklichkeit“ vor das Publikum.

Oder, etwas anders akzentuiert, drei aktuelle „Möglichkeiten, wie das Theater sich der Dimension des Religiösen nähert“: - „der explizite Bezug auf religiöse Texte“; - „theaterarchäologische“ Ansätze, „die die Wurzeln des Theaters erkunden und thematisieren“; - „Bezug auf Lebens- und Sinnprobleme“ (Hentschel 1, 63).

Und dazu, sich gegenwärtig immer mehr aufdrängend, die politische Aktualität, die wir als Veränderung in die Zukunft hinein spüren, aber nur höchst ungefähr erkennen. Das freilich gilt auch für Gegenwart und Vergangenheit. Was wir wahr nehmen, ist ähnlich schwierig fest zu stellen, sind weder reine Formen noch stabile Erscheinungen, sondern Transformationen, in Verwandlung begriffene Phänomene. Niemals erleben wir Rituale als **authentisches Original**, sondern immer in seltsamen Mischformen. So berichtet Zoric: „Viele Anthropologen drängten sich ... mit ihren Videokameras . wodurch bei den Geistern Ärger entstand“ (1, 126), meint aber, dass die „Darstellung“ trotzdem „eine Authentizität erzeugte, ohne dass die eigentlichen Bedingungen dafür vorhanden waren“ (1,127).

Eine Fülle von Beobachtungen steuert Köpping bei. Da sprachen schon im Jahr 1986 „einige Beobachter von einer Art ‚Potpourri‘ von Tanzsequenzen ..., die zugleich eine Art ‚Freilichtmuseum‘ aller theatralen Künste Japans darstellten (Zobel 1986)“ (1,150). Der weitere „Zuwachs an auswärtigen Besuchern“ brachte „deutlich wahrnehmbare Veränderungen“ (1, 152) - ein „öffentliches Publikum von Touristen, professionellen Photographen oder Studenten von Ethnologie- und Folklore-Kursen“ (153), „neuerdings ... ein Applaudieren für die bravouröse Tanzleistung Vor fünf

Jahren gab es ... noch einen heftigen Streit, da Beifallskundgebungen ... nicht als ... angemessen angesehen wurden“ (155).

„In einem Weiler verschwand die ganze Dorfbevölkerung nach wenigen Stunden, da die Tanzsequenzen in absoluter Regelbefolgung abliefen, und zwar nach einer inzwischen gedruckten Version - die zudem nur eine Wiederaufarbeitung der Arbeiten eines berühmten Folklore-Forschers von vor über 50 Jahren waren ... ohne improvisierte Teile, ohne Zwischenrufe oder obszöne Ausschweifungen. Dies mag hier eine Folge der Erhebung des Festes zu einem immateriellen Kulturschatz sein, da dadurch eine Fossilisierung der Festformen stattfindet“ (159 f). Ein Gegenbeispiel lässt sich bei Jenkins finden (s.u.), wenn die balinesischen Clowns alte Geschichten ‚hemmungslos‘ aktualisieren und damit für die Gegenwart ‚brauchbar‘ machen. Wir können freilich diese heutigen Beobachtungen auf jeden ‚ursprünglichen‘ Kult, jeden alten Ritus, jede ‚unverfälschte‘ Religion beziehen: sie alle sind ein Konglomerat aus unterschiedlichen Vergangenheiten und keine einheitliche Originalschöpfung. Wir sollten also nicht vergessen „dass die Sakramente des Christentums etwa kultur- und religionsgeschichtlich aus zum Teil auch nicht-christlichem, religiösem Umfeld erwachsen sind“ (1, 233).

Themen / Inhalte und Personen

Um den Reichtum der beiden Bände deutlich zu machen, nenne ich im Folgenden kurz AutorInnen und deren beruflichen Hintergrund und skizziere nach Möglichkeit Themen/ Inhalte/Probleme/ Besonderheiten der einzelnen Artikel.

Markus Luchsinger, Organisator beim Zürcher Theater Spektakel und bei den Berliner Festwochen, berichtet in „Vom Pilger zum Flaneur“ (1,25), nicht nur von der „Bibel auf der Bühne“, sondern weist auch hin auf die „Bibel als Theatertext“ (so das Buch von Shimon Levy: *The Bible As Theatre*“, 2000).

Überraschend, dass dieser Hinweis bei Mathias Morgenstern fehlt. Er ist evangelischer Theologie mit Zweitstudium der Judaistik, schreibt über „Transformationen des Biblischen im israelischen Theater“ (1,79 ff) und interpretiert in Scena 2 ausführlich ein Stück von Shulamit Lapid (2, 173 ff), das wie „ein Ibsensches oder Strindbergsches Ehe- und Familienstück ... gewissermaßen die jüdisch-arabische ‚Familienrivalität‘ dramatisch sichtbar macht“. „Die Genesis als zionistisch-psychoanalytisches Drama“ zeigt, wie die Autorin israelische Geschichte von ihren Anfängen an in eine Familie transportiert und als Familiengeschichte abhandelt; offensichtlich ein spannendes Stück, das auch Abraham und Mohammed mit einbezieht!

Lauren Friesen von der Fakultät Theater und Tanz Michigan schreibt über „Transcendenc in Modern and postmodern Plays“ (1, 35 ff). Sie greift zurück auf TS Eliot, *Warten auf Godot* und *Long day's journey* (O'Neill) und stellt dann Milcha Sanchez-Scott, Anna Deavere Smith, Tony Kushner vor: „Playwrights are no longer content to illuminate the human condition without referencing the transcendent“ (1, 58). Im 2. Band interpretiert sie ausführlich „Fires in the Mirror“ von Anna Deavere Smith, in dem die amerikanische Autorin, Schauspielerin und Professorin in 29, auf intensiven Recherchen beruhenden Monologen „the dynamics of race while exorcising the demon of racism“ (134) an Hand eines realen Vorfalls erkundet.

Snjezana Zoric, u.a. Ethnologin und Mitarbeiterin am Heidelberger DFG-Projekt „Theatralität“, schreibt über „Die performative Wende der Ritualtheorie“ mit Bezug auf

ein Beispiel aus Korea (1, 113 ff) und sehr schön konkret über „Das schamanische Ritual (KUT)“ (137 ff).

Im 2. Band werden mit „Lila und Darsan – das Spiel Gottes und das Theater des Schweigens“ (2, 95 ff) geradezu aufregende Parallelen zum abendländischen Spielbegriff deutlich. Lila ist „das Spiel Gottes“, das Spiel der Schöpfung, ein Spiel von Bewahrung und Zerstörung. In diesem Sinne gilt: „Das Leben der Menschen erlaubt kein Spiel“ (99). Aber sie können das Spiel wieder gewinnen, wenn sie sich „der Freiheit annähern ... Die Menschen fangen an zu spielen, wenn sie nicht mehr auf die Früchte (Ergebnisse) ihrer Akte achten. ... Erst wenn man ‚um Gottes Willen‘ handelt, eigentlich um der Freiheit willen, handelt man auch der Welt zuliebe und zugleich auch für sich selbst. Erst dann ist man frei zu spielen. Nur zweckloses Handeln, Akte, die gespielt werden, fesseln den Menschen nicht an die Existenz und führen ihn zur Freiheit“ (100).

Klaus-Peter Köpping, Professor der Ethnologie in Heidelberg, beschreibt und analysiert „dörfliche Tanzfeste in Japan“ (141 ff) und arbeitet sehr deutlich die Wichtigkeit des Publikums heraus: die Rituale (Aufführungen) sind „auch abhängig sowohl vom Erwartungshorizont der Rezipienten ... wie von dem Reagieren ... in Form eines ‚Mitmachens‘ oder ‚Mitgerissenwerdens‘ “ (148) (was sich ja auch bei jedem Auftritt eines Stars zeigt).

Bei den dörflichen Tanzfesten haben sich „Laien“ selbst dazu ermächtigt, „ohne Intervention einer professionellen Priesterklasse“ das Ritual durchzuführen. Als Nicht-Professionelle brauchen sie mancherlei „Lernvorgänge“ noch während des Vollzugs. „Alles Probieren, Scherzen und das Fehlerbehaftete der Performanzen führt zu dem, was Teilnehmer, Aufführende wie Zuschauer aus den Dörfern mir als das ‚versteckte‘ Ziel der Feste nannten: man zeigt sich unter sich, wie man gerne sein möchte und man etabliert den Frieden ‚zwischen den Herzen‘ der Gemeinschaft erneut, indem man ihn öffentlich zum Ausdruck bringt“ (160); das ist auch ein Nachweis, wie verwandt Alltag, Theater und Ritual als „Bereiche des sozialen Handelns“ (1,142) sind.

Gert Hofmann, Lecturer am German Department in Irland, behandelt „Kontinuität und Differenz des Rituals in der Tragödie“ (179 ff), weist u.a. auf den viel zu wenig rezipierten Walter Burkert hin und macht mit Bezug auf Richard Seaford eine für die Theaterpädagogik wichtige Bemerkung, dass nämlich in den Tänzen „des tragischen Chores in der Orchestra ... eine ästhetisch verfeinerte und sublime Form des ‚close order drill‘ der militärischen Ausbildung sogenannter Epheben, also jener Gruppe heranwachsender Jugendlicher innerhalb der Polis, die an der Schwelle zur Bürgerschaft stehen“, stattfindet, dass also in den Theaterspielen auch „eine Art politischer und ästhetisch-moralischer Initiation im Anschluss an die zuvor bereits erfolgte militärische Ausbildung“ erfolgte.

Auch der zweite Aufsatz von Hofmann „Nietzsche und Artaud“ greift auf Dionysos und das antike Theater zurück (2, 243 ff): „Was groß ist am Menschen, das ist, dass er eine Brücke und kein Zweck ist: was geliebt werden kann am Menschen, das ist, dass er ein *Übergang* und ein *Untergang* ist“ (Nietzsche, 252).

Constanze Schuler, Dramaturgin, Mitarbeiterin im Graduiertenkolleg Mainz, analysiert unter „Rituelles Spiel im sakralen Raum“ die Aufnahme der Tabori-Inszenierung von ‚Das Buch mit sieben Siegeln‘ bei den Salzburger Festspielen 1987 (199 ff). Sie erläutert zunächst sehr klar die besondere Struktur der „Festspiele als kulturelle Veranstaltungen“ und den besonderen Charakter von Salzburg (man

„pilgert“ zu den Festspielen wie zu einer „Wallfahrt“), die zu der Konfrontation zwischen Publikum und Taboris Inszenierung führte. In diesem Zusammenhang bringt sie ein präzise pointiertes, variiertes und vielfach brauchbares Zitat von Tabori: „Diese Beobachtung kommt nicht von der Bühne, die Pornographie kommt aus dem Kopf des Betrachters“ (207).

Sybille C. Fritsch-Oppermann, Dr. der Theologie, Direktorin der Ev. Akademie Mühlheim, schreibt „über spielerische und rituelle Formen des Dialogs (1, 231ff) – und erläutert damit zugleich ein Grundanliegen der beiden Scena-Bände: die Dialogfähigkeit.

„Was ist, ist heilig“?, fragt Cornelia Muth, Professorin für Erziehungswissenschaften und Philosophie an der FHS Bielefeld. Zur „Performanz von Spiritualität“ zitiert sie ausführlich Ken Wilber (Das Wahre, Schöne, Gute, Frankfurt 2002); es „entstehen nichts als Antinomien, Paradoxa und Widersprüche, wenn man versucht, diese Lösung intellektuell oder rational zu formulieren“ (1, 243 ff).

Hanne Seitz behandelt „Das zeitgenössische (Tanz-)Theater zwischen Unterhaltung und Krisenintervention“; sie beschreibt sehr genau Beispiele u.a. von Pina Bausch und Meg Stuart (2, 39 ff) und ‚Aufgaben‘ des Publikums: „Denn die Uneinsichtigkeit und Unlesbarkeit des Gesehenen erzeugt ein Spannungsverhältnis, in dessen Mittelpunkt der Zuschauer (in seinem Bemühen das Geschehen zu deuten) rückt“ (44).

Hasan Erkek, türkischer Theaterwissenschaftler, beschreibt ausführlich die Besonderheiten von „Anatolian Folk performances“ und stellt zeitgenössische Stücke vor, die diese Spielart aufgreifen (2, 75 ff). Im Abstract stört ein Übersetzungsfehler: „Vor einem Jahrhundert“ muss heißen „**Seit** einem Jahrhundert ...“

E. Gülbudak und Ü. Inceoglu, TänzerIn, Choreograph, StraßentheaterspielerIn, berichten von eigenen Arbeiten mit den Anatole Street Players, und den „village plays“. Es gibt, erstaunlich, keine Beziehung zum davor stehenden Artikel von Erkek und eine seltsame Kategorisierung der Village Plays (2, 89 ff).

Ingrid Hentschel, Professorin für Ästhetik und Kommunikation an der FHS Bielefeld, charakterisiert unter „Gewalt im zeitgenössischen Theater“ (2, 113 ff) zunächst die „Performancebewegung“ und greift dabei historisch zurück (Cage 1952, aber auch Abramovic 1975, 1997: „Hier sind wir schon bei den Parallelen zum Ritual, wo der Akteur, Tänzer, Schamane etwas darstellt, zugleich aber auch ist, was er zeigt: Repräsentation und Performanz fallen dabei zusammen. Der Tänzer, der den Gott mit einer Maske darstellt, ist zugleich dieser Gott, dem er sich öffnet“. 121). „Gefährliche Situationen halten die Zuschauer im Hier und Jetzt, man denke an den Stierkampf oder den Drahtseilakt im Zirkus“ (123). „Das Theater will seinen Kunstcharakter abstreifen, um dem Leben nahe zu kommen“ (126), will dem „Bedürfnis nach dem Live-Event“ (128) entsprechen.

Stephanie Sandberg, Professorin für Theater in Michigan, gibt einen kurzen Einblick in die Religionsgeschichte der Shaker (2, 153 ff) und interpretiert das Stück von Arlene Hutton As It Is In Heaven: „The play uniquely explores the intermingling of ecstatic ritual with the banality of Shaker daily living“.

E. Leonavicius und A. Bagatyryte, Schauspieler und Theaterdirektorin aus Litauen, beschreiben eine Sophokles-Oidipus-Inszenierung mit afrikanischer Trommel zum Thema Tod und Sterben in Litauen (2, 167 ff).

Göran Sahlberg, Theologe und Autor, berichtet in „Church play“ (2, 201 ff) von einem Studententheater, das in einer „small medieval church close to the campus“ spielte. Nach der Schluss-Szene verlassen die Spieler die Kirche; das Publikum ist irritiert: applaudieren? vor einem leeren Altar? nicht applaudieren? Etwas großartig nennt der Autor das „clash of codes“, den er mit einem „academic vocabulary as a ‚third point of reference‘ ... a triangular manoeuvre“, also mit großem methodischen Aufwand, untersucht.

Gisela Matthiae, Pfarrerin, Clownin mit einer Dissertation „Clownin Gott. Eine feministische Dekonstruktion des Göttlichen“ (Stuttgart 1999), schreibt über „Komik in der religiösen Erfahrung“ (2, 209 ff), nennt eine ganze Reihe von Beispielen zu „Komik in der Bibel“; bei Peter L. Berger findet sie eine „apostolische Sukzession von der dionysischen Orgie über die mittelalterlichen Narrenfeste zu den Hofnarren und Clowns jüngster Vergangenheit“ (2, 212). Nur eine kleine Anmerkung: im 15. Jahrhundert gab es zwar schon Marktschreier, Gaukler, Ciarlatani; die Commedia dell' Arte bildete sich aber erst im 16. Jh. heraus (vergl. S. 211).

Das amerikanische Pendant der Clownin Matthiae ist Ronald Jenkins, ehemaliger Zirkusclown, dann Master of Buffoonery im College for Clowns, jetzt Direktor des Fachbereichs Theater an einer US-Universität. Er schreibt über das „Heilige Lachen - Clowning and Ritual in Bali“ (1, 163 ff): da wird in einem kaum noch verständlichen Sanskrit gespielt. „So it is up to the clowns to translate the words“ und das alte Geschehen mit „current events and familiar village personalities“ zu aktualisieren. Auch wenn das dann nicht mehr stilecht, nicht mehr „authentisch“ ist: es hat seinen auf die Gegenwart bezogenen Sinn: „Tourist masks, English phrases, motorcycles, and other foreign incongruities are ridiculed in a way that helps the Balinese live through a wave of economic development with their traditional beliefs unscathed“ (1,175).

Im 2. Band schreibt Jenkins eine intensive Interpretation zu Dario Fo: „Francis, the Holy Fool“ (55), ausnahmsweise KEIN Originalbeitrag, sondern das gekürzte Kapitel aus einem Buch von Jenkins. Wenigstens ein Zitat von Dario Fo möchte ich anführen: „Die Intelligenz und der Verstand erwachen beim Lachen. Das Gelächter ist ein Signal. Es zeigt den Sinn für das Unsinnige, das Widersinnige, das Phantastische“ (2,11).

Die beiden folgenden Beiträge behandeln nicht so sehr Aspekte, Beispiele, Streitpunkte, Diskussionsfragen, sondern bringen eher weit gespannte Übersichten, könnten also auch als Handbuchartikel gelten und machen noch einmal den weit gespannten Rahmen von SCENA und die Qualität des interreligiösen Dialoges deutlich.

Christliche Passion und islamische Mystik

Fritz Franz Vogel, kooperativ und interdisziplinär arbeitend in den Medien Text, Fotografie und Buch, schreibt über „Religiöses Volkstheater der Schweiz zwischen Kunst, Kitsch und Katechese“ (1, 210 ff), eine kurze, aber umfassende Geschichte des geistlichen Spiels vom Mittelalter bis in die Gegenwart (bis zur Spielliteratur für das Schul- und Jugendtheater) mit vielen interessanten Details,

Detailinterpretationen und Bildern; dabei gelingen ihm über Sprache und Sprachwitz immer wieder intelligent hergestellte Bezüge zum Heute.

Für die geistlichen „Spiele“ macht Vogel eine aufschlussreiche Einteilung:

Kontemplation (außerhalb der Kirche wie z.B. beim Kreuzweg, Bewegung von Ort zu Ort, innere Versenkung), Prozession (ein angeführter Ritus, das „gläubige Publikum“ zieht mit), Präsentation (Szenen, Riten werden am Publikum vorbei geführt), Theater (Aufführung vor Publikum an einem Ort). Dabei passen Parodien „zur Theater- und Imitationslust des Volkes, weil es damit nicht behaupten muss, sich selbst zu spielen, sondern andere Typen an den Pranger stellt, um letztlich doch sich zu meinen“ (226), und weil es weitere Theaterspässe aufgreifen kann: „Aus-der-Rolle-Fallen, Textvergessen, Versprecher“, unpassender Dialekt ... (227).

Zwei Anmerkungen: In die Vorgeschichte des Osterspiels (216) hat sich eine falsche Zahl eingeschlichen: Tropen (das Unterlegen eines Textes unter die musikalische Verzierung einer gregorianischen Melodie) gibt es noch nicht im 4., sondern erst ab dem 9. Jahrhundert.

Ferner heißt es im Zusammenhang mit einem Zitat von Iso Keller, „die katholische Kirche“ habe „das Theaterspiel ... grundsätzlich nie befeindet, sondern stets gefördert“ (213). Das gilt sicherlich nicht für das frühe Christentum: Weil „aber nun feststeht, dass alles, was mit den Schauspielen zusammenhängt, aus dem Götzendienst herrührt, dann ist damit ohne Zweifel im voraus entschieden, dass sich das Zeugnis unserer Lossagung im Taufbecken auch auf die Schauspiele bezieht, die ja dem Teufel, seinem Blendwerk und seinen Engeln gehören - durch den Götzendienst nämlich“, so der etwa 150 in Karthago geborene Tertullian (*De spectaculis* - Über die Spiele, Kap. 4.3); ähnlich Augustin, Johannes Chrysostomus und andere Kirchenväter. -

Korrespondierend und kontrastierend dazu „Vom Wesen islamischer Mystik“ (2, 219 ff) oder „Gott ist schön und Er liebt die Schönheit“, geschrieben von Johann Christoph Bürgel, bis 1995 Professor für Islamwissenschaftler in Bern. Der Artikel ist nicht ohne politischen Bezug auf Europa („Die lüsternen Bilder der Orientalisten ... Trieb der Besitzergreifung ... Kolonialismus“, 221), gibt zunächst einen „Historischen Überblick“ (222 ff) über die islamische Mystik mit u.a. Hallaj, Ibn Arabi aus Andalusien, Hafis, Rumi (der größte mystische Dichter, Gründer des Ordens der Tanzenden Derwische) und behandelt dann Schwerpunktthemen, zunächst das Thema „Armut, Askese, Weltflucht“, dann „Liebe und Schönheit“ (Hafis Divan; Avicenna: Über das Wesen der Liebe).

Ein Exkurs stellt die Grundfrage zur „Stellung der schönen Künste im Islam. ... Der offizielle Islam steht den Schönen Künsten, d.h. Musik, Malerei, Dichtung weitgehend ablehnend gegenüber ... wegen des enormen und unkontrollierbaren Einflusses, den sie auf die Seele ausüben“ (239 f). Das wird aber im Koran noch kaum formuliert.

„Die eigentlich negativen Aussagen ... entstammen dem Hadith. Hier ist das Bilderverbot verankert, hier wird das Spielen so ziemlich sämtlicher Instrumente bis auf das Tambourin untersagt ... Die Leistung der islamischen Mystik besteht nun darin, die heidnische Mächtigkeit der Künste in eine heilige Mächtigkeit zu verwandeln, und dies dank ihrer neuen Ästhetik, die das Schöne nicht als suspektes, von Gott ablenkende Macht, sondern als Abglanz göttlicher Schönheit versteht ... Hatten die altarabischen Dichter sich damit gebrüstet, dass sie ihre Verse von ihrem Dämon, von ihrem Privat-Dschinn erhielten ... so rühmen sich die sufischen Dichter mitunter, vom Heiligen Geist inspiriert zu sein“ (240 f). Damit aber leistet die Mystik auch einen „Beitrag zur religiösen Toleranz“, die sich stützt auf „eine sich durch die

Jahrhunderte der Sufik behauptende Tradition, wonach der Kern aller Religionen die Liebe zu Gott ist ... und mithin zu seinen Geschöpfen“ (241).
So weist auch dieser Artikel noch einmal hin auf die Suche nach dem Verbindenden in der Begegnung mit dem Fremden, die kennzeichnend für SCENA ist.

Februar 2006

Hans-Wolfgang Nickel