

- Das Wesen des Gottesdienstes wird mißverstanden, wenn er als Kinder- oder als Familiengottesdienst u. dgl. deklariert wird. Liturgiefeier ist zunächst immer Feier der Gemeinde, einzelne Gruppen müssen innerhalb dieses Gottesdienstes richtig eingesetzt werden. Nicht ein einzelner, auch nicht eine einzelne Gruppe, sondern die Gemeinde feiert den Gottesdienst.
- Eine eigene Hervorhebung des Zelebranten ist fehl am Platz. Bei „Aushilfen“ kann es gegebenenfalls dienlich sein, wenn der Zelebrant in geeigneter Weise vorgestellt wird oder sich selbst vorstellt. Jeglicher Personenkult ist aber abzulehnen.
- Der Vorsteher, der Zelebrant, ist niemals „Alleinunterhalter“. Er kann nicht zwei Herren dienen, so müssen die einzelnen „Rollen“ innerhalb der Gottesdienstfeier auch entsprechend verteilt und zugeteilt werden, z. B. die Rolle des Zeremoniärs, eines Verantwortlichen für das Buch u. dgl. Jegliche Unkonzentriertheit des Zelebranten wird von der Gemeinde als Störfaktor der Feier verstanden.
- Die Liturgischen Bücher sind gemäß ihrer Eigenart zu gebrauchen. Das wichtigste Buch bleibt das Buch der Heiligen Schrift, das auch entsprechend ausgestattet sein soll; das Meßbuch ist dagegen zweitrangig. Die Fülle der angebotenen Fürbittenbücher u. ä. sollte überflüssig sein, und es ist auch oft schwer, aus dieser Fülle Brauchbares von Verbrauchbarem zu unterscheiden.

Univ.-Prof. Dr. Margret Dietrich, Wien
 Überlegungen einer Theaterwissenschaftlerin zur
 Dramaturgie des Gottesdienstes.

Frau Univ.-Prof. Dr. Margret Dietrich gab zur Thematik des Symposiums — ex improviso — ein vielbeachtetes Statement, in dem sie aus ihren Erfahrungen als Christ und als Theaterwissenschaftlerin dafür plädierte, den Unterschied zwischen einer Gottesdienstfeier und einer Theateraufführung deutlich zu sehen. Dankenswerterweise hat sie dieses Statement in einer erweiterten schriftlichen Fassung zur Verfügung gestellt.

Aus einem Gottesdienst sollte man keine Theateraufführung machen. Gewiß können Erfahrungen von Theaterkünstlern und Kenntnisse von Theaterwissenschaftlern zur Sichtbarmachung des Mysteriums und zur Praxis der Feier helfen. Und es ist durchaus wünschenswert, bei der Festfeier in der Kirche liturgisch begündete Spiel- und Darstellungsformen durch Mitglieder der Gemeinde an entsprechender Stelle mehr als bisher zu integrieren, wenn dies zur Vertiefung von Teil-Gabe und Teil-Nahme am religiösen Ereignis nützt.

Für mein Verständnis von Liturgie verdanke ich viel dem Werk von Odo Casel OSB († 1948): seinen Darlegungen zur Mysterientheologie und zum christlichen Kultmysterium, zu den Symbolen und ihrer heilsgeschichtlichen Mächtigkeit, zum Opfermysterium und zum im Real-symbol von Brot und Wein anwesenden Christus. Casel verweist auf die „wechselseitige Schicksalsgemeinschaft zwischen Christus und den Gläubigen auf Grund der urtümlichen Solidarität zwischen dem Erlöser und den zu Erlösenden“ und deutet die „Kirche und zumal die sakramentale Wirklichkeit als Todes- und Auferstehungsgemeinschaft mit Christus“, wie Viktor Warnach OSB in seiner Einführung in die Theologie Odo Casels formuliert.¹ Das Pascha als Opfer und die daraus erwachsende Opferweihe als „Opfer der Kirche im Gefolge und in der Kraft des gekreuzigten Gottmenschen und ihre daraus ersprießende Gottvereinigung und Vergöttlichung“² steht zentral im Denken und Erfahren Casels. Auf welche Weise und mit welchen Symbolen – außer den genannten – kann diese Anamnese als Gedächtnis, Vergegenwärtigung, Erneuerung und handelnde Wirkung Christi in unserer Zeit kultisch vollzogen werden? Wie kann diese Feier von Kreuz und Auferstehung, ein natürliches Ärgernis, in einer nicht konsekrierten Welt begangen werden? Wie unterscheidet sie sich vom Kultdrama, dem Spiel zu Ehren irgendeines Gottes, bei dem der Gott zuschaut, das ihn vergnügen soll, mit dem ihm gedankt und in dem seine Huld erbeten wird. So etwa geschieht es heute noch mit aller Selbstverständlichkeit im Schrein-kult des japanischen Shinto, sogar inmitten der technisch modernsten Großstädte der Welt. Ich denke, daß unser Gottesdienst, samt all den Überlegungen, die sich dazu anstellen lassen und die auch sorgfältig angestellt werden müssen, mehr ist als nur ein Kultdrama. Er ist auch etwas anderes als theatralisch wirksame Darbietung, anderes als eine für Publikum attraktive oder eine sozialtherapeutische Veranstaltung.

¹ O. Casel: Das christliche Opfermysterium. Zur Morphologie und Theologie des eucharistischen Hochgebetes. Hg. v. V. Warnach. Graz 1968, XLIII.

² O. Casel: Das christliche Kultmysterium. Hg. v. B. Neunhäuser. Regensburg 1960, 29.

„Theater“ konnte erst entstehen, nachdem die Wirksamkeit der Mysterienkulte verblaßt war, und erst, als man in der Antike auf kultischer Basis durch einprägsam Dargestelltes die Bürger zur Polis-Kultur bilden wollte. Am Ende mancher Tragödiendrilogie steht die Einsetzung eines Kultes oder die Gründung einer Kultstätte, in deren Schutz sich die Polis verstehen sollte. In der Abenddämmerung der Götterzeit trat der zuschauende Gott zurück und machte den Zu-Schauern im Theatron, im Zuschauerraum, den Platz frei. Eigene Schiedsrichter der Polis verteilten die Preise für die besten Leistungen an die Dramatiker, an Akteure und an die Chöre. Diese hochgradige Theaterkunst stand im Dienst der Polis-Bürger, die sich auf dem Weg zur Demokratie die Ethik ihrer sich säkularisierenden Humankultur schufen.

Begriffe aus der Theaterpraxis in der Theologie

Das Hauptreferat des theologischen Wissenschaftlers, Herrn Hahnes, präsentierte einen Vorschlag zur „Ars celebrandi“; es betonte die Kunst des Feierns als Axiom, von dem aus Probleme angemessen gesichtet werden könnten. Auf dem Wege „vom Ritus zur Feier“ könne die Kunst mit den Erfahrungen, Erkenntnissen und Einsichten der an ihr Beteiligten dienlich sein.

Das Hauptreferat des Theaterpraktikers, Herrn Schmidkonz', befaßte sich mit der dramaturgischen Einrichtung eines Meßtextes aus der Sicht des professionellen Dramaturgen, also des Theaterkünstlers; dieser hat den Text so zu bearbeiten, daß das Urheberrecht gewahrt bleibt, daß die Schauspieler ihn sprechen und spielen können und daß das Publikum angezogen, erzogen, bedient wird usw., je nach den Zielen eines Theaterleiters oder einer Theatergruppe. Das aufgeführte Stück mit dem eingerichteten Text darf zudem kein finanzielles Debakel bringen. Es muß „ziehen“.

In den theologischen Ausführungen von Herrn Hahne wurden viele Begriffe der Theaterpraxis gebraucht — und in den Vorschlägen von Hrn. Schmidkonz wurden die üblichen, gemäß der Pflicht eines Dramaturgen vorzunehmenden Vorgangsweisen angewandt, und zwar versiert und theaterkünstlerisch einwandfrei. Dem nicht mit dem wissenschaftlichen Diskurs in Deutschland Vertrauten und dem nicht in der Theaterpraxis Behausten mochte manches in beiden Vorträgen fremd sein.

Ich durfte — methodisch fasziniert — feststellen, daß beide Referenten mit ähnlichem, ja teils mit dem gleichen Vokabular operierten, um auf die Frage zu antworten: Wie kann heute, in unserer Zeit, aus dem Geist des Aggiornamento Gottesdienst gefeiert, Liturgie gestaltet werden, um ihren Sitz im Leben zu wahren oder ihn neu zu finden?

Auf die Entwürfe des „Theatrum Mundi“, vom Mittelalter bis zum Barock zurückgreifend, nahm bereits seit unserer Jahrhundertwende

der Disput über Liturgie und über religiöses Lebens- und Weltverständnis viele Termini des Theaters auf; diese prägten nicht zuletzt wiederum Bewegungen zur Wiedergewinnung religiösen Theaters in der Neuzeit, und zwar in einer ganzen Reihe von Ländern Europas. Wörter wie „Drama“, „Spiel“, „Akteur“, „Welt als Bühne“ u. a. wurden von hoch angesehenen, geistig kreativen und künstlerisch sensiblen und daher auch weithin anregenden Theologen im liturgischen Konnex mit theologischen Dimensionen ausgestattet. Ich erinnere nur an Romano Guardini mit seiner Darlegung über „Liturgie als Spiel“³; an Hugo Rahners Formulierungen vom „spielenden Menschen“, vom „spielenden Gott“ und von der „spielenden Kirche“⁴; und vor allem an Hans Urs von Balthasars großen Wurf einer „Theodramatik“⁵, die den Topos des Welttheaters auslotet, von den Dramen seit der Antike bis in unsere Zeit einen weiten Bogen schlagend. Balthasar wendet sich den „Elementen des Dramatischen“ zu: dem Autor, dem Schauspieler, dem Regisseur; er beleuchtet die Eigenart des „Publikums“, macht „Ort“ und „Zeit“ der „Handlung“ transzendent zur Heilsgeschichte hin; erhellt von hier aus Wertfragen in „tragischem“, „komischem“ und „tragikomischem“ Licht und befaßt sich schließlich mit der „Rolle“ des Menschen, der er die christliche Sendung zuordnet.

Das moderne säkularisierte Theater

Obwohl man also den theatralischen Gegebenheiten und Begriffen aus der mehr als 2000 Jahre alten, uns vertrauten europäischen Theatergeschichte viel Anregendes entnehmen kann, müssen doch die Fragen nach den Anregungsmöglichkeiten angemessen gestellt werden, um Fehlerwartungen auszuschalten. D. h. Voraussetzungen, Bedingungen, die Modalität der Phänomene und der Funktionen von Liturgie und Theater in unserer Zeit müssen bedacht werden, um sie nach möglichen Kohärenzen, auf jeden Fall aber nach Differenzen zu befragen. Unser heutiges europäisches Theater nahm seinen Ausgang im 18. Jahrhundert, dem Jahrhundert der Aufklärung; es hatte damals den Auftrag, zu unterhalten, zu bilden und sittliche Normen zu vermitteln. Das 19. Jahrhundert bringt die weitgehende Kommerzialisierung des Theaters; dieses wird zur gegen Eintrittskarte zugänglichen Stätte des Vergnügens und der Unterhaltung. Dem stellen sich Re-Mythisierungstendenzen, ästhetisch-künstlerische Vorstellungen, soziale Realismen, experimenteller Naturalismus, Künstlerkulte und Kunstverklärungen, der Weltkult

³ R. Guardini: Vom Geist der Liturgie. Freiburg/Br. 4^{–5}1920 (Ecclesia orans 1), 58–72.

⁴ Vgl. bes. H. Rahner: Der spielende Mensch. (Erweiterte Ausgabe des im Eranos-Jahrbuch 1948 erschienen Essays [...].) Einsiedeln 1952 (Christ heute 2,8).

⁵ H. U. von Balthasar: Theodramatik. Bd. 1–4. Einsiedeln 1973–1983.

des ästhetischen Impressionismus zur Seite. Religiöse Ekstase des Expressionismus und futuristische Weltveränderungserklärungen zu Beginn unseres Jahrhunderts und immer neue Avantgarden leiten in fast jedem Jahrzehnt zahlreiche Manifeste ein, die jeweils etwas Neues unter Theater verstehen und ihm entsprechende Funktionen zuweisen. Idealismus, realistischer Sozialismus, Real-Idealismus, Neue Sachlichkeit usw. entwickeln jeweils neue Mittel, um zu wirken und Funktionen zu erfüllen. Programme dominieren jeweils das Publikum; das Bildungsbürgertum zügelt die Programme durch erklärte Geschmacksbildungen, politische Systeme zensurieren und programmieren Sendungsaufträge; eklektizistisch wird man vielen Aufträgen (Geldgeberfrage) und Erwartungen (Einnahmenfrage) gerecht. Jüngste Avantgarden preschen mit politischen, sozial-hygienischen, ästhetischen Programmen vor.

Was kann „der Komödiant den Pfarren lehren“ in unserer Zeit? Vor lauter Programmen, Zielen und Aufgaben ist das Theater weit mehr ein funktionales Instrument geworden als ein Ort lebens- oder weltmächtiger Wirkungen auf und in geschlossenen Gesellschaften und regionalen Kultureinheiten. Unser Theater hat sich von seinem kultischen und religiösen Ursprung in der Antike sowie von den liturgischen Ausgängen im Mittelalter weit entfernt und muß als Institution säkularisierter Kulturen verstanden werden.

In allen Zeiten der Säkularisierung des Theaters, da also zentrierende religiöse und geistliche Zielsetzungen ausgeschieden und neue verweltlichte Perspektiven betont werden, läßt sich mehr durch Erhellung von Differenzen zwischen Theater und Liturgie deutlich machen als von einem Ansatz scheinbarer Übereinstimmungen her. Freilich stehen auch in säkularisierten Zeiten die Theatererfahrungen für das Funktionieren von Mitteln, für wirksames Gestalten, für Publikumsmanipulation im positiven und im negativen Sinn zur Verfügung, denn Theater ist von Fachleuten und Künstlern gemacht und auf Publikum eingestellt. Es ereignet sich in einem Prozeß, der im engeren Sinne zwischen Autor, Bühne und Publikum abläuft, aber im weiteren Sinne auch von Mäzenen, Gesellschaftsträgern oder geschäftlichen Unternehmern getragen wird und diesen in seinen Zielen und deren Erfüllungen zugeordnet ist.

Wenn also Begriffe der Theaterpraxis befragt oder benutzt werden, dann ist es ratsam, sie an ihrem Ort und in der herangezogenen Zeit zu definieren; denn im Wandel des Theaters im Abendland folgte der vielfache Wandel oder die Neubildung der Begriffe.

Es ist bemerkenswert, daß die gleiche Theaterterminologie auch einen Teil der Gesellschaftstheorien in unserem Jahrhundert beflügelt hat (Rolle, Spiele, Modelle, Effizienz von Wirkungen usw.) und von dort aus, mit den gesellschaftlichen Anwendungsmustern in den Sprachregelungen, wiederum in manchen theologischen Diskursen neuerer Zeit erscheint, die die einen befremden, andere, in die Fachter-

minologie der gesellschaftlichen Diskurse Eingeweihte, ansprechen. Bei unzweifelhaft lauterer Absichten sind Provokationen im Sprachgebrauch vielfach klärend und dienen dem Ziel, neu zu bedenken, wie die Liturgie würdig und unserer Zeit zugänglich sich vollziehen könne.

Der Begriff „Dramaturgie“ und seine Anwendung auf den Gottesdienst

In unserem Jahrhundert wurde also eine ganze Reihe von Termini aus der Theaterwissenschaft und aus der Theaterpraxis in das theologische Gespräch übernommen; in Anwendung und Gebrauch bedeutender Theologen vermittelten sie erhellende, oft frappierend neue Einsichten. Sicherlich ist darum auch die Einbeziehung des Begriffes „Dramaturgie“ in das Gespräch über den Gottesdienst ein fruchtbarer Vorschlag und auf seine Brauchbarkeit hin zu überprüfen.

Die von Hans-Bernhard Meyer in seinem Einleitungsreferat zitierte Definition von Dramaturgie als „Wissenschaft von den Wirkungsgesetzen, Regeln und Bauformen des Dramas und seiner Gestaltung auf der Bühne“ stimmt im Rahmen der Theaterwissenschaft durchaus. Aber stimmt sie auch im Rahmen der theologisch gestellten Fragen zur Gestaltung der Liturgie? Ist das liturgische Wort dem Drama als Text für Schauspieler vor einem Publikum vergleichbar? Ist der Raum liturgischen Geschehens eine Bühne? Reizvoll wäre es natürlich, das Theatrum Mundi Calderonscher Prägung hier anzurufen und die Welt als Bühne zu betrachten, auf der wir Menschen unsere Rolle spielen, in der der göttliche Dramaturg seinen Geschöpfen zuschaut, wie sie Cupiditas entfalten, Verzicht üben, Versuchungen erliegen und zwischen Teufeln und Engeln sich entscheiden zu ihrem Heil oder Unheil. Diesen Gedanken an Gott als Dramaturgen mag man im Hinterkopf behalten, selbst wenn er sich in der Relation zwischen Liturgie und heutiger Theaterpraxis kaum einstellt.

Als ich in Bauers Wörterbuch zum Neuen Testament⁶ das Wort „drama“ suchte, fand ich nur das Verbum „drao“ / tun, handeln, und dies lediglich mit wenigen Nachweisen aus dem Alten Testament sowie jüdischen und frühchristlichen Schriften. Das kultische „dromenon“ war nicht verzeichnet.

Als Theaterwissenschaftlerin stehen mir zwei Dramaturgie-Begriffe vor Augen: Der eine ist an den Gebrauch des Wortes in der Antike gebunden. Im klassischen Theater des frühen fünften Jahrhunderts heißt er soviel wie „ein Drama verfassen und es zur Aufführung bringen“. Verfassen und Aufführen werden dabei nicht getrennt gedacht. Der Dramatiker brachte seine Werke selbst in der Orchestra zur Auf-

⁶ W. Bauer: Griechisch-deutsches Wörterbuch zu den Schriften des Neuen Testaments und der übrigen urchristlichen Literatur. Berlin ⁵1958, 409.

führung. Lessing schwebte in seiner „Hamburgischen Dramaturgie“ zunächst noch vor, diese Einheit von Drama und Aufführung zu behandeln, er kannte noch den antiken Ganzheitsbegriff für das in Szene gesetzte Drama, das noch nicht literarisches Genre geworden war. Die Eitelkeit der kritisierten Schauspieler ließ ihn dann das Unternehmen auf die Auseinandersetzung mit dem dramatischen Text reduzieren.

Der zweite Dramaturgie-Begriff kommt aus der sehr jungen Praxis des Gegenwartstheaters. Er bezieht sich auf einen Praktiker (Künstler), dessen Leistungen ein weites Feld umspannen, je nachdem, ob er sich mit der Einrichtung von Dramen für den Bühnengebrauch, mit deren Übersetzung, mit dem Studium angebotener oder vorhandener Stücke für den Spielplan befaßt oder die Öffentlichkeitsarbeit besorgt: Herstellen von Theaterprogrammschriften, Plakaten, Abhalten von einführenden Presse-Empfängen usw. Regisseure, die ihre Texte selbst für die Bühne einrichten, lassen sich vom Dramaturgen nicht dreinreden, so daß zumindest im gegenwärtigen „Regisseur-“ oder „Regietheater“ der Dramaturg meist im Schatten gerühmter Bühnenleistungen steht. Dennoch leistet er oft bewundernswerte geistige Arbeit für das Verstehen der Vorgänge seitens des Publikums. Er überblickt das Dramenrepertoire vieler Länder und Bühnen und vermittelt mit von ihm empfohlenen Werken zwischen Welttheater und Ortsbühne. Er beurteilt, was davon sein Theater leisten kann – mit den vorhandenen Künstlern, mit den gegebenen Finanzen und mit den zu erwartenden Zuschauern. Er taxiert auch oft auf Grund vielfältiger Voraussetzungen die Regisseure, die für sein Theater in Frage kommen.

Der Begriff des Regisseurs ist ebenfalls jung. Im 18. Jahrhundert taucht er gelegentlich auf, wird aber erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts publik. Damals arrangierten nicht mehr die dazu fähigen Schauspieler, die das Handwerk kannten, die Szenengestaltung, sondern der Regisseur als spezifischer „Künstler“ seines Faches begann – mittels der Schauspieler und der Bühnenbildner – seine Vorstellungen von „Kunst“ auf der Bühne zu verwirklichen. Um die Jahrhundertwende erhielten Künste und Künstler oftmals einen fast sakralen Charakter, dem heilende Wirkung auf das Weltgeschehen zugesprochen wurde. Künstlerisches Tun als biederer Handwerk entbehrte dieser Gloriele; das Kunstmanagement leitete die Zeit der großen Kunstaussstellungen und der Kunstmärkte ein, in dem auch religiöses Theater zu hohen Preisen verkauft wurde. Nicht selten wurde der „Künstler“ durch den Manager machbar, die Kritik stilisierte ganze Kunstmoden und wurde damit z. T. zum Makler auf der Kunstbörse. – Je nach dem Profil und der Eigenart von Kunstvorstellungen unterschieden sich seit der Jahrhundertwende die Regieleistungen, sei es als Kunst der Schauspielertheater, der Startheater, sei es als politisches Aktionstheater, sei es als artistische Ideenreali-

sierung mittels der Instrumentariums der Bühne, sei es als „Selbstverwirklichung“ des Regisseurs im kreativen Wurf.

Die Institution einer eigenen Dramaturgie am Theater war im nicht-deutschen Ausland bis vor kurzer Zeit fast völlig unbekannt, da dort auch die ständigen Theater nicht eingeführt waren. Der Titel Dramaturg wird in anderen Ländern meist auf die Dramatiker angewandt. Unter Umständen ließe sich daher auch eine Debatte über „Dramaturgie des Gottesdienstes“ nur in Deutschland, Österreich und der deutschsprachigen Schweiz sinnvoll durchführen, und dies auch wohl nur im Rückgriff auf das antike Verständnis der Dramaturgie als „wirkungsvolles Gestalten eines Dramas in der Orchestra“, d. h. übertragen: im abgegrenzten sakralen Raum für die Mysterienfeier der Gemeinde.

Angemessene Gestaltung der Liturgie

Hier kann das griechische „drao“ — als „tun“ und „handeln“ herangezogen werden. Gesprochen muß aber wohl darüber werden, wer handelt: Christus — der Vorsteher — die Gemeinde? Sind es Künstler, die handeln? Ober bekommt jeder Handelnde das Profil seines Tuns durch die Teilnahme am Kultakt? Entsteht eine Komposition des Gottesdienstes durch partielle Leistungen, durch solistische Vorgänge, durch Gemeinschaftswerk, oder entwickelt sich eine komponierte Rhythmik aus dem Ineinandergreifen und Zusammenspiel all dieser Möglichkeiten? Worin sind die Leistenden, die Feiernden „gut“, so gut, daß man ihnen Können im Tun attestieren und das Gesamtwerk als „liturgische Kunst“ bezeichnen kann? — Wie entstehen die Kulminationspunkte im Profil und Erleben des liturgischen Handelns? Die Begegnungen zwischen dem anwesenden Herrn und der Gemeinde? Wie werden die Hochgebete gerahmt von lebendigen Zugängen, Anrufungen, Bezeugungen, Rufen und Bitten, Bereitungen, vom Preisen und Loben und Danken, von den Fürbitten, von Reinigungsbitten bis hin zur festlichen Teilgabe und Teilnahme in der Communio und der Entlassung aus dem sakramentalen Bereich von Gottesdienst, Feier und Fest in ihrer jeweiligen Eigenheit. Wo ist in diesem ausgegrenzten Gebilde aus liturgischem Raum und liturgisch gegliedertem Zeitablauf die Stufe, an der das Eintreten aus dem Alltag und das Ausziehen der Gemeinde in ihn als Übergang markiert ist, der Bedürftige versammelt und Beschenkte entläßt? Wo können die Elemente flexibel gestaltet werden, Spontanes einbeziehen (wie ich es bei den Fürbitten erleben durfte), unnötige Normierungen auflösen und doch das Gemeinsame betonen? Mir scheint, eine wichtige Frage nach den Grundsätzen der Gestaltung dieses Ereignisses wäre: Wie kann ermöglicht werden, daß der handelnde Christus durch die Gemeinde hindurch jeden einzelnen erreicht? Wie ist der Rhythmus des Geschehenden als Organon zu verstehen, in dem

Gemeinsamkeit bindet, aber die Begegnung zwischen dem handelnden Herrn und dem einzelnen Teilnehmenden er-greifend stattfinden kann? Wir leben im Abendland, in dem der einzelne und seine Einbettung in die Gemeinschaft anders gesehen werden müssen als in fernöstlichen und sogar anders als in nahöstlichen Lebens- und Kulturbereichen. Die Rückschau auf frühchristliche Lebensformen in den Gemeinden ist heute sehr lebendig, die Frage nach der eucharistischen Anamnese als Gottesdienst, als Feier oder als Fest in den frühen Gemeinden und in der historischen Entwicklung durch die Jahrhunderte wird dagegen noch wenig beleuchtet. Würde es nicht manchen erstaunen, eben für diese frühchristliche Zeit – aus dem zweiten Jahrhundert – ein getanztes Abendmahl dokumentiert zu finden, in dem Christus als Vortänzer die Jünger zum gemeinsam getanzten Mahl auffordert? Hatten die jungen Christen den Tanz als Ursprung aller religiösen Äußerungen entdeckt?

Das Alpha und Omega all der Fragen nach der würdigen und angemessenen „Dramaturgie“ des Gottesdienstes scheint mir daher zu sein: Wie kann Christus als Autor und Handelnder in der versammelten Gemeinde wirken (selbst wenn sie nur aus wenigen Teilnehmern besteht – wie beim Mahl der Jünger von Emmaus) und wie kann die Gemeinde Eucharistie feiern, der Realsymbole von Brot und Wein teil-haft werden, die Anwesenheit des Herrn auf allen Skalen der Erfahrungsmöglichkeiten rezipieren und die Begegnung mit ihm vollziehen?

Nicht von außen her, mit Kenntnis wirksamer Prägungsmittel, sondern nur von dieser innersten und zentralen Frage aus sind wohl die Räume des „Handelns und Tuns“, d. h. auch der Gestaltung aller Abläufe und Sichtbarmachungen der Liturgie zu visieren. Diesen Kern hatte auch Herr Hahne ganz deutlich gemacht.

Ist diese Voraussetzung akzeptiert, dann lassen sich natürlich vielerlei Erfahrungen von Dramaturgen und Regisseuren des heutigen Theaters heranziehen, vor allem von denen, die nicht mit Wirksamkeit der Mittel beeindrucken wollen, sondern die die inneren Räume freizusetzen wissen, aus denen gebend und nehmend Begegnungen entstehen, in denen – um es ganz pathetisch zu sagen, aber es fällt mir keine bessere Formulierung ein – das Geschöpf dem Schöpfer auf sein Tun und Fragen antwortet, in dem es sich formen läßt, für die Dinge dieser Welt die rechten Namen zu finden, d. h. einfach: christlich zu leben, und das ist ein schöpferisches Leben. Niemand ist wohl durch das Wecken dieser schöpferischen Kapazität überfordert, und jeder kann mit seinem Talent dazu beitragen, das Salz nicht schal werden zu lassen.

Das Wesentliche sinnenhaft vermitteln

Eine schlichte gesprochene, eine feierliche und eine hochfestliche Messe sind im Wesentlichen identisch. Dies trifft den innersten Kern für

das Nachdenken über die Gestaltung der eucharistischen Feier (psychologisch und physisch). Die sinnliche Erfahrung (Aktivierung der Augen des Herzens, der Ohren der Seele) mittels des Schau- und Hörbaren — Gehen und Stehen, Verändern der körperlichen Haltungen vom Ruhenden zum Bewegten, Aktivieren verschiedener Raumkomplexe und Konzentrationen der Handlung am jeweiligen (bedeutsamen) Platz; Einsatz von Geräten (Weihrauchfaß usw.) und Symbol-Gegenstände (Kerzen, Evangeliar usw.) — diese sinnliche Erfahrung ist immer ein Charakteristikum des katholischen Gottesdienstes gewesen und wurde, wie wir wissen, gerade von Nicht-Katholiken immer besonders bewundert, wenn es nicht zu veräußerlichtem, reinem Punkt verkommen war (und damit dann in der Geschichte der Liturgie-Entfaltung auch immer wieder Proteste hervorrief).

Das „sursum corda“, der Aufruf, die Herzen zu erheben, und die Antwort der Gemeinde „habemus ad Dominum“ scheinen mir ein besonders beachtenswerter Einschnitt zu sein, der vom Wortgottesdienst zum eucharistischen Hochgebet überleitet, dessen Ablauf und Gestaltung kaum ad libitum gesetzt werden dürfte. Vorher, im Wortgottesdienst, liegen all die Möglichkeiten, eben diese Gemeinde (am Ort) und diesen Gottesdienst (dieses Tages) so zu gestalten, daß durch vielerlei sinnliche Vermittlungen gemeinsam mit den Lesungen, der Predigt und im abschließenden Credo die Herzen bereitet sind durch das Sich-Öffnen für das Handeln Christi, durch vielerlei Möglichkeiten der Antwort in der Begegnung — sei es des einzelnen, sei es des Kollektivs der Gemeinde. — Im Wortgottesdienst liegen zweifellos alle Chancen, durch flexible Handhabung der äußeren Mittel Vertiefung und Verinnerlichung im Hic et nunc so vorzunehmen, daß die Ortsgemeinde sich dann — gemeindeindividuell bestens vorbereitet — im Hochgebet dem unveränderlichen Kultmysterium in allen katholischen Kirchen der ganzen Welt anschließen kann. Der Wortgottesdienst könnte alle Begabungen der örtlichen Gemeinde zur Geltung bringen, wohl dosiert natürlich, aber farbig, flexibel und gemeinschaftsbildend. Der Bilderstreit hat uns gelehrt, wie wichtig sinnlich Erfahrbares, Symbole und Bilder, sind, durch die verhüllenden Schleier des Immanenten die alles durchdringende Transzendenz vorläufig zu ge-„wahren“; die Verkündigung senkt in dieses Allgemeine aller Kultmysterien der ganzen Welt das spezifisch Katholische, die Offenbarung Christi, ein, die das sich darstellende Gedächtnismahl zur unmittelbaren Präsenz erhebt.

Die Aktivierung der Herzen ist also der Vorgang, der dem Wortgottesdienst schöpferisch zukommt. Ein freundlicher Umgang bei diesem Tun erschließt die „Freude am Herrn“; Freude an seinen Gaben läßt die Gabenbereitung leicht zu einem Fest werden bzw. das Hochfest angemessen einleiten. — Die Benediktinerin Sr. Maria Hedwig aus dem Kloster Fahr in der Schweiz, unter dem Dichternamen Silja Walter weit

über die Schweiz hinaus bekannt, hat eine ganze Reihe von in den Gottesdienst überleitenden Spielen geschrieben, von denen Pfarrer Hofmann schon berichtete. Ich möchte auf sie eindrücklich hinweisen, da ich diese Art für unsere Zeit als ganz besonders gelungen ansehe: Da ist dann wirklich etwas, das an „Theater“ im besten Sinne des religiösen Spiels erinnert, freilich durch eine hochbegabte Dichterin gestaltet und örtlich variabel anwendbar. Urheberrechtliche Fragen macht die Autorin nicht geltend, wenn eine Gemeinde ihre Texte für sich einrichtet. So werden auch von dieser Seite her die „weltlichen“ Gesetze verchristlicht.

Schöpferische Begabungen in der Liturgie einsetzen

Mit Silja Walter machte ich auch eine persönliche Erfahrung, die angesichts des großen Priestermangels von Interesse sein dürfte. Mit von ihr verfaßten Texten führte sie in einer ökumenisch gemischten Frauengruppe einen Wortgottesdienst durch, der in sich geschlossen war und zudem noch das intermittierende Gespräch der Frauen über liturgische Fragen während der Feier erlaubte. Es handelte sich dabei um einen Weihnachtsgottesdienst, der interkonfessionell das „incarnatus est“ beging. Ihre eigenen Texte, den Lesungen zur Seite gestellt, transformierten das Geschehen von Bethlehem in unsere Zeit und fragten – in Herbergssuche in unseren Städten, mit der Erscheinung des Engels vor den Hirten, mit der Hohen Geburt im niederen Stall – nach der Präsenz der Menschwerdung Christi im Leben eines jeden einzelnen von uns. Jeder der Anwesenden fühlte sich selbst dabei angesprochen; durch die Gegenwartsbilder hindurch richtete sich der Blick nach Bethlehem. – Silja Walter regte damals an, die Texte unserer deutschsprachigen oder gut übersetzter ausländischer Dichter einmal daraufhin anzuschauen, wie weit sie solche geschlossenen Corpora für Wortgottesdienste anboten. Selbstverständlich blieb bei diesem sehr gelungenen Experiment das liturgische Gerüst des katholischen Wortgottesdienstes erhalten; gemeinschaftsbildend zwischen den Konfessionen wirkten die in beiden Kirchen gleicherweise gesungenen Lieder.

Doch müssen es nicht immer Dichter so hohen Grades sein, wie sich das hier einstellte. Neben der hohen Kirchenmusik unserer begabtesten Komponisten, die die großen Feste unterstützt, stehen noch viele ungehobene Schätze von Meistern sog. zweiten Ranges, deren Rang-Wertung nach den Kunstkriterien der Wissenschaft festgelegt wurde, nicht nach der des in die Waagschale gelegten Herzens dieser Meister. Dieser Gesichtspunkt sollte kreativ Begabte mehr als bisher ermutigen, in der Gemeinde – und als deren Glieder – mitzuwirken und ihre persönlichen Fähigkeiten einzubringen. Ein Lied, selbst komponiert; ein Gedicht, selbst verfaßt; ein Tanz, selbst entworfen – können als Opfergabe an den Altar getragen werden. In den Gemeinden gibt es mehr

Begabungen, als eingesetzt werden; und auch mehr verstehend-kritische Kräfte, um Unwertes zu verhindern, als man den Gemeinde-Mitgliedern im allgemeinen zutraut. Die Grenze zu nicht Angemessenem zu wahren wird menschlich nicht immer einfach sein, aber vielfach darf man darauf vertrauen, daß es in den Gemeinden zu taksicheren, reinigenden Prozessen kommt.

Muß ein Kunstwerk erst durch die Wissenschaft als solches bestätigt sein, um Geltung zu besitzen und für den Gottesdienst approbiert zu werden? Zensur? Wer soll sie üben und mit welchen Kriterien? Eine ehrfürchtig kultivierte Spontanität ist für meine Begriffe durchaus zu fördern. Takt und Empfinden einfacher Menschen sind oft höher entwickelt als die kriterienreicher Wissenschaftler. Wer hat diese Erfahrung nicht schon gemacht?

Jeder noch so schlichte Wortgottesdienst ist zugleich ein kleines Fest für die Beteiligten, sei es, er wird für sich — ohne Eucharistie — begangen, oder er leitet den eucharistischen Teil der Messe ein. Den großen Festen aber — die besondere Gelegenheiten bieten, die ganze Gemeinde zur Feier zu versammeln, und damit auch die Gemeinde als solche mehr als sonst „in Erscheinung“ treten lassen — widmet man heute glücklicherweise viel mehr Aufmerksamkeit, als das in meiner Wiener Studenzeit der Fall war. Damals suchte man sich noch die schönste und musikalisch am vollendetsten dargebotene Messe aus, oder man wurde durch die „beste Predigt“ eines Geistlichen in diejenigen der vielen Kirchen Wiens gezogen, wo solche Ereignisse stattfanden. Auch dabei fühlte man sich in der weiten Ecclesia der Welt geborgen; heute aber bedeutet es mir viel mehr, in meiner Gemeinde den Gottesdienst zu feiern und mit ihr gemeinsam auch die neuen liturgischen Wege zu gehen: den Weihnachtsgottesdienst um Mitternacht, das Pascha in der Nacht zum Osterfest. Die Gemeinde bildet als Corpus eine ganz eigene Kraft und Fähigkeit zu Festlichkeit aus, ein festliches Gefühl des Zusammengehörens, das sich früher — bei der kennerischen Selektion höchster Qualität im musikalischen oder im rhetorischen Bereich — nicht einstellte. Im Hohen Fest überschreitet man offensichtlich die Grenzen der natürlichen Erfahrung. Schönheit kann solch hohes Fest absichern, hohe Qualität im Geistigen vermag es; aber in den Festen der Gemeinde steht die Festlichkeit im Zeichen des Herrn. Vielleicht gehören solche Feiern zu den Faktoren, die die Kirche bis ans Ende der Zeiten lebendig halten.

In „unserer“ Gemeinde treten „unsere“ Künstler mehr und mehr in Erscheinung; Geübtes schult die Qualität; Freude am Üben belebt die Gemeinschaft. (Im Theater machen die Proben übrigens oft den wirklichen Künstlern mehr Freude als die spätere Präsentation des Stückes vor dem Publikum.) Die Künstler bilden dann keine bewunderten Ausnahmeerscheinungen, sondern sie gelten in der Gemeinde als eben spe-

zifisch Begabte, die ihr Teil bringen wie andere ihre anders gelagerte Begabung. Die Künstler sind „unter uns“, nicht nur beim Gottesdienst, sondern auch bei der anschließenden Agape. Sie packen ihre Instrumente nicht ein, nachdem sie ihr Honorar erhalten haben; und sie verschenken keine Gnadengaben durch ein anschließendes Beisammensein mit ihren „Zuhörern“.

Die Nachtfeier an den beiden großen Hochfesten setzt sich nicht ohne Widerstände durch; sicher auch wegen der physischen Kapazität älterer Menschen, vor allem aber wegen der Zähigkeit alteingesessener Sitten, die z. B. zum Osterfest gehörten (wie das Anschneiden des Osterschinkens am Spätnachmittag des Karsamstags). Vätersitte und Volksbrauchtum bilden sicherlich noch Themen, die wohlüberlegt und nach vielen Seiten zu bedenken sind. Auch Nachtromantik wäre ein unliebsamer Effekt, wenn der Bezug zur Weltnacht nicht liturgisch hergestellt würde.

Die Ermutigung der schöpferischen Kräfte, die Erneuerung der Spiritualität und das Vertrauen auf das Handeln des Herrn an und in der Gemeinde werden für die Entfaltung der Liturgie mehr bewirken als erwartete Rezepte von außen oder abstrakte Konzepte, die nicht aus dem Gemeindeleben wachsen. Ich spreche von Gemeinden, deren Hirte weiß, wo die „grünen Auen“ für seine Schafe sind.

Wenn die wirkenden Mittel aus dem Geist kommen, der in die Herzen gelegt wurde, dann braucht keine Ängstlichkeit zu entstehen, ob dieses oder jenes Mittel „richtig“ sei im Sinne formaler Kriterien. Der Blick auf den handelnden Herrn und die Ehrfurcht vor seiner Präsenz lassen kaum einen wirklichen Fauxpas zu. Und passiert einmal eine Ungeschicklichkeit, ja sogar ein Lapsus, dann kann man auf den reinigenden und stets erneuernden Geist vertrauen, der in den wirklichen Gemeinden lebt. Gelassenheit gegenüber dem zerbrechlichen Gefäß all unserer Versuche, würdig zu feiern — sowohl von seiten der verantwortlichen Vorsteher als auch von seiten der verantwortlichen Gemeinde —, ist ja nicht mit Gleichgültigkeit zu verwechseln, wenn sie notwendigerweise gefordert wird.

In dieser hochgestimmten Gelassenheit waltet oft mehr Liebe als in vielen energisch eingebrachten, rational bestdurchdachten und gut begründeten Bemühungen um klaglosen Ablauf des Geschehens. Der Christ hat wohl seinen eigenen „Stil“, Gottesdienst zu feiern, Feste zu gestalten, sich „in Christus zu kleiden“, den Alltag zu bestehen. Jede Herde zeigt das Prägebild ihres Herrn, jeder Hirte sollte das Prägebild Christi tragen. Das ist schön gesagt, doch sicherlich weitgehend Utopie. Utopien aber begründen unsere Hoffnung, auch in bezug auf die „Dramaturgie des Gottesdienstes“.

In den vorliegenden Ausführungen konnte ich nur auf — meiner Auffassung nach — Grundlegendes hinweisen, wobei ich einerseits von meinen Erfahrungen als Christ ausging, andererseits von meinen Kenntnissen des Theaters und der Theatertheorien. Aufbauend auf diesen Grundlagen, wäre nun viel Einzelnes und Konkretes anzuführen, das ein zweites Kapitel fällig macht. Dramaturgie und Regie im Theater können als Parameter sehr schöne und erhellende Erkenntnisse darüber bieten, was beim Gottesdienst von vollkommen anderen Voraussetzungen ausgehend anzusetzen ist — und wo der „Komödiant den Pfarrer“ auch etwas „lehren“ kann. Auf das Erstere bin ich schon eingegangen, das Zweite läßt sich in jedem konkreten Fall wohl aus dem ersten ableiten. Doch möchte ich noch wenige Stichworte geben, die Vergleiche zulassen.

— Im Theater wird von Schau-Spielern vor einem zu-schauenden und zu-hörenden Publikum gespielt. Die Mittel des Theaters dienen der Wirkung auf ein Publikum. Der Gottesdienst dagegen ist eine Gemeinschaftsfeier, in der es nur Teilnehmende gibt. Keiner spielt etwas vor, keiner schaut nur zu.

— Im neueren Drama werden kunstvoll jeweils für das Publikum neue Tatsachen und Geschehnisse miteinander verknüpft (außer in klassischen Werken, bei denen es dann nur auf die Kunst der Interpretation von Darstellern und Regisseuren ankommt), so daß das Dargestellte überrascht, staunen läßt, erschüttert, Kenntnisse und Erkenntnisse erweitert und dadurch wirkt. — Im Gottesdienst geht es um einen allen bekannten Grundgehalt, der immer wieder erneuert Vollzugsformen findet und lebensspendende Kräfte schenkt. Die Dramaturgie liegt zutiefst in den Händen des handelnden Herrn; alle Teilnehmer dürfen im Blick auf ihn ihre jeweiligen Aufgaben erfüllen. Der Priester ist kein Star, die Konzelebranten sind keine Nebenschauspieler, die Ministranten keine Statisten, die Diakone keine Bühnenarbeiter oder Souffleure, die Laien sind kein Publikum. Die Liebesgemeinschaft kennt keine Berufskritiker.

— Raumgestaltung und Raumnutzung dienen im Theater und in der Kirche je anderen Zwecken; in der Liturgie sind sie ganz auf die Dienstlichkeit für deren Entfaltung einzustellen.

— Das Zeitbudget im Theater wie im Gottesdienst ist gut abzuwägen; zu lang und zu kurz bringt Enttäuschungen; der psychologische Faktor darf auch im Gottesdienst nicht übersehen werden. Russisch-orthodoxe Ostern unter acht Stunden Dauer — in denen die Teilnehmer nicht sitzen können — sind psychologisch den Erwartungen an dieses Fest in dieser Region angemessen; in unseren Breiten wäre diese Festdauer unangemessen.

— Gemeinsam haben Theater und Gottesdienst, daß eine Vorbereitung auf das Fest zumindest nicht ungewöhnlich sein sollte: Kaufen von Eintrittskarten usw. dort, hier Übersteigen des Alltags und geistiger Eintritt in den heiligen Raum der Messe.

— Im Theater und im Gottesdienst geht es zwar um ausgegrenzte Räume, aber um solche, die nicht „außerhalb der Welt“ liegen. Selbst in den Gottesdiensten der klausurierten Ordensgemeinschaften wird der Bogen des Gebetes fürbittend in die Welt geschlagen. Die Ausgrenzung der Räume bezeichnet im Theater eine Kennzeichnung für Abläufe nach den Gesetzen theatralischer Ästhetik, im Gottesdienst bestimmen sakrale Gesichtspunkte alles Geschehen. Soll man von „sakraler Aisthesis“ sprechen? Ich weiß nicht, ob das Wort „sakral“ im Gebrauch der Theologie anders besetzt ist, als ich es hier meine.

— Der Vortrag der Lesungen und des Hochgebetes ist nicht mit der Kunst der Rezipitation oder der mimetischen verbalen Ausdruckskunst des Schauspielers zu vergleichen. Das Anheben zum gesanglichen Vortrag kennzeichnet dieses Charakteristikum schon sehr klar. Die Kunst des Kantors ist eine andere als die des Opernsängers. Nicht auf den Schmelz der Stimme kommt es an. Mimetisches Betonen von Wechselreden im Evangelium durch Charakterisieren der Sprechrede befremdet weitgehend. Das Oratorium hat diese Schwierigkeit durch Vergabe der Stimmen an die Tonlagen gelöst. Die Tonlagen sind im reinen Sprechablauf zu wenig geschult, um die individuelle Interpretation nicht in den Vordergrund zu rücken. — These: Die liturgisch angemessene Kunst des Sprechens ist bisher wenig bedacht, wäre aber meines Erachtens wichtig. Ähnliches gilt von Körperhaltung und Atmung. Selbst bis in die Haltung des Kopfes bei Gebet und Gesang lassen sich Beobachtungen machen, die sehr zur Verinnerlichung und zur Festlichkeit des Gottesdienstes beitragen. In unseren älteren Kirchen schmiegen sich die „offen“ gesungenen Partien des „Gloria“, des „Sanctus“, des „Halleluja“ geradezu in die Architekturen ein, wenn die Köpfe nach oben gerichtet sind; das „Kyrie“ bei gesenktem Kopf wird sich nicht als Jubelgesang entladen. Aber das sind vielleicht noch zu gewagte Thesen, die an Sievers und Luick anschließen und die wohl erst noch überdacht werden müssen. Mir fällt auf, daß die Laien die Anregung aufgeschlossen aufgenommen haben, das „Vaterunser“ mit nach oben geöffneten Händen und ein wenig nach außen gebreiteten Armen zu beten. Ich sehe darin nicht (nur) einen imitativen Vorgang, der der Haltung des Vorstehers folgt, sondern einen, der in einem anderen physischen Empfinden gründet: Das mit gefalteten Händen gesprochene Gebet ist Zwiegespräch mit Gott, die offenen Hände öffnen das Herz zu Versicherung von Bereitschaft und sprechen Bitten aus, die gehobenen Arme sprechen das „Herr, hier bin ich“.

— Im Theater zittert der Schauspieler vor jedem Versagen, „eine Szene

zu schmeißen“ ist geradezu ein Kapitalverbrechen; er zittert nicht nur vor den Kritikern, nicht nur vor dem Publikum, sondern auch vor den Kollegen auf der Bühne. Der Ehrgeiz, perfekt zu sein, bewegt die meisten Künstler. Sie sind von Anerkennung und Applaus des Publikums abhängig.

— Sollen die Teilnehmer an einer liturgischen Feier ähnliche Ängste haben, gibt es irgendwen auf dieser Welt, den sie fürchten müßten, wenn sie aus dem Inneren eines Selbst agieren, das in Christus ruht? Wichtig wäre wohl, die Kultur zu fördern und zu entwickeln, diese Selbst-Sicherheit zu finden (ich sage nicht „Ich-Stärkung“), und zwar für alle am Gottesdienst Beteiligten. Da wäre dann keine Überängstlichkeit, Regeln zu verletzen; Sorgfalt ergäbe sich von selbst; jeder würde seinen Platz finden und nicht „den Löwen auch“ spielen wollen. Nachsicht könnte aus Gelassenheit und Liebe wachsen. Organisatorisch überwachte Aufmerksamkeit bringt oft hektische Vorgänge ins „Spiel“, sodaß zu gleicher Zeit zwei oder drei Dinge erledigt werden: während die Gemeinde ein Lied singt, sind die Meßdiener mit Vorbereitungen des „nächsten Aktes“ beschäftigt, der Vorsteher beobachtet wie ein „Inspezient“, ob das auch alles klappt.

Dies alles sind kleine Beobachtungen, an die sich andere, gewiß wichtigere anschließen können und auch wohl sollen. Aber diese Fragen im Gespräch zu entfalten scheint mir sinnvoller, als hier nun einen ganzen Katalog anzuführen.

Das ganze Problem, wie die „Dramaturgie des Gottesdienstes“ aussehen könnte, wäre wohl keines, vielmehr eine durchaus klar zu beantwortende Frage, wenn es von diesem zentralen Punkt aus in Angriff genommen würde: in allen Teilnehmern — je nach ihrer Aufgabe — dem handelnden Herrn den Raum zu schaffen, den er dem einzelnen zumißt, um die Gemeinde zu bilden. Das würde ich als christliche „Instrumentalisierung“ der Mittel des Gottesdienstes bezeichnen — und damit als christliche Dramaturgie.

BERICHTE VON EINZELNEN ARBEITSKREISEN:

Arbeitskreis: GESANG — MUSIK (Sprecher: Dr. Rudolf Pacik)

- Der Referent Schmidkonz betrachtet offenbar Gesänge, bes. die Teile des sog. Ordinarius, vorwiegend als Texte, deren Vortragsform zweitrangig ist. So schreibt er dem Gloria zwar hymnischen Charakter zu, scheint aber damit zu rechnen, daß es gesprochen wird — was der literarischen Gattung entgegensteht.