

Stiftung Universität Hildesheim
Studiengang Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis
Fachbereich II: Kulturwissenschaften und ästhetische Kommunikation

Erstgutachterin: Professorin Dr. Annemarie Matzke
Zweitgutachterin: Professorin Dr. Viola Vahrson

Liturgische Performance als geregelte Grenzüberschreitung?

//Eine Untersuchung der Pfingstnacht in der Jugendkirche Stuttgart

Diplomarbeit

vorgelegt von Annette Plaz

Einumer Str. 25
31135 Hildesheim
05121-8091001

Annette.Plaz@web.de
Matrikelnr.: 196585
Semesteranzahl: 13
Abgabetermin: 14.11.2011

//Inhaltsverzeichnis

Prolog	S. 1
1. Einleitung	S. 2
2. Was ist die Pfingstnacht in der Jugendkirche Stuttgart?	S. 5
2.1 Vorstellung der Pfingstnacht	S. 5
2.2 Struktur der Pfingstnacht	S. 6
3. Diskurs zwischen praktischer Theologie und Theaterwissenschaft	S. 7
• Getrennt verbunden?	S. 7
• Eine Wiederannäherung	S. 8
• Einseitige Annäherung?	S. 10
• Neue Formen der Liturgie?	S. 11
• Die Frage nach der Wahrheit	S. 12
• Direktes Aufeinandertreffen	S. 14
4. Liturgische Pfingstnacht als Spiel und Performance	S. 16
4.1 Einbettung des Spielbegriffs von Playing Arts	S. 16
• Spiel und ästhetische Bildung als geregelte Grenzüberschreitung	S. 17
• Playing Arts – Prozesse ästhetischer Praxis und Bildung	S. 19
• Spiel und Bildung in der Theologie	S. 20
4.2 Der Kunstbegriff von Playing Arts	S. 22
• Playing Arts in Beziehung zu Konzepten von ‚Kunst und Leben‘	S. 22
• Kunst und Alltag – ein Gegensatz?	S. 23
• Spiel und Performance	S. 25
• Verknüpfung von religiöser Sphäre und Alltag in der Jugendkirche	S. 27
5. Zur ästhetischen und religiösen Erfahrung in der Pfingstnacht	S. 28
• Gemeinsame Eigenschaften ästhetischer und religiöser Erfahrung	S. 28
• Erfahrung als Schnittpunkt	S. 29
• Religiöse Erfahrung als ästhetische Erfahrung	S. 30

6. Liturgische Performance – Liturgie als Spiel, Ritual und Performance

- Liturgie und Performance S. 33
- Liturgische Performance S. 34
- Liturgie als Ritual S. 35
- Liturgie und Spiel S. 38
- Theatralisierung von Liturgie? S. 40

7. Analyse der Pfingstwerkstatt und der Pfingstnacht S. 42

7.1 Die Pfingstwerkstatt S. 42

- Prozessablauf S. 42
- Hierarchieformen im Inszenierungsprozess S. 43
- Eingeschränkter Spielprozess S. 45

7.2 Methode und Problematik der Analyse der Pfingstnacht S. 47

7.3 Ziele der Analyse S. 48

7.4 Die fünf Liturgischen Performances in der Analyse S. 50

- 1. Liturgische Performance S. 50
- 2. Liturgische Performance S. 54
- 3. Liturgische Performance S. 58
- 4. Liturgische Performance S. 61
- 5. Liturgische Performance S. 65

7.5 Zusammenfassung S. 66

8. Fazit S. 71

Literaturverzeichnis S. 74-79

Prolog

Martinskirche Stuttgart/Nord, Pfingstsonntag 2011, 23.00 Uhr:

Neun neongrün leuchtende quadratische Hocker, auf Autoreifen gelagert, liegen im verdunkelten Kirchenraum. Die fluoreszierenden Farbpartikel der Hocker schimmern nun geheimnisvoll im Dunkeln.

Neun Personen beginnen, Taschenlampen in den Händen, die Quadrate gezielt zu beleuchten. Es erscheinen erst Fragmente, die bald als einzelne Buchstaben, als Wörter zu erkennen sind, dann erst ergibt sich aus den neun Fragmenten zunehmend ein Zusammenhang: „... und der Geist schwebte über den Wassern ...“. Die Worte leuchten kurze Zeit als Einheit im Raum, doch wie ein flüchtiger Hauch sind sie bald nach dem Entstehen schon am Vergehen, werden blasser – verschwinden; werden erneuert – vergehen wieder. Die dem Umgang mit dem Material eigene Flüchtigkeit erinnert an das Thema der Pfingstnacht 2011: Durchzug. Die entstehenden und ersterbenden Lichtworte sind ephemere wie der Wind, sie kommen und gehen wie Atemzüge. Die Worte, die in der Bibel, in der Schöpfungsgeschichte dem „es werde Licht“ vorangehen, sind im Raum der Jugendkirche Stuttgart selbst schon Lichtkreationen; die schöpferische Kraft des durchziehenden Geistes Gottes ist durch sie interpretiert und gegenwärtig.

Ein Spiel mit den Erscheinungen des Augenblicks – mit dem Licht – beginnt. Ergänzungen, Auffrischungen, Neuschöpfungen, Formen, Figuren, Lichtbilder entstehen. Ein Personalausweis wird durchleuchtet, die Form der eigenen Hände durch Umfahren mit Licht gezeichnet, mit Kaffeebohnen werden Flecke, mit Licht Muster erzeugt und Worte geschrieben, die sich teils auf den anfänglichen und schon längst verschwundenen Satz beziehen, teils neue Thematiken eröffnen... Wort- und Lichtschöpfungen, abstrakt und figurativ, geistvoll, alltäglich, mit religiösem Bezug – alles mischt sich, mutiert, das Spiel weitet sich aus.

1. Einleitung

Pfingsten als Fest¹ – als Fest des Sichtbarwerdens des Schöpfer-Geistes Gottes², als Fest der Schöpfung, der schöpferischen Kraft und Kreativität, als Fest des Lebens und der Erneuerung – wird in der Pfingstnacht der Jugendkirche Stuttgart in *Liturgischen Performances*, wie der im Prolog beschriebenen, gefeiert, erlebt und vor allem: erspielt.

Performance in der Kirche klingt erst einmal ungewöhnlich. Ist es auch. Das Konzept der Pfingstnacht ist in vielerlei Hinsicht untypisch für eine kirchliche Feier. Kirche trifft sich hier mit Kunst und Künstlern³, mit Spiel und Performance, mit ästhetischer Praxis.

Ausgehend von einer Ästhetik des Performativen, wie sie die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte formuliert, finden in der Pfingstnacht Prozesse statt, die bei den Teilnehmenden Transformationen auslösen. „Eine Ästhetik des Performativen zielt auf die Kunst der Grenzüberschreitung“⁴ und verändert die Einschätzung des Gestaltungsspielraums einer religiösen Feier. In der Konsequenz ist der Pfingstnacht eine Erneuerung und Entgrenzung liturgischer Gewohnheiten eigen.

Pfingsten ist gerade durch die Grenzen überschreitende *ruach* der ideale Anlass, feiernd Gewohntes zu durchbrechen, Starres wieder beweglich werden zu lassen, spielend

1 Ursprünglich war das jüdische Pfingstfest ein Erntedankfest am Ende der Weizenernte. Vgl.: Kremer 1973, S.11. Die Israeliten über- nahmen das Fest aus der Tradition der Kanaanäer und gliederten es in ihre Religion ein. Inhaltlich wurde neben der Ernte auch die Erinnerung an die Übergabe der Gesetze Gottes am Berg Sinai gefeiert. (Siehe 4. Mose 34,1-2 f.)

Das Fest fand am 50. Tag nach dem jüdischen Passa-Fest statt, wovon sich auch der Name ‚Pfingsten‘ ableitet. (griechisch: πεντηκοστή - pentekostē: am 50. Tag) Vgl.: Kremer 1973, S.14, 24.

Zur Zeit Jesu wurde das Fest wohl als Wallfahrtsfest nach Jerusalem begangen. Das in der Bibel (Apg 2,1-13) beschriebene Pfingstgeschehen, das Herabkommen des „Geistes Gottes“ auf die versammelte Menge unterschiedlichster Völker, verlieh dem Fest eine neue Bedeutung: Nach dem Weggang Jesu als Geistträger Gottes wurde bzw. wird nun allen Menschen der Geist zuteil. Durch diese Erfahrung der Erneuerung, der neuen Verbundenheit mit Gott, bildeten sich die ersten christlichen Gemeinden. Seitdem wird das Pfingstfest als Erinnerung an dieses Geschehen gefeiert und heute im Deutungshorizont des hebräischen Geistverständnisses (siehe Fußnote 2) oft als die Geburt der Kirche bezeichnet. Vgl.: Gössmann 1991, S. 206 ff.

2 „Die alttestamentliche Vorstellung, die dem Begriff ‚Geist‘ zugrunde liegt, ist *ruach* [hebräisch, feminin]. *Ruach* ist verwandt mit dem [hebräischen] Begriff für *Weite* - ‚Rewach‘ und mit ‚Rechem‘ - Gebärmutter. „[*Ruach*] schafft Raum, setzt in Bewegung, führt aus der Enge in die Weite und macht so lebendig. [...] So findet sich *ruach* fast immer mit Verben der Bewegung und kann dann Wind/Sturm, Atem, Geist, Lebenskraft, Energie, Schöpferkraft, prophetische Gotteskraft, Vitalität und Ähnliches bezeichnen.“ Der von Gott ausgehende Atem bzw. Wind, der in alttestamentlicher Zeit als lebensspendend galt, wird u.a. am Anfang des ersten Schöpfungsberichts bildhaft beschrieben: „Und der Geist Gottes schwebte über den Wassern (Gen 1,2).“ *Ruach* wird in alttestamentlichen Texten nicht personifiziert sondern als undarstellbare Kraft beschrieben, die als eine „Brücke zwischen Gott und der Welt“ wirkt und so die Dichotomien ‚Körper und Geist‘, ‚Materielles und Immaterielles‘ überwindet. Vgl.: Gössmann 1991 (Hrsg.), S. 206 ff.

3 Für eine bessere Lesbarkeit wird in dieser Arbeit ausschließlich die männliche Form verwendet. Dies schließt die weibliche gedanklich in jedem Fall ein.

4 Fischer-Lichte 2004, S. 356

schöpferisch tätig zu werden.

Die Lebendigkeit der Geisterfahrung wird in der Pfingstnacht als Triebkraft für kreative, entgrenzende, performative Handlungen verstanden.

Doch zunächst einige Hintergründe zum Performativitätsdiskurs, der eine neue Schnittstelle von Kirche und Künsten, von evangelischer Theologie und Kulturwissenschaften bildet:

Wie Erika Fischer-Lichte feststellt, ist Performativität zu einem *umbrella term* der Kulturwissenschaften geworden.⁵ Sie benutzt den Begriff in Hinblick auf die performative Wende in den deutschen Kunst- und Kulturwissenschaften.⁶ Der performativen Wende wurde vor allem durch die Entwicklungen in den Künsten der Boden bereitet, die sich von der Werkkunst hin zu prozesshafter Ereigniskunst entwickelte und die experimentellen, spielerischen und grenzüberschreitenden Potenziale künstlerischen Tuns betonte.

Angesichts der performativen Wende in den Kulturwissenschaften ist seit einem Jahrzehnt auch in der praktischen Theologie⁷ ein Interesse am Thema Performativität geweckt worden, das eine ästhetische Wende durch Ereignis- und Handlungsorientierung religiöser Praxis herbeigeführt hat. Damit ging auch eine zunehmende Thematisierung von Körperlichkeit in diesem Fach einher. Performativität ist gegenwärtig also sowohl ein zentrales Thema der Kulturwissenschaften, als auch ein vergleichsweise neues Forschungs- und Interessengebiet der praktischen Theologie geworden. Zur Untersuchung des Gottesdienstes suchen Theologen dabei vor allem den Dialog mit der Theaterwissenschaft. Durch die Perspektive des Performativen kann Liturgie nun als *Aufführungskunst*⁸ beschrieben werden, die Pfingstnacht als kulturelle Aufführung wie andere auch, als *cultural performance*⁹.

Liturgie und Performance bilden in der Pfingstnacht zusammen etwas Neues, heben sich ab von herkömmlicher liturgischer Performance, weshalb ich im Folgenden die *Liturgischen Performances* als Spezifikum der Pfingstnacht abgrenzend als Eigenname kennzeichnen werde.

Zu Beginn meiner Arbeit werde ich zunächst eine formale Einführung in Seinsweise und

5 Fischer-Lichte, Kolesch, Warstat 2005, S. 241

6 Eingeläutet wurde die performative Wende durch John Austins Sprechakttheorie. Austin führte 1955 den Begriff der ‚performativen Äußerung‘ in die Sprachphilosophie ein, um zu verdeutlichen, dass mit dem Akt des Sprechens immer auch ein Handlungsvollzug einhergeht. Die Bezeichnung ‚performativ‘ leitete er dabei vom Verb ‚to perform‘ ab: vollziehen, handeln, tun. In den 1990er Jahren wurde daraufhin der ‚Fokus [der Kulturwissenschaften] von performativen Sprechakten hin zu körperlichen Handlungen gelenkt.‘ Fischer-Lichte, Kolesch, Warstat 2005, S. 237

7 In der deutschen evangelischen Theologie wird vor allem die Bezeichnung ‚praktische Theologie‘ verwandt, in der deutschen katholischen Theologie jedoch der Begriff ‚Liturgiewissenschaft‘. Da ich mich auf die Entwicklungen in der protestantischen Kirche beziehe, werde ich im Folgenden ersteren Begriff verwenden.

8 Vgl.: Raschzok: Gottesdienst und Performativität. In: Raschzok, Müller 2010, S. 134

9 Dieser Begriff wurde von Milton Singer geprägt, in: Traditional India. Structure and Change, Philadelphia 1959, S. Xii f.

Struktur der Pfingstnacht (2.1 und 2.2) geben, um anschließend den zugrunde liegenden, aktuellen Diskurs zwischen der Theaterwissenschaft und der praktischen Theologie zu veranschaulichen (3). Ich skizziere darin die Entwicklung des Verhältnisses von Theater und evangelischer Kirche, stelle die Sichtweisen auf die jeweils andere Disziplin dar und beschäftige mich mit zentralen Fragen des Diskurses.

Das Ereignis der *Liturgischen Performances* hat in der Pfingstnacht neben dem Ansatz der Performativität Wurzeln im *Playing Arts*-Konzept der ästhetischen Bildung im Spiel. Daher werde ich den Spielbegriff von *Playing Arts* und die Einbettung desselben in die Bildungslandschaft beschreiben (4.1). Die Bezüge des Spielbegriffs zu Entwicklungen und Konzepten der Künste werden in (4.2) zur Sprache kommen. Somit soll ein Einblick in die Rahmenbedingungen und das Hervorbringen der Spielprozesse bei *Playing Arts* gegeben werden.

In den *Liturgischen Performances* werden Spiel- bzw. Experimentierräume für das liturgisch-kreative Tun eröffnet, die ästhetische und religiöse Erfahrungen ermöglichen. Daher gehe ich der Frage nach, was diese Erfahrungsweisen ausmacht und wie sie sich zueinander verhalten (5).

Liturgie und Performance stehen in der Pfingstnacht nicht nur in enger Verwandtschaft mit Spiel, auch rituelle Strukturen und eine theatrale Form kennzeichnen sie. Dieses Feld an Begriffen versuche ich auszudifferenzieren, um ein tieferes Verständnis der Prozesse in der Pfingstnacht zu entwickeln (6).

Im Analyseteil beschreibe ich zunächst die Pfingstwerkstatt – d.h. die Vorbereitung der Pfingstnacht – als einen durch das *Playing Arts*-Konzept beeinflussten Prozess und untersuche ihn, indem ich ihn mit Inszenierungsweisen des Theaters in Verbindung bringe (7.1). Unter der Annahme, dass in der Pfingstnacht Entgrenzungs- und Transformationserfahrungen stattfinden können, ist die zentrale Frage meiner Arbeit, wo und wann Entgrenzungserfahrungen festgestellt werden können, welcher Art sie sind und welche performativen Elemente und Rahmenbedingungen der Pfingstnacht Grenzüberschreitungen und Schwellenerfahrungen ermöglichen. Durch die Aufführungsanalyse können daher auf Basis der theoretischen Vorüberlegungen konkretere Einsichten erhalten werden (7.2-7.5).

Die Arbeit soll das Konzept der Pfingstnacht und deren *Liturgische Performances* als ein Beispiel neuer und zeitgenössischer religiöser Aufführung anschaulich und lebendig werden lassen und dazu das interessante Schnittfeld von Künsten und Kirche, Kulturwissenschaften und Theologie, in dem sich die Pfingstnacht befindet, beleuchten.

2. Was ist die Pfingstnacht in der Jugendkirche Stuttgart?

2.1 Vorstellung der Pfingstnacht

Seit 2006 findet in der Jugendkirche Stuttgart¹⁰ jedes Jahr das sogenannte Jugendkirchenfestival statt. Es beginnt mit einem Gottesdienst an Palmsonntag und enthält ein vielfältiges Angebot – größtenteils von Jugendlichen mitgeplant und -gestaltet – das Konzerte, Workshops, Gottesdienste, Diskussionsforen, eine Osternacht und Werkstatttage für Schulklassen mit Künstlerinnen und Künstlern im Kirchenraum beinhaltet. Das Jugendkirchenfestival endet an Pfingsten mit einer liturgischen Nacht im Rahmen der Nacht der offenen Kirchen in Stuttgart.¹¹

Die Rahmenbedingungen der Pfingstnacht werden in einem offenen Spielprozess des Stuttgarter Performance Ensembles *SPE*¹² vorbereitet. *SPE* besteht aus der Initiatorin, Theologin und Playing Artist¹³ Petra Dais, welche die Pfingstnacht im Zusammenspiel mit den Architekten *die Kirchentrojaner*¹⁴, mit den Musikern *here today*¹⁵ und anderen Akteuren, einer interdisziplinären Gruppe aus Theologen, Künstlern, Pädagogen, Kulturwissenschaftlern und Playing Artists, entwickelt. Jedes Jahr neu hinzukommende Personen bereichern das Team und dessen Spiel zusätzlich. *SPEs* Selbstverständnis ist es mit Performance, Raumarchitektur, Musik und Tanz Impulse für ein neues Verständnis von Liturgie zu liefern. Jeder Pfingstnacht wird jeweils ein spezifisches Thema vorangestellt – wie zum Beispiel 2011

10 Die Evangelische Nordgemeinde in Stuttgart stellte Ende 2003 die Martinskirche zur Verfügung, um die Idee der Jugendkirche zu realisieren, welche eine Kirche nach den Vorstellungen Jugendlicher anstrebt. Die Jugendkirche soll von diesen maßgeblich mit entwickelt werden. Die Idee zu diesem Projekt war aus einer Zukunftswerkstatt der Gesamtkirchengemeinde Stuttgart entstanden. Das zuerst auf 3 Jahre angelegte Projekt wurde verlängert, seit 2006 auf den Festivalzeitraum konzentriert und die Kirche in dieser Zeit gemeinsam mit der Nordgemeinde und anderen Gruppen genutzt.

11 Homepage der Jugendkirche: <http://www.jugendkirche-stuttgart.de>

12 *SPE* ist bei den Teilnehmenden eine nicht unumstrittene Bezeichnung, da sie einerseits etwas groß dimensioniert scheint und andererseits wie eine geschlossene Gruppe klingt, was sie de facto nicht ist. So wird *SPE* bisher nicht offiziell verwendet. Für meine Arbeit ist sie jedoch hilfreich, wenn ich alle Akteure insgesamt benennen möchte, die im Inszenierungsprozess beteiligt sind. Die *Mitglieder von SPE* werden dadurch erkennbar, dass ihre Kleidung ganz in weiß oder wahlweise ganz in rot gehalten ist. So hebt sich das Vorbereitungsteam optisch von den Besuchern ab.

13 Playing Artist ist die Bezeichnung für in Playing Arts- bzw. Spielprozessen involvierte oder erfahrene Personen. Jedes Jahr gibt es ein Playing Arts-Symposium, an dem sich die Beteiligten ihre Spielprozesse gegenseitig vorstellen und sich in ganz informeller Weise durch Eigen-Zertifizierung zum Playing Artist ernennen können. Diese Bezeichnung beruht also auf Selbst-Einschätzung, was die Playing Arts-Philosophie widerspiegelt, der hierarchielose und freie Bildung zentral ist

14 Bestehend aus Martin Blumenrot, Gerald Klar und Aaron Werbick: <http://www.kirchentrojaner.de> (in Überarbeitung)

15 *here today* spielt vor allem House und Electromusik und besteht aus Engin Öztürk und Florian Schirmacher: <http://www.myspace.com/weareheretoday>

das Thema „Wo der Geist Gottes ist, da ist Freiheit“ – das auf Pfingsten bezogen, aber auch so offen ist, dass aus ihm Assoziationen und Spielräume entstehen können. An den Veranstaltungen der Jugendkirche sind neben Jugendlichen Menschen unterschiedlichsten Alters beteiligt. So sind in der Pfingstnacht meist alle Generationen vertreten. Spezifisch für die Pfingstnacht 2011 war die Zusammenarbeit mit *Parkour Stuttgart*¹⁶. Diese Vernetzung zwischen Jugendlichen und Künstlern, sowie interkulturelle und interreligiöse Begegnungen, sind Ziel und zentraler Bestandteil des Jugendkirchenfestivals. Der Dialog und die Auseinandersetzung zwischen verschiedenen Bevölkerungsgruppen, Religionen und Konfessionen wird begrüßt und angestrebt, was sich auch in der Zusammensetzung von *SPE* widerspiegelt, dessen Mitglieder verschiedene konfessionelle und religiöse Hintergründe, sowie ganz unterschiedliche Erfahrungen mit Kirche mitbringen.

Im Kirchenraum der Martinskirche wurden die Kirchenbänke auf Dauer ausgebaut. Bewegliche Raumskulpturen bzw. -installationen der *Kirchentrotjaner* sowie ein Baugerüst an den Seitenwänden ermöglichen eine alternative, flexible und vielfältige Raumnutzung. Während der Pfingstnacht ist die traditionelle Zweiteilung von Zuschauerraum und Bühnenraum aufgelöst. Im Laufe der liturgischen Nacht und der verschiedenen Akteur-Zuschauer-Konstellationen eröffnen sich im Kirchenraum verschiedene Bühnen, liegt der Fokus des Geschehens auf immer neuen Orten im Raum.

2.2 Struktur der Pfingstnacht

Die Form der Pfingstnacht zeichnet sich dadurch aus, dass es stündlich einen Neubeginn mit einer neuen Liturgischen Performance gibt, der neue Besucher mit hinein nimmt ins Geschehen. Zu jeder Zeit können die Besucher kommen und gehen, was der Pfingstnacht die charakteristische Offenheit verleiht. Die Liturgischen Performances werden eingeleitet durch ein Zusammenkommen aller Beteiligten auf der Empore der Kirche¹⁷, einer kurzen Begrüßung

16 Parkour ist eine in Frankreich entstandene Sportart bzw. Bewegungskunst, die vor allem im urbanen Raum praktiziert wird und zum Ziel hat, Wege effizient zurückzulegen, natürliche Hindernisse unverändert und auf elegante Weise in flüssigen Bewegungen zu überwinden. Hinter Parkour steht u.a. eine Philosophie der geregelten Grenzüberschreitung durch das bewusste Einschätzen körperlich-technischen Könnens: Ein Hindernis wird nie ‚auf gut Glück‘ überwunden, sondern muss erst in Augenschein genommen werden und genau eingeschätzt werden, ob die körperlichen Fähigkeiten des Traceurs, also des Parkoursportlers, ausreichend sind. Wenn nicht, wird gezielt und in kleinen Schritten darauf hingearbeitet, die für das Hindernis erforderliche Körperbeherrschung zu erlangen.

Die Festivalzeit 2010 bereicherte die Gruppe *Parkour Stuttgart* mit Workshops, sowie die Pfingstnacht 2010 mit einer Kirchenraum-Performance. <http://www.parkour-stuttgart.de>

17 Die Empore hat eine zentrale Stellung als Ort des Ankommens im Kirchenraum. Beim Eintreten durch die Kirchentür weist eine rote Klebebandspur den Besucher über eine Treppe hinauf auf die Empore. Der Zugang geschieht also nicht wie sonst üblich direkt in den Kirchenraum, sondern wird als Übergangsritus, als *rite de passage* (Vgl. Gennep 1909) zelebriert.

und Einführung seitens *SPE* und dem gemeinsamen Weg in den Kirchenraum. Dieser wird über eine Treppe oder eine Leiter, jedes Jahr wieder anders, erreicht. In einem Zeitraum von ca. 30-45 Minuten treten die Beteiligten dann in eine Spielhandlung ein, wie beispielsweise in das Spiel mit Taschenlampen und fluoreszierenden Hockern. Der Kirchenraum wird zum Spielraum und Experimentierfeld, bei dem der Raum und die beweglichen Raumelemente in Beziehung zu den Handlungen der Beteiligten treten.

Den Abschluss der *Liturgischen Performance* bzw. den Übergang zur nächsten Spielphase bildet eine Zeit, die unterschiedlich genutzt werden kann: Als Übergangsphase zwischen den *Liturgischen Performances* ist sie charakterisiert durch ein ‚Auftauchen‘ aus dem Spiel und eine Neuorientierung. Manche Beteiligten gehen dazu über, sich zu unterhalten, andere bleiben noch ein wenig im Spiel, wieder andere beginnen zu essen. Das Essen wird auf einem *tanzenden Tisch*, einer von zwei Personen getragenen Tischplatte angeboten, und gibt dabei das Signal für das Ende des Spiels.

Anschließend begeben sich alle Beteiligten wieder auf die Empore, um zur nächsten vollen Stunde einer neuen *Liturgischen Performance* Raum zu geben. Dies wiederholt sich in der Pfingstnacht fünfmal und geht dann in einen freien Tanz zu den elektronischen Klängen der Musik von *here today* über. Das bildet den offenen Ausklang der liturgischen Nacht.

3. Diskurs zwischen praktischer Theologie und Theaterwissenschaft

Getrennt verbunden?

Die Abkopplung des Theaters vom Kult durch Reformation¹⁸ und Aufklärung beschreibt der Theologe Meyer-Blanck aus heutiger Sicht als eine lediglich äußere und bilanziert im Rekurs auf Luhmann, dass sich Kirche und Künste im Zuge der Reformation und Aufklärung zwar als *Organisationssysteme* getrennt haben, doch weiterhin als *Kommunikationssysteme* verbunden sind.¹⁹ Als Kommunikationssysteme bezeichnet er die Aufführungsformen des

18 In der Reformation wandelte sich das theatrale Darstellen des Eucharistiegeschehens der Kirche, indem es von der äußeren auf die innere Bühne verlegt wurde. Luther stärkte den Glauben an eine inwendige Wandlung statt an eine vom Priester äußerlich zur Schau gestellten, was zu einer Trennung von Theater und Heilsvermittlung sowie zu einer Veränderung des Gottesdienstverständnisses hin zu einem auf der Verkündigung des Evangeliums fußenden Lehrgottesdienst führte. Die Reduktion der vordem zahlreicheren theatralen sowie bildlichen Darstellungsformen spitzte sich im 19. Jahrhundert – entgegen Luthers Auffassung des Wortes, dessen Grundbestimmung sich nicht auf das gesprochen Wort beschränkte (Vgl.: Da Re 2004, S. 37 f.) – auf den Predigtgottesdienst zu. Es entstanden neue theatrale Formen, durch die sich das Subjekt der Aufklärung abseits von Religion definierte und durch die eine autonome ästhetische Erfahrung möglich wurde.

19 Vgl.: Meyer-Blanck, Liturgiegeschichte als Theatergeschichte. Ein Gang durch die Geschichte des evangelischen Gottesdienstes mit Seitenblick auf die Theatergeschichte. In: Mildenerger, Raschzok,

Gottesdienstes und des Theaters²⁰, deren Themen ähnliche sind, da beide sich mit den Grundfragen der menschlichen Existenz befassen, mit dem Unsichtbaren, Unfassbaren, das sie versuchen, darzustellen. Beide haben ein Transformationspotenzial, können „Menschen berühren und verändern.“²¹ Die autonome ästhetische Erfahrung sieht Meyer-Blanck in einer Parallele mit der Entwicklung hin zur individuellen und autonomen religiösen Erfahrung²², die sich in das Innere des Menschen verlagert hat.

Nicht nur aus der protestantisch-praktischen Theologie wird eine diese Parallelen stärkende, vergleichende Perspektive formuliert, auch Theaterwissenschaftler wie Jens Roselt und Patrick Primavesi bemerken, dass gegenwärtig verstärkt nach Gemeinsamkeiten in Kirche und Theater gefragt wird²³ und untersuchen selbst Überschneidungen und Differenzen kirchlicher und theatraler Aufführungsformen.²⁴

Eine Wiederannäherung

Das evangelische Ideal des wortzentrierten (Predigt-)Gottesdienstes veränderte sich im 20. Jahrhundert. Hans Asmussen bezeichnete schon 1937 die „Entzeichnung der Heiligen Schrift im Gottesdienst durch die Körper der Feiernden“²⁵ als Notwendigkeit. Nach Asmussen sind geistlicher und körperlicher Akt nicht voneinander getrennt: Das Wort Gottes und der Vollzug der Sakramente schafft Wirklichkeiten über die Bedeutungsebene hinaus. Asmussens Lehre kann als Vorläufer eines performativen Gottesdienstverständnisses angesehen werden.²⁶

In den 1960er und 70er Jahren entstanden in Reaktion auf die performative Wende in den Künsten und der einhergehenden stärkeren Bedeutung des Körperlichen experimentellere Formen von Gottesdienst sowie ein „neues Bewusstsein für den Reichtum liturgischer Gesten und Gebärden.“²⁷

Ratzmann 2001, S.77

20 Vgl.: Ebd., S. 77

Kirche ist das „System der Kommunikation des christlichen Wirklichkeitsverständnisses“, der Gottesdienst ihre häufigste Kommunikationsform: Reiner Preul 1997, S. 153ff.

21 Mildnerberger, Raschok, Ratzmann 2010, S. 11

22 Vgl.: Meyer-Blanck 2010, S.64

23 Vgl.: Roselt, Transformationen des Religiösen im zeitgenössischen Theater, in: Kasten, Fischer-Lichte, Koch 2007, S. 265

24 Bsp.: Primavesi: Theater und Religion – mit dem Überrest arbeiten. In: Primavesi, Schmitt 2004. AufBrüche. Theaterarbeit zwischen Text und Situation, S. 53-61

25 Raschok 2010, S. 118

26 Ebd., S. 118 f.

27 Roth, Der Gottesdienst und das Modell des Theaters. Theaterwissenschaftliche Denkanstöße für zeitgenössische Gottesdiensttheorien. In: Mildnerberger, Raschok, Ratzmann 2010, S. 97

Theater und Performance Art beschäftigten sich im 20. Jahrhundert vermehrt mit Spiritualität, Transzendenz, Kult und Ritual.²⁸ In die Körper auslotenden Performances der sogenannten Body Art flossen viele religiös anmutende Elemente ein.²⁹ Das Theater besann sich gewissermaßen auf seine Wurzeln im Ritualen, was in Formen wie dem Orgien-Mysterientheater Hermann Nitschs seinen Niederschlag fand.³⁰ Viele Regisseure integrierten religiöse Dimensionen in ihre Produktionen. In diesen Auseinandersetzungen mit Religion befragten gesellschaftliche und religiöse Werte und Normen abseits der Kirche. Auch aktuell ist laut Roselt ein großes Interesse des Theaters an religiösen Themen festzustellen.³¹

Den Grundstein für die Möglichkeit, eine religiöse Aufführung auf wissenschaftlich-neutraler Ebene inhaltlich mit dem Theater in Beziehung zu setzen, legte in den 1970er Jahren der aus der Ethnologie stammende und von den Kulturwissenschaften adaptierte Begriff der *cultural performance*. Dieser kennzeichnete beide Formen als kulturelle Aufführungen, als Phänomene, denen gleichermaßen ein ritueller und damit ein performativer Charakter innewohnt. Der Gottesdienst konnte so von kulturwissenschaftlicher wie auch von evangelisch-theologischer Seite als kulturelles Angebot wie andere auch in den Blick genommen werden³².

In den 1990er Jahren entwickelte sich in der evangelisch-praktischen Theologie ein zunehmendes Interesse daran, Theorien des Performativen auf den Gottesdienst anzuwenden und dadurch die Möglichkeit zu bekommen, eigenständige – von der Dogmatik³³ unabhängige – Wahrnehmungs- und Beschreibungsverfahren von Liturgie auszubilden und eine „Neubeschreibung der schöpferischen Leistung der gottesdienstlichen Aufführungskunst[...]“³⁴ zu erreichen.

In den Texten der zeitgenössischen Liturgiewissenschaft werden theaterwissenschaftliche Begrifflichkeiten wie Inszenierung und Aufführung übernommen und auf die

28 Meyer-Blanck 2010, S. 61

29 Zu nennen wären beispielsweise Abramovics Performance ‚Lips of Thomas‘ von 1975, die mit der Symbolik eines fünfzackigen Sterns und eines Kreuzes arbeitete oder Chris Burdens ‚Transfixed‘ von 1974, in der er auf dem Rücken eines VW-Wagen liegend und mit Schrauben an diesen genagelt Bezug auf die christliche Ikonographie der Kreuzigungsdarstellung nahm.

30 Nitsch veranstaltet das Orgien-Mysterientheater seit Ende der 1960er und bis heute. Diese stark mit religiöser Symbolik aufgeladenen Orgien mit Tierkadavern und Blut sollen, so Nitsch, eine kultische Reinigung bzw. eine Katharsis bei den Teilnehmern des Rituals herbeiführen.

31 Kasten, Fischer-Lichte, Koch 2007, S. 265

32 Vgl.: Weyel : Alles nur Theater? Der Gottesdienst als kulturelles Angebot. In: Artheon-Mitteilungen 2010, Nr. 28/29, S. 38 f.

33 Dogmatik: gr.: wissenschaftliche Darstellung der Glaubenssätze; Dogma: verbindlicher Glaubenssatz, feste Lehrmeinung

34 Raschzok: Gottesdienst und Performativität. In: Raschzok, Müller 2010, S. 134

gottesdienstliche Praxis angewendet. „Der Gottesdienst ist die Aufführung als ein von der körperlichen Präsenz aller Akteure geprägtes Ereignis“³⁵, schreibt die Theologin Birgit Weyel. Die Betonung der körperlichen Präsenz und des Ereignisses markiert den performativen Aspekt der Liturgie.

Der Theologe Klaus Raschzok bezeichnet diese Entwicklung analog zur Hinwendung zum Ereignis in den Kulturwissenschaften als ästhetische Wende in der praktischen Theologie. Nach Raschzok fand auch in der Theologie eine Fokusveränderung vom reformatorischen Text- und Bedeutungsschwerpunkt zu einer Ereignisorientierung religiöser Praxis statt.

Einseitige Annäherung?

Dem Bestreben der Theologen, in den Diskurs mit der Theaterwissenschaft zu treten, wird ihrem Empfinden nach von theaterwissenschaftlicher Seite nicht mit gleicher Intensität entsprochen.³⁶ Meyer-Blanck vermisst über eine Beschäftigung des Theaters mit Ritual und Transzendenz hinaus das Interesse der Theaterwissenschaftler an dem, was in der praktischen Theologie diskutiert wird.³⁷ Dies liegt daran, dass die evangelisch-praktische Theologie von Theaterwissenschaftlern als bislang verspätet – d.h., als die Komplexität des theaterwissenschaftlichen Diskurses nicht ermessend – betrachtet wird, wie es beispielsweise Patrick Primavesi ausdrückt, der jedoch dennoch oder gerade deswegen selbst einen engagierten Beitrag im Diskurs leistet.³⁸ Angesichts des relativ späten Einstiegs der praktischen Theologie in Performativitätsdiskurse ist diese Ansicht verständlich, zumal es immer wieder die Tendenz in der Theologie gab und gibt, der Religion einen Sonderstatus innerhalb der Kultur zuzuschreiben, Religion so angesichts der außerhalb der wahrnehmbaren Welt angenommenen Existenz Gottes als „mehr als Kultur“³⁹ zu bezeichnen, einen Anspruch auf Wahrheit zu vertreten. Der Theologe Wilhelm Gräb beschreibt die Aufgabe praktischer Theologie jedoch als „krit[ische] Wahrnehmung und Interpretation von christl[icher] Rel[igion] als Element von K[ultur]“⁴⁰ und auf dieser Basis ist ein Diskurs der Theologie mit der Theaterwissenschaft möglich.

Jedoch fällt auf, dass die Theaterwissenschaft sich vermehrt mit zeitlich weiter zurückliegenden geistlichen Formaten, wie den mittelalterlichen Mysterienspielen beschäftigt,

35 Weyel 2010, S. 41

36 Mildenerger, Raschzok, Ratzmann 2010, S. 9

37 Ebd., S. 61

38 Vgl.: Ebd., S. 12

39 Witte 2001 in Anz 2005: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=8857

40 Gräb in Betz 2005, S. 1833

aktuelle Formen religiöser Feier jedoch außer Acht lässt. Dies geschieht wohl aus dem Grund, dass genannte Spiele als Ursprung des Theaters anerkannt werden und deshalb Interesse hervorrufen. Der Theologe Raschzok merkt kritisch an, dass es im Berliner Sonderforschungsbereich um Erika Fischer-Lichte, aus dem eine Publikation zu Transformationen des Religiösen im geistlichen Spiel hervorging⁴¹, keine Beteiligung der konfessionellen akademischen Theologie gab und erklärt diesen Unterschied als symptomatisch dafür, dass eine „Erschließung klassischer Bereiche der religiösen Erfahrung“⁴² in den Kulturwissenschaften eigenständig und ohne theologisches Fachpersonal erfolgt. Gleichwohl kooperieren die Sonderforschungsbereiche 447 und 626⁴³ mit dem Institut für Religions-wissenschaften, ein Austausch mit religiösem Fachpersonal ist also zumindest teilweise gegeben.

Neue Formen der Liturgie?

Religiöse Feiern bewegen sich im Spannungsfeld zwischen Erhaltung und Erneuerung liturgischer Formen: Zwischen der Erwartung der Gemeinde einerseits, sich in bekannten Formen kontemplativ einrichten zu können, sowie der Kreation neuer liturgischer Elemente. Als Erkennungsmerkmal für religiöse Feiern können diese nicht ohne weiteres radikal verändert werden. Andererseits möchte man am Puls der Zeit bleiben, für veränderte Bedürfnisse angemessene Formen schaffen. So inspirieren neue theatrale Konzepte Theologen zur Übertragung auf den kirchlichen Kontext: *Rimini-Protokoll*⁴⁴ ist beispielsweise zum Vorbild für ein Konzept des Pfarrers Thomas Hirsch-Hüffel geworden, mit *Lebensexperten* einen Gottesdienst zu gestalten.⁴⁵ Sicherlich kann die Orientierung an der Inszenierungspraxis des Theaters und an Gestaltungsformen der Künste dazu beitragen, Liturgie anders zu

41 Vgl.: Kasten, Fischer-Lichte, Koch 2007

42 Raschzok: Gottesdienst und Dramaturgie. Eine Einführung. In: Mildenerger, Raschzok, Ratzmann 2010, S. 38

43 Sonderforschungsbereich 447: "Kulturen des Performativen" (Teilprojekt A7: "Ritual und Risiko. Zur Performativität des Spiels zwischen Kulturanthropologie, Religion und Kunst")

Sonderforschungsbereich 626: "Ästhetische Erfahrung im Zeichen der Entgrenzung der Künste" (Teilprojekt C7: "Inspiration und Subversivität. Künstlerische Kreation als ästhetisch-religiöse Erfahrung")

44 "Seit 2000 entwickeln [Rimini-Protokoll...] auf der Bühne und im Stadtraum ihr Experten-Theater, das nicht Laien sondern Experten des Alltags ins Zentrum stellt. Im Mittelpunkt ihrer Arbeit steht die Weiterentwicklung der Mittel des Theaters, um ungewöhnliche Sichtweisen auf unsere Wirklichkeit zu ermöglichen." <http://www.rimini-protokoll.de/website/de/about.html>

45 Die Experten des Alltags werden in Hirsch-Hüffels Konzept Lebensexperten genannt. Die Eingeladenen berichten im Gottesdienst aus ihrem Leben. „Liturgisch orientiert sich die Feier am normalen Sonntagsgottesdienst. Die Predigt gleicht einer Collage: musikalische Sequenzen, biblische Texte und szenische Elemente wie Requisite, Bühne und Bewegung fließen zusammen.“ <http://www.gottesdienstinstitut-nek.de>

gestalten und religiöse Inszenierungsformen zu erweitern. Doch vor allem kann eine direkte Zusammenarbeit mit Künstlern neue, eigenständige Formen von Liturgie entstehen lassen, wie das Beispiel der Pfingstnacht zeigt.

Wo durch die Beschäftigung mit zeitgenössischen Künsten und in der Auseinandersetzung mit Künstlern neue Formen von Liturgie geschaffen werden, wird es für die Kulturwissenschaften wieder interessant: Wie verändern sich übernommene theatrale Konzepte im religiösen Rahmen? Wie wird mit den Künsten umgegangen? Enthält *Liturgische Performance* Provokatives, Dekoratives, neue Handlungsformen, neue Raumnutzungen, neue Rollenverteilungen?

Die Frage nach der Wahrheit

Nach dem Theaterwissenschaftler Primavesi ist die Möglichkeit der Selbstreflexion bzw. Infragestellung in theatralen Prozessen in der Kirche nicht gegeben, da performative Vollzüge in Bezug auf die angenommene Gegenwart Gottes wirklich und als das was sie vollziehen geschehen. Sie präsentieren sich nicht wie im Theater als gleichzeitig performatives und durch den Theaterrahmen infrage gestelltes mehrschichtiges Geschehen.⁴⁶ Der Theaterwissenschaftler Heeg präzisiert, im Theater werde das Transzendente als Abwesendes gegenwärtig sein gelassen, sei also geteilte Wahrheit, nicht eine Wahrheit, die geschieht.⁴⁷ Hier tritt eine Skepsis gegenüber der Möglichkeit, diese unterschiedlichen Arten der Wahrheitsverkörperung zu vermischen, zutage.

Doch sind sie so unterschiedlich?

Die praktische Theologie geht davon aus, dass man „Wahrheit nur erkennen [kann], wenn man direkt bei Gott ist.“⁴⁸ Der Theologe David Plüss formuliert es so: „Die christliche Wahrheit ist eine, die je und je noch aussteht.“⁴⁹ Als Mensch bleibt einem das Hoffen auf die Wahrheit. So ist der Gottesdienst der „Ort, an dem die Hoffnung auf die Gegenwart und Veränderungskraft der göttlichen Wahrheit verkörpert und gestaltet wird.“⁵⁰ Letztlich ist die Existenz Gottes nicht wissenschaftlich überprüfbar und menschliches Erkennen ist perspektivisches Erkennen, das man nicht absolut setzen kann.⁵¹ „Wahrheit [ist] die subjektive

46 Mildenerger, Raschzok, Ratzmann 2010, S. 12

47 Ebd., S. 11

48 Betz, Browning, Janowski, Jüngel 2005, S. 1254

49 Plüss, Heeg: Was ist Wahrheit? Zur Wahrheitsfrage im Theater und im Gottesdienst – ein Gespräch. In: Mildenerger, Raschzok, Ratzmann 2010, S. 83

50 Ebd., S. 84

51 Vgl.: Betz, Browning, Janowski, Jüngel 2005, S. 1255

Wahrheit des menschlichen Subjekts“, so der Philosoph Ludwig Feuerbach⁵². Plüss bestätigt diesen individualisierten Wahrheitsbegriff, wenn er unter anderem die Wahrheit des Gottesdienstes an den Rezipienten festmacht. Die Gottesdienstbesucher bilden sich „ausgehend von religiösen Zeichen und Vollzügen ihren je eigenen Lebenssinn [...]“⁵³. Sie müssen sagen, ob ihnen in der Liturgie „Wahres widerfahren sei; ob sie diesen Resonanzraum als Schwellenraum zu mehr Freiheit, Verantwortlichkeit und Selbstseinkönnen erfahren haben.“⁵⁴ Der individualisierte Wahrheitsbegriff ist nach Plüss nur einer mehrerer Modelle praktischer Theologie, von Wahrheit im Gottesdienst zu sprechen, zeigt jedoch, dass es nicht so einfach ist, die Wahrheit in der Kirche als eine Geschehende voranzusetzen.

Der Theaterwissenschaftler Günther Heeg, der mit Plüss in den Dialog über Wahrheit tritt, hält als gemeinsamen Nenner fest: „Im Theater wie im Gottesdienst geht es darum, dass Menschen berührt und verändert werden, Wahrheit geht mit Erschütterungsgewalt einher.“⁵⁵ Außerdem definiert er, dass Wahrheit für beide etwas Abwesendes ist, „in dem – als Künftiges – Zukunft beschlossen ist.“⁵⁶

Beide haben nicht die letzte Antwort, beide können als fragende Disziplinen verstanden werden. Vor allem das Theater charakterisiert sich gerne als infragestellende Kunst, es bricht häufig mit geltenden Regeln formal-ästhetischer und gesellschaftlicher Art und stellt sie somit infrage. Doch auch die Theologie hat das Ziel, soziale und ethische Fragen zu stellen und geltende gesellschaftliche Praxen infrage zu stellen. Angesichts der Komplexität des christlichen Glaubens bleiben notwendig Fragen offen, muss die Kirche sich immer wieder Paradoxien stellen.

Doch nicht nur das Fragen und Infragestellen, sogar eine Erschütterung der Sinngebung⁵⁷ wird dem Theater zugeschrieben, um damit dessen Transformationskraft zu unterstreichen. Dagegen ist eine provokante Erschütterung der Sinngebung natürlich kein Anliegen der Kirche. Auch wenn viele Fragen offen bleiben, wenn sie viele Fragen stellt, versucht die Kirche in der Vermittlung des Glaubens gleichzeitig eine Sicherheit und einen Sinn zu vermitteln und Antworten auf Lebensfragen anzubieten. Und ist nicht auch das Theater in letzter Konsequenz ein Sinnvermittler, will man nicht letztlich auch Gemeinschaft vermitteln und stiften, wenn auch manches Mal eher mit Mitteln der Durchbrechung von Gewohntem? Für beide, für die Kirche wie für das Theater ist *Communitas* jedenfalls ein entscheidendes

52 Ebd., S. 1256

53 Plüss, Heeg 2010, S. 82

54 Ebd., S. 83

55 Ebd., S. 85

56 Ebd., S. 84

57 Mildenerger, Raschzok, Ratzmann 2010, S. 11

Moment.

Direktes Aufeinandertreffen

Das direkte Gespräch zwischen der Theaterwissenschaft und der evangelisch-praktischen Theologie fand bisher selten der Fall. Dennoch gab und gibt es immer wieder Orte des Aufeinandertreffens: Einer davon war das internationale Theaterfestival *SCENA*, das zwischen 1998 und 2002 jährlich unter der Trägerschaft der evangelisch-lutherischen Landeskirche Hannover stattfand. Es verband Theateraufführungen mit einem Symposium, was einen Austausch über Künstlerpraxis und wissenschaftliche Theoriebildung beförderte. Ein besonderer Fokus lag hierbei auf den Tendenzen des Gegenwartstheaters, auf Performance und auf rituellen Formen, auf Beziehungen zwischen Theater und sakralen Räumen, aber auch auf einem internationalen Dialog der Religionen durch das Theater.⁵⁸ Um den Dialog neben solch einzelnen Plattformen wie dem Theaterfestival auszuweiten, lud die evangelische Kirche in den letzten Jahren immer wieder Vertreter der Theaterwissenschaft zu Tagungen und Kongressen ein. So beispielsweise zu einer Tagung 2006 in Tutzing, bei der es um die Performativität von Altar- bzw. Kirchenräumen ging. Hier kam es zum Austausch mit Erika Fischer-Lichte, laut dem Theologen Raschzok die ‚Kronzeugin‘ und Hauptgesprächspartnerin der evangelischen Kirche.

Einen größeren Rahmen für einen breiteren Austausch sollte der Kirchenkulturkongress in Berlin im September 2011 bieten.⁵⁹ Dieser war als Ort der Begegnung der Kirche mit den verschiedenen Künsten gedacht, ein Forum Theater wurde einberufen. Im Bereich des Theaters waren Regisseure, Theaterpädagoginnen und Theaterkritiker anwesend, leider jedoch keine Theaterwissenschaftler vertreten. So kam es nur zu einem generellen Austausch über Parallelen und Differenzen der Kirche und des Theaters. Ein Austausch über aktuelle Theoriebildungen in Theologie und Theater, über die gegenseitige Annäherung durch den Performativitätsdiskurs kam nicht zustande. In der einzigen inhaltlich ertragreicheren Podiumsdiskussion zum Verhältnis von Theater und Kirche konnten angesichts der Größe des Feldes nur grundlegende Gemeinsamkeiten und Differenzen angerissen werden. Dabei verpasste man die Chance zum Dialog, indem ausschließlich Vertreter des Theaters auf dem Podium saßen, die Theologen im Publikum. So machte schon das Setting eine direktes Gespräch unmöglich. Auch die Zielsetzung des Austauschs war neben einer sehr allgemein

58 Vgl.: Hentschel, Ingrid 2005: Spiel - Ritual - Darstellung. Play - ritual - representation

59 Vgl.: <http://www.ekd-kkk.de/>

formulierten „Begegnung, die Begeisterung stiften kann“ und „Workshops, die zu Erfahrungen einladen“⁶⁰, nicht klar. Im Rahmen eines solchen Kongresses hätte man sich an größere Fragestellungen wagen können, als der, wie Kirchenleute „unter Anleitung von Künstlern [...] die ausgetretenen Pfade des Gewohnten verlassen [können]“⁶¹. Andererseits braucht es vielleicht keine ‚größeren Fragestellungen‘, sondern eher ein eingegrenztes Themenfeld, um gewinnbringend zu diskutieren und nicht nur im Allgemeinen zu verbleiben.

Als mehr Gewinn bringendes – und dabei dezidiert theoretisch ausgelegtes – Aufeinandertreffen von evangelischen Theologen und Theaterwissenschaftlern kann das Leipziger Fachgespräch 2008 bezeichnet werden. In der zugehörigen gemeinschaftlichen Publikation wird es als erstmaliges gleichberechtigtes Treffen zum Verhältnis von Gottesdienst und Theater bezeichnet, da mehrere Positionen und Personen beider Bereiche zur Sprache kamen. Wie sich aus der Tagung ergeben hat, sind die Theoriebildungen beider Fächer außerordentlich komplex und daher ist ein wechselseitig vertiefter Einblick der unterschiedlichen aktuellen und historischen Perspektiven und Differenzen ein wichtiger Ausgangspunkt einer weiteren Auseinandersetzung. Diese Erkenntnis resultierte unter anderem aus der Kritik aus dem Lager der Theaterwissenschaft, die praktische Theologie hätte bisher nur Teilaspekte gegenwärtiger Theaterwissenschaft in den Blick genommen. Dies ist sicher zum Teil berechtigt, da zwar eine verstärkte Auseinandersetzung mit Performativität stattfindet, doch performative Konzepte oft noch beschränkt werden auf die Performance des Liturgen und dessen liturgische Präsenz, die inzwischen fester Bestandteil der theologischen Ausbildung ist.⁶² Heeg und Primavesi warnen die Theologen weiterhin, nicht allzu vorschnell nur Gebrauch von der Methodik und den Instrumentarien ihres Faches zu machen, um diese auf den Gottesdienst anzuwenden. Generell klingt von theaterwissenschaftlicher Seite eine Angst vor der Instrumentalisierung theatraler Theorien bzw. theatraler Darstellung im kirchlichen Bereich an.

60 Sagert, in: Kirchen-Kultur-Kongress. Begleitband zum Programmablauf des Kongresses 2011, S. 94

61 Ebd., S. 94

62 Vgl. dazu beispielhaft: Kabel, Thomas (2007): Handbuch liturgische Präsenz

4. Liturgische Pfingstnacht als Spiel und Performance

4.1 Einbettung des Spielbegriffs der Playing Arts

Playing Arts bildet den Hintergrund für die Prozesse der Inszenierung und der liturgischen Performances der Pfingstnacht und charakterisiert sich als ein Konzept ästhetischer Bildung durch das Aufeinandertreffen von Gegenwartskünsten, Spiel und Spiritualität.⁶³

Playing Arts ist um die Jahrtausendwende aus der *Arbeitsgemeinschaft Spiel* in der Bundeszentrale Evangelisches Fort- und Weiterbildungszentrum für Jugend-, Kultur- und Sozialarbeit, Burckhardthaus entstanden. Die Spiel- und Theaterpädagogik, an deren Tradition *Playing Arts* anschließt, entwickelte sich Anfang der 1970er Jahre und beinhaltet heute ein breites Spektrum verschiedener Erscheinungsformen und unterschiedlichste Konzepte.⁶⁴ Mit der Etablierung des Berufsfeldes der Spiel- und Theaterpädagogik institutionalisierte sich dieselbe, womit häufig eine Degradierung des Spiels zur Methode verbunden war. Mit der Entwicklung des *Playing Arts*-Konzepts versuchte eine Gruppe um Christoph Riemer dem entgegenzuwirken⁶⁵ und orientiert sich deshalb „an künstlerischen Prozessen, die sich von universitär-institutionalisierten Auffassungen des Ausbildungssettings fast völlig abwenden.“⁶⁶ Entsprechend anderer Bewegungen ästhetischer Bildung in den 80er Jahren besinnt sich *Playing Arts* zurück auf klassische bildungstheoretische Ansätze⁶⁷ und eine „Schärfung des Sinns für Spielkunst“ und Kunsterfahrung als Bildungsgegenstand⁶⁸. Als solche wird sie von der Theaterpädagogin und Regisseurin Ulrike Hanke in die Landschaft der Spiel- und Theaterpädagogik eingeordnet.

63 Das Verständnis ästhetischer Bildung in meiner Arbeit entspricht dem einer Auseinandersetzung des Subjekts mit sich selbst im Medium der Kunst bzw. Künste, sowie als Sensibilisierung der Sinne bzw. der Wahrnehmung (Aisthesis). Da das *Playing Arts*-Konzept eine Verbindung von Kunst und Leben durch Spiel beinhaltet, sind künstlerische Praxis im Spiel und die Auseinandersetzung mit den Wahrnehmungen des Alltags gleichermaßen wichtig, orientieren sich daher am von Hentschel bezeichneten weiteren Verständnis von ästhetischer Bildung. Vgl.: Hentschel 2010, S.19

64 Vgl.: Riemer, Sturzenhecker 2002, S.106

65 Zentraler Impulsgeber und Gestalter der Arbeitsgemeinschaft Spiel ist Christoph Riemer (*1951)

66 Vgl. Hanke: Sinn und Bedeutung. Denkfiguren zur Konfiguration einer Theorie von Spiel und Theaterpädagogik. In: Hentschel 2009, S. 76

67 Koch, Streisand 2003, S. 10

68 Hanke 2009, S. 78

Spiel und ästhetische Bildung als geregelte Grenzüberschreitung

Playing Arts rekurriert auf klassische bildungstheoretische Ansätze, indem das Verhältnis von Spiel und Bildung im Sinne der Autonomieästhetik Schillers definiert wird, die er in seinen *Briefen über die ästhetischen Erziehung des Menschen*⁶⁹ 1795 entwickelte. Im Überschreiten der Wirklichkeit, dem ästhetischen Überschuss in der Kunst, ergibt sich ein (Spiel-)Raum⁷⁰. Diesen ästhetischen Spielraum nennt Schiller Spieltrieb, der sich als Moment des Zusammenfallens von Form- und Stofftrieb, bzw. von Sinnlichkeit und Vernunft charakterisiert. Schiller kennzeichnet ihn als Schwellenzustand des Zwischen, bei dem die beiden Triebe, die sonst in widerstrebendem Kräftespiel sind, sich versöhnen. Nur in diesem Moment ästhetischer Freiheit, so Schiller, ist der Mensch frei von Zwängen und Zwecken. Er ist „in voller Bedeutung des Worts Mensch [...], und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.“⁷¹ Das Spiel als Bereich ästhetischer Freiheit lässt den Menschen – *im ästhetischen Zustand* – sich selbst erfahren: Durch die Distanz zur Wirklichkeit und das Freisetzen des Möglichkeitssinns⁷² verändert es den Blick auf die Wirklichkeit, die ästhetisch gedeutet wird. Damit bleibt die Beschäftigung mit den Künsten nicht folgenlos für die Wirklichkeit, das Teilnehmen am Spiel der Kunst verändert den Menschen. Diese Einsicht Schillers lässt ästhetische Bildung zum Inbegriff der den ganzen Menschen erfassenden Bildung werden und verleiht dem Spiel in diesem Zusammenhang eine Schlüsselfunktion.⁷³ Die „selbsttätige Entwicklung der eigenen Person zur Selbstbestimmung“⁷⁴ bzw. eine Selbstbildung in Zweckfreiheit wurde durch Wilhelm Humboldt zum humanistischen Ideal, der Auffassung folgend: „Bildung kann nur dann funktional sein, wenn sie nicht nur funktional ist.“⁷⁵ Diese geforderte Zweckfreiheit der ästhetischen Bildung begründet gleichzeitig auch ihre Aporie: Wie schon Kant in der *Kritik der Urteilskraft* feststellte, besteht eine Autonomie des Ästhetischen bzw. der ästhetischen Erfahrung nicht zu vereinbaren ist mit der Inanspruchnahme für außerhalb ihrer selbst liegender Zwecke.⁷⁶ Die Aporie in einem Konzept ästhetischer Bildung aufzulösen ist nicht möglich, aber nach Tanja Wetzel auch nicht nötig: Sie fordert dazu auf, diese „selbst im Horizont eines Spiels zu sehen, das ästhetischer

69 Schiller unterscheidet nicht zwischen Bildung und Erziehung, seine Analysen sind anthropologischer Art

70 Vgl.: Wetzel 2005, S. 103

71 Schiller 2004, S. 93

72 Musil 1952, S. 16

73 Koch, Streisand 2003, S. 10

74 Riemer, Sturzenhecker 2002, S. 73

75 Kliss 2009: „Spiel und Erkenntnis – Das Spiel im Alten Testament.“ (Unveröffentlichtes Manuskript)

76 Im Begriffsunterschied von Erziehung, die qualifizieren soll und Bildung, die zur Emanzipation des Individuums beiträgt, wird dies deutlich.

Erfahrung Raum gibt.“ *Playing Arts* versucht – gewahr der Aporie – das Ideal ästhetischer Bildung durch wert- und hierarchiefreie Strukturen und durch die Abkehr von Institutionalisierung möglichst konsequent umzusetzen, das Spiel auf einer Basis von Freiwilligkeit und Selbstbestimmung, in einem Raum, der von der Sphäre der Arbeit und des Alltags entlastet ist⁷⁷, stattfinden zu lassen.

Die von Schiller entworfene Vorstellung der „von Lebenszwecken abgekoppelten Entfaltung des Menschen in einem Raum der Freiheit“⁷⁸ wird auch von Johan Huizinga vertreten. Spiel kann nach Huizinga, der in seinem 1938 publizierten Standardwerk *Homo Ludens* zentrale Charakteristika des Spiels herausarbeitet, als zeit-räumliches Heraustreten aus dem eigentlichen Leben in eine „Sphäre von Aktivität“ bzw. in eine andere Wirklichkeit, gesehen werden.⁷⁹ Innerhalb dieses freien ästhetischen Raumes hat das Spiel eine paradoxe Struktur. Es ist geschlossen in Zeit und Raum, durch Regelmäßigkeit gekennzeichnet und gleichzeitig unendlich in seinen Möglichkeiten, offen und unberechenbar in Verlauf und Ausprägung.⁸⁰ Das heißt, die vorgegebenen Regeln sind Ausgangspunkt für Entgrenzungen, die genaue Gestalt des Spieles ist nicht vorhersehbar, nicht berechenbar. Spiel „bindet und löst“, fesselt, bezaubert, und ist „erfüllt von Rhythmus und Harmonie“⁸¹. Es ist körperlich-sinnlich und lustbetont⁸², das kann soweit gehen, dass es im Spielenden rauschhafte, ekstatische Zustände hervorruft.

Spiel, so Huizinga, ist jedoch nicht als das Gegenteil von Ernst zu sehen, wird ein Spiel doch meist mit großem Ernst betrieben. Auch hier zeigt sich erneut die paradoxe Natur des Spiels. Harmonie und Unberechenbarkeit, Vollkommenheit und Entgrenzung, Bestätigung und Krise, Grenze und Grenzüberschreitung – das Spiel befindet sich in ständiger Spannung zwischen diesen Polen. Die genannten besonderen und selbständigen Qualitäten, die Komplexität und Vielfältigkeit, veranlassen *Playing Artists*, Spiel als unverfügbares, autonomes Phänomen zu kennzeichnen⁸³.

77 Erklärung zum Gegensatz von Spiel und Alltag: „S[piel] in Opposition zum Alltag zu sehen ist offenbar bedeutsam in einer Welt, die auf Ordnung, Sicherheit und Aufklärung baut – als das ‚Andere der Vernunft‘.“ Böhme in Koch, Streisand 2003, S. 281

78 Sandkühler 2010, S. 2549

79 Vgl: Huizinga 2011, S. 16

80 Vgl.: Ebd., S. 18

81 Ebd., S. 19

82 Fischer-Lichte, Kolesch, Warstat 2005, S. 309

83 Riemer, Sturzenhecker 2002, S.17

***Playing Arts* – Prozesse ästhetischer Praxis und Bildung**

Playing Arts wird in einem bundesweiten Netzwerk in Kursen, Werkstattwochen, Sommer-Ateliers und – in Baden-Württemberg – in der Fortbildungsreihe *Playing Arts Laboratorium* umgesetzt, sowie in verschiedensten individuellen Spielvorhaben abseits desselben realisiert. Aus dem Verständnis von Freiheit in Spiel und Bildung heraus, wird eine Didaktisierung und Anleitung der künstlerischen Spiel-Prozesse zugunsten einer Begleitung durch Mentoren, die in eigenen Spielprozessen aktiv sind, ersetzt. Das heißt, die Mentoren stellen in eigenen ästhetisch-künstlerischen Prozessen festgefahrene Sichtweisen oder Gewohnheiten immer wieder infrage. Das „sich selbst in Frage stellen“, d.h. „auf's Spiel setzen“⁸⁴ ist auch nach Tanja Wetzel, die in ihrem Werk Erscheinung und Funktion des Spiels in der ästhetischen Bildung behandelt, Grundbedingung einer ästhetischen Vermittlungstätigkeit. In *Playing Arts*-Prozessen wird eine Situation des individuellen bzw. mit anderen Spielern vernetzten Spiels geschaffen, in der eine selbstbestimmte Entwicklung der eigenen Person in gestalterisch-künstlerischen Vorgänge stattfinden kann. Der Mentor gibt lediglich Handlungsanstöße und Impulse in den Spielprozess hinein.

In der Praxis von *Playing Arts* wird dergestalt das Spiel in seiner Dialektik der Grenzüberschreitung und Grenzsetzung deutlich. Sie folgt der Forderung Wetzels, Strukturen ästhetischer Bildung in der Dialektik einer *geregelt* Grenzüberschreitung zu verstehen, da sie so offen, verschiebbar und beweglich bleiben.⁸⁵ Der *Playing Arts*-Ansatz ist ein Konzept, das sich nicht scheut, riskante Prozesse zu unterstützen bzw. zu initiieren. Etwas zu riskieren bedeutet für *Playing Arts*, traditionelle Gewohnheiten zu überschreiten, sich auf Unbekanntes einzulassen, Neues zu wagen, Experimente anzustellen, die reizen, die vielleicht aber auch schwer fallen. Dabei werden weniger gesellschaftliche Tabus überschritten, als vielmehr persönliche. So wird eine Erweiterung des Selbst und der eigenen Möglichkeiten bewirkt. Konkret riskant ist beispielsweise für den Einzelnen, sich in einen freien Tanz zu begeben, sich und seinen Körper den Augen anderer auszusetzen, wenn eine solche Ausdrucksmöglichkeit bisher nicht infrage kam. Mut zu Risiko und Spiel kann aber auch bedeuten, eine öffentliche Aktion im Stadtviertel zu initiieren, wie beispielsweise in einem Projekt von Künstlerin und *SPE*-Mitglied Gabi Erne. Alle Bewohner der Weidenhäuserstraße in Marburg wurden zu einem gemeinsamen Mittagessen auf die Straße eingeladen: Würden die Bewohner ‚mitspielen‘ und mit den eigenen Tischen, Stühlen und einer Suppe eine lange

84 Wetzel 2005, S. 15

85 Vgl.: Ebd., S. 8

Tafel bilden?⁸⁶ Konkret riskant ist auch das Projekt der Pfingstnacht, das stärker als traditionelle religiöse Feiern von den Teilnehmern und deren Bereitschaft zum ‚Mitspielen‘ und Mitgestalten abhängt.

Die Vorgehensweise in *Playing Arts*-Fortbildungen besteht gemeinhin darin, dass sich die Beteiligten, um ins Spiel, in die ästhetische Praxis hineinzufinden, in ein vorbereitetes *Impulsfeld* – bestehend aus verschiedensten Materialien, Medien, wie Filme oder Musik und Beispiele zeitgenössischer Künste – hineinbewegen. In diesem *Reizklima* können sie ihre *Resonanzpunkte* aufspüren, das, was sie reizt und anspricht bzw. anspricht als *eigene Spur* spielerisch und in ästhetischer Praxis verfolgen und sich gegenseitig durch die individuellen Spielbewegungen und mündlichen Impulse anstecken und inspirieren. Auf diese Weise soll bildenden Spielprozessen bzw. spielenden Bildungsprozessen Raum gegeben werden, deren Verläufe und Ergebnisse innerhalb eines Spielrahmens stattfinden, der abgrenzt und gleichzeitig eröffnet.

Nach Wetzel muss sich „eine Aktualität ästhetischer Bildung [...] an der Forderung nach Offenheit und Mehrdeutigkeit messen, will sie insbesondere das darstellerische Potential zeitgenössischer Kunst, das die Wirklichkeit als Konstruktion sichtbar macht, wirksam werden lassen.“⁸⁷ Daher wendet sich *Playing Arts* zeitgenössischen Künsten und damit auch besonders der Performance Art, die Dichotomien aufdecken und entgrenzen kann, in verstärktem Maße zu.

Spiel und Bildung in der Theologie

Der Spielbegriff von *Playing Arts* kann nicht nur in Tradition philosophischer und bildungstheoretischer Positionen verortet werden, sondern auch in theologischen Auffassungen vom Verhältnis von Spiel und Bildung. In reflektierenden Texten sowie in der Pfingstnacht tritt *Playing Arts* immer wieder in Dialog mit theologischen Fragestellungen.

Die Ausführung des Theologen Oliver Kliss deckt sich hinsichtlich des Freiheitsbegriffs als notwendige Voraussetzung eines Bildungsprozesses mit den erwähnten bildungstheoretischen Positionen: Aus evangelisch-theologischer Perspektive ist die Beziehung des Menschen zu seinem Schöpfer gekennzeichnet durch die voraussetzungslose Gottesgabe der Freiheit, die dem Menschen im Rechtfertigungsgeschehen zuteil wird.⁸⁸ Daraus folgt auch, dass

86 Titel der Aktion war: „Um 12.00 bin ich da!“, Marburg, 25.04.2010. Siehe Dokumentation: Erne 2010

87 Wetzel 2005, S. 9

88 Kliss 2009, (Unveröffentlichtes Manuskript)

Rechtfertigungstheorie: Der Reformator Martin Luther gewann in der Auslegung des Römerbriefs die

Bildungsprozesse im Bewusstsein der freiheitlichen Mensch-Gottesbeziehung stattfinden. Diese Freiheit in der Schöpfungsordnung, so der Theologe Thomas Erne, „gleicht der Abgrenzung eines Spielfeldes.“⁸⁹ Doch wer oder was spielt innerhalb des Spielfeldes der Schöpfung?

Tatsächlich kann das Wesen der Bildung in der Theologie als ein spielendes angesehen werden, wie Oliver Kliss in einem Vortrag des Philosophischen Kolloquiums zum Thema Spiel an der Universität Hildesheim herausarbeitete:⁹⁰ In der Bibel in Sprüche 8,30 ist die Rede vom Spiel der Weisheit vor Gott:

„da war ich [,die Weisheit,] Schoßkind bei ihm und war <seine> Wonne Tag für Tag, spielend vor ihm allezeit, spielend auf dem <weiten> Rund seiner Erde, und ich hatte meine Wonne an den Menschenkindern.“⁹¹

Die Weisheit wird hier als personifiziertes spielendes Wesen dargestellt. Sie spielt im Bewusstsein der Freiheit, die auf der Schöpfungsordnung beruht und lobt diese durch ihr Spiel. Laut Kliss befindet sich die Weisheit bei Gott und den Menschen gleichermaßen. Die Weisheit verbindet in ihrer personifizierten Gestalt Abstraktes und Konkretes, was sie zur idealen Vermittlerin zwischen Gott und Mensch macht. Sie kann so personifiziert für den Menschen zugänglich werden. In ihrer Mittlerrolle „[beflügelt] ihr kreatives Spiel das kreative Spiel des Menschen“ und regt so Bildungsprozesse an. Das Spiel der Weisheit, so schlussfolgert Kliss, kann „Vorbild von Bildungsprozessen“ sein, die spielerisch, „frei und im Vertrauen auf Gott erfolgen.“⁹²

Interessant ist weiterhin, dass ‚Weisheit‘ und ‚Geist‘ in alttestamentlichen Texten oft fast synonym gebraucht werden⁹³, was die spielende Weisheit mit dem in Bewegung sich befindenden und bringenden, schöpfenden *ruach*, dem Geist Gottes verbindet. *Ruach* geht dabei bildlich gesehen mehr von Gott aus⁹⁴, während bei der spielenden Weisheit die vermittelnde Zwischenrolle betont wird. Dennoch wird in beiden die in Bewegung bzw. ins Spiel bringende Schöpferkraft symbolisiert.

Einsicht, dass Gottes Gerechtigkeit eine schenkende sei, die dem Menschen bedingungslos, ohne alle Leistung zuteil wird. Durch d ist der Mensch frei und sollte im Bewusstsein dieser Freiheit verantwortlich handeln. Luther führt dies

in seiner Schrift ‚Von der Freiheit eines Christenmenschen‘ (1520) näher aus und definiert damit die Mensch-Gottesbeziehung in der christlichen Religion neu. Vgl.: Horn, Nüssel 2008, Stichwort Rechtfertigung, S. 983

89 Erne, Thomas: Kirchen als Orte des Performativen. In: Artheon 2006, Nr. 24, S.5

90 Der evangelische Theologe Oliver Kliss sprach in seinem Vortrag vom 29.10.2009, der mir schriftlich vorliegt, über „Spiel und Erkenntnis – Das Spiel im Alten Testament.“

91 Elberfelder Bibel, 1986, S. 800. Formatierung daraus übernommen

92 Kliss 2009

93 Gössmann 1991, S. 208

94 Vgl.: Schüngel-Straumann 2002, S. 154

In der *Playing Arts*-Definition von Spiel als Zwischenraum, der Bewegung zulässt bzw. dessen Merkmal Bewegung ist, spiegelt sich dieses theologische Verständnis vom Zusammenhang von Spiel und Bildung.⁹⁵

4.2 Der Kunstbegriff von *Playing Arts*

Der Kunstbegriff von *Playing Arts* kann in Anknüpfung an die performative Wende in den avantgardistischen Bewegungen des 20. Jahrhunderts gesehen werden. Die Wende bestand in der Abwendung von der darstellenden Werkkunst und der Hinwendung zur körper- und momentbezogenen Ereigniskunst. Im Hinblick darauf kann man von einer Entgrenzung der Künste generell sprechen: Die Grenzen zwischen Formen der Aktions- bzw. Performancekunst, traditionellen Kunstgattungen und Theater werden fließend. Theater und andere Künste treffen sich im Ereignis, im Prozess, im Begriff der Aufführung. Performance⁹⁶ ereignet sich als „Fließende[s], sich in Veränderung Befindende[s]“ und in diesen Prozessen „erfolgen Überlagerungen verschieden deutlich wahrnehmbarer Handlungs-, Zeichen- und Sprachebenen, welche zu ‚verkörperten Sinnüberschüssen‘ führen.“⁹⁷ Prozessualität, die Betonung der Körperlichkeit, eine oftmals spielerische Herangehensweise und die Verknüpfung der Kunst mit dem Lebensalltag sind charakteristisch für Kunstformen wie Fluxus und Performance Art, denen sich *Playing Arts* verwandt sieht und an die *Playing Arts* anknüpft.

Playing Arts in Beziehung zu Konzepten von ‚Kunst und Leben‘

„Playing Arts kann bezeichnet werden als die Verbindung von Kunst und Leben durch Spiel“, so Christoph Riemer.⁹⁸ Dieses Konzept kann in der Nähe eines erweiterten Kunstbegriffs gesehen werden, der Kunst zu einer Lebenshaltung werden lässt.⁹⁹

Besonders zwei Ideenkonzepten der Kunst des 20. Jahrhunderts ist die Verbindung von Kunst

95 Vgl.: Riemer, Sturzenhecker 1999, S. 15 und Riemer, Sturzenhecker 2002, S. 10

96 Im Metzler-Lexikon der Theatertheorie wird hinsichtlich des Begriffs der Performance unterschieden in die Performance „spezieller Aufführungen der Performance Art“ einerseits und andererseits als in der deutschsprachigen Theaterwissenschaft seit den 70er Jahren „als theoretische Kategorie bedeutungsgleich mit dem Aufführungsbegriff verwendet“. (Fischer-Lichte, Kolesch, Warstat 2005, S. 232) Angesichts der Entgrenzung ist die klare Grenzziehung zwischen Performance Art, Performance und Theater jedoch schwierig bzw. nicht immer möglich oder sinnvoll. Vgl.: Fischer-Lichte, Kolesch, Warstat 2005, S. 233

97 Lange 2002, S. 24

98 Riemer, Sturzenhecker 2002, S.10

99 Mersch 2002, S. 207

und Leben inhärent: dem Fluxus und davon inspiriert dem Konzept des erweiterten Kunstbegriffs Joseph Beuys. Dieser sah den Menschen als universell schöpferisches Wesen, als *homo creator*¹⁰⁰, dessen verborgene schöpferische Kräfte es beständig zu entwickeln gelte.¹⁰¹ Diesen Prozess der Befreiung individueller Kreativität und Fähigkeiten wollte Beuys auf die gesamte Gesellschaft ausdehnen¹⁰² und so eine „Evolution des Menschen durch die Kunst“ anstoßen.¹⁰³ Die Überwindung der Kluft zwischen Kunst und Leben als Gesellschaftskonzept wollte er nachdrücklich verfolgt wissen. Beuys kritisierte an der Fluxus-Bewegung die fehlende visionäre und zukunftsorientierte Perspektive.¹⁰⁴ Die Experimentierhaltung des Fluxus konnte „nach Wunsch der KünstlerInnen auf soziale Denk- und Verhaltensweisen im Leben übertragen werden“¹⁰⁵, hatte jedoch nicht den Anspruch auf Universalität und entwarf keine auf Kunst basierenden (Gesellschafts-)Modelle.

In dieser Hinsicht steht die Vorstellung von *Playing Arts* der des Fluxus nahe: Christoph Riemer bezeichnet *Playing Arts* als eine Spielhaltung, „die das eigene Leben bereichern kann (nicht muss).“¹⁰⁶ *Playing Arts* fordert dazu auf, „seinen Alltag aufs Spiel zu setzen“¹⁰⁷, Spielvorhaben aus den Fortbildungen heraus eigenständig zu entwickeln und nachzugehen. *Wie viel* künstlerisch-spielerische Bewegung individuell ins Leben übertragen wird, richtet sich hier wie im Fluxus jedoch nicht nach übergeordneten gesellschaftspolitischen Forderungen. *Playing Arts*, als Konzept ästhetischer Bildung, stellt vielmehr die Selbstbildung und ästhetische Erfahrung des Einzelnen ins Zentrum, ist daher eher individuumszentriert als gesellschaftsorientiert ausgerichtet. Dennoch kann mit *Playing Arts* das Spiel bzw. eine spielerische Lebenshaltung für den Einzelnen durchaus zur existenziellen Lebensbewegung werden, indem es sich in einem zweiten Schritt aus dem geschützten Spielbereich der Fortbildung in das ‚gewöhnliche Leben‘ ausdehnt.

Kunst und Alltag – ein Gegensatz?

Die Ausdehnung ästhetischer Erfahrung in den Bereich des Alltags und der Arbeit, lässt sich in den Kontext einer Ästhetisierung der Lebenswelt durch die zunehmend fließenden Grenzen zwischen Kunst und Nicht-Kunst seit den Avantgardebewegungen stellen, wie sie der Philosoph Rüdiger Bubner konstatiert und kritisiert, da es eine logische Unmöglichkeit sei,

100 Ebd., S. 268

101 Vgl.: Ebd., S. 270

102 Vgl.: Ebd., S. 268

103 Ebd., S. 268

104 Lange 2002, S. 148 f.

105 Ebd., S. 147

106 Riemer, Sturzenhecker 2002, S. 9

107 Ebd., S. 9

den Gegensatz von Kunst und Leben aufzuheben, ohne die beiden Seiten festzuhalten.¹⁰⁸ Der gesamten Avantgarde ist dies aporetische Verhältnis charakteristisch: Trotz Distanzierung gegenüber der traditionellen Autonomieästhetik der klassischen Moderne beziehen die Avantgarden sich auf dieselbe, brauchen die Rahmenbedingungen der Kunst, um sich definieren und abgrenzen zu können. Der Rückbezug auf etwas Existierendes ist unabdinglich, um etwas Neues, ein Gegenstück oder einen Zwischenraum zu verorten.

Auch eine Ästhetik des Performativen vermag, wie Fischer-Lichte feststellt, die Autonomie nicht ernsthaft infrage zu stellen, geschweige denn aufzuheben.¹⁰⁹ Ihrer Ansicht nach zielt „eine Ästhetik des Performativen [...] auf die Kunst der Grenzüberschreitung, [auf ein] unablässiges Überschreiten verschiedener Grenzen, [ein] Überwinden starrer Gegensätze, [und ein] Verwandeln von Grenzen in Schwellen.“¹¹⁰ Das kann sie nur tun, wenn sie die Gesellschaft gewissermaßen von außen befragt. Gegensätze und Begrenzungen kommen so in den Blick, die durch das Befragen durch Kunst und Kunstschaffen verändert werden können.¹¹¹

So nimmt auch *Playing Arts* die Autonomie der Kunst neben der bereits angesprochenen Sicht auf das Spiel als autonomes Phänomen zum Ausgangspunkt ästhetischen Handelns. Zwischen Kunst und Spiel wird bewusst differenziert: „Spiel ist nicht von sich aus Kunst und Kunst ist nicht von sich aus Spiel. Beides kann aber Qualitätsmerkmale aufweisen, die es zum jeweils anderen werden lassen und zugleich das Eigene bleiben.“¹¹² Nach Christoph Riemer ist eine „Differenzierung [...] eine notwendige Voraussetzung für einen konstruktiven Dialog zwischen beiden[...].“¹¹³ *Playing Arts*-Prozesse sind durch diese Grenzziehung im künstlerischen Tun befreit von ökonomischen Zwängen der Leistung, der Produktion und des Wettbewerbs, sowie von Problemen der Autorschaft.

Das Spiel ist entscheidend bestimmt vom individuellen Subjekt, das sich durch die Verortung in einer Spieltätigkeit nicht dem Anspruch auf Professionalität und weniger Vergleichen und Normen stellen muss als im Kunstrahmen, das sich jedoch gleichwohl von Künstlern zum Spiel anregen lässt. *Playing Arts*-Fortbildungen finden oft in Begleitung von Künstlern statt,

108 Vgl.: Bubner 1989, S. 152

109 Vgl.: Fischer-Lichte 2004, S. 355

110 Ebd., S. 355

111 Der Vollständigkeit halber möchte ich noch die Position des Philosophen Rancières erwähnen, nach dem das Verhältnis von Kunst und Autonomie auch grundlegend anders betrachtet werden kann. Er kritisiert das Aufmachen der Gegenpole einer „Kunst die sich autonom setzt – Rancière nennt es das ‚ästhetische Regime‘ – und einer, die sich im Leben auflöst“ als bedeutungslose Periodisierungsbemühungen eines linear gedachten Geschichtsverlaufs. Er entwirft daher das Modell einer Pendelbewegung, in dem sich beide Pole in einem Spannungsverhältnis befinden und der Ausschlag immer wieder in unterschiedliche Richtungen erfolgt. Vgl.: Meyer 2010, S. 22 f.

112 Riemer, Sturzenhecker 1999, S. 16

113 Ebd., S. 16

da diese Anregung und Inspiration für das spielerische Tun geben können. Die Begegnung mit Künstlern geschieht dabei unter dem Verständnis von Spieler zu Spieler: dem radikalen Spieler ‚Künstler‘¹¹⁴, der das Spielen in seinem Leben unentbehrlich gemacht hat, und den Teilnehmern einer Fortbildung, die dabei sind, diese Spielhaltung zu entdecken, das grenzüberschreitende und Schöpferkräfte freisetzende Potenzial des Spiels zu erfahren und eine Spielhaltung einzuüben. Diese Spielhaltung bedeutet hier eine Lebenshaltung, die das Spiel als notwendigen und zentralen Bestandteil des Lebens anerkennt. Das ist wiederum ganz im Sinne Beuys', der nach Mersch die „beharrliche Entwicklung jener verborgenen Kräfte des Schöpferischen, die allererst die Veredlung des Menschen besorgt“¹¹⁵, anstrebt. Gegenseitige Inspiration ist Teil des Spielgeschehens, in dessen Prozesse und Grenzgänge sich eingeladene Künstler und Kursteilnehmer gemeinsam begeben.

Spiel und Performance

Das Entstehen von Produkten im *Playing Arts*-Spielprozess ist nichts vorher Intendiertes, sondern Ergebnis des Spielprozesses, der an sich Ziel von *Playing Arts* ist. Die Fokussierung auf den „Prozess als Grundlage ästhetischer Praxis“¹¹⁶, auf Bewegung und Handlung, ist *Playing Arts* mit den Avantgarden und den historisch nachfolgenden, aufführungsorientierten künstlerischen Bewegungen gemein. Genau wie der Performance Art ist es für das Spiel charakteristisch, *dass* etwas geschieht. Dieses *dass* hat hier Priorität vor dem, *was* sich ereignet¹¹⁷, also vor der Deutung und der Bezeichnung des Geschehens. Die Gegenwärtigkeit des *dass* im hier und jetzt performativer Prozesse besteht nach Mersch auf der Grundlage der Zeit, die Sein „frei gibt.“¹¹⁸ Der Modus des Subjekts im Spiel und in der Performance kann daher als „sinnfreie Erfahrung des reinen Augenblicks der Gegenwart“¹¹⁹, als Wahrnehmen des Tuns an sich, als seinen Vollzug und nicht als seine Bedeutung beschrieben werden. „Der Augenblick des Spiels ist, aber ihm liegt nichts an sich selbst“¹²⁰, beschreibt Mersch, rückgreifend auf Lévinas, das Spezifische des Spiels, das sich darüber hinaus als ‚An-Kommendes‘ zeigt. Es kann nur empfangen und nicht antizipiert werden: es ereignet sich.

114Natürlich können nicht alle Künstler als ‚Spieler‘ bezeichnet werden. Es werden v.a. Künstler eingeladen und rezipiert, die durch ihre experimentelle, spielerische Vorgehensweise oder besondere Grenzgänge aufgefallen sind.

115Von Übung spricht Beuys immer wieder, Mersch benutzt dafür den Begriff ‚askesis‘: Vgl.: Mersch 2002, S. 270

116Mersch 2002, S. 210

117Vgl.: Mersch 2002, S. 228

118Ebd.: S. 226

119 Riemer, Sturzenhecker 1999, S. 78

120 Mersch 2002, S. 229

Zwischen Spiel und Performance besteht also eine tiefe Verwandtschaft: das Spiel hat ein performatives Wesen, die Performance ein spielerisches. Beides sind oszillierende Phänomene an der Grenze zur Wirklichkeit, die Kategorien sind nicht trennscharf zu differenzieren.¹²¹ Performance verstehe ich im Sinne eines Spiels, als ein Erforschen, ein ernsthaftes und gleichzeitig heiteres, sinnliches, lustvolles Ausprobieren von Möglichkeiten, ein Folgen von Reizen oder Ideen, als ein Ausloten von Grenzen. Performance ist so ein improvisatorisches Reagieren auf den Augenblick, statt einem Durchführen von Konzepten ohne viel Improvisations-, Spielraum‘.

Gemeinsam ist performativem und spielerischem Handeln, dass durch dieses Identität hervorgebracht wird, also der Performer bzw. Spieler sich in ungewöhnlichen Situationen erlebt, neue Facetten an sich entdeckt, sich also verkörpert und neu hervorbringt. Verkörperung impliziert hier Identitätserzeugung durch körperliches Tun und nicht Verkörperung im Sinne des theatralen Spielens einer Rolle. Letzteres, das Handeln im Sinne eines ‚Als-ob‘, ist eine häufige Form des Spiels, vor allem im Kinder- und auch im darstellenden Theaterspiel, die den Entwurf einer illusorischen Wirklichkeit impliziert.¹²² Das Spiel in *Playing Arts*-Prozessen vermindert jedoch wie die Performance Art das ‚Als-ob‘¹²³ und konzentriert sich auf das performative Durchführen unmittelbarer „realer Handlungen in realer Zeit.“¹²⁴ Gleichwohl werden im performativen Spiel neue Wirklichkeiten konstituiert, die dann für den Akteur, ‚real‘ und selbstreferentiell sind und als andere Wirklichkeiten erfahren werden können. Wie Marie-Luise Lange beschreibt, vermag „Performance Art [...], den menschlichen Selbstzugang auf spielerische Art zu entfalten.“¹²⁵ weshalb die zeitgenössische Kunstart bei *Playing Arts* intensiv rezipiert und Anregungen in performative Spielprozesse überführt werden.

Der Performance Art ist durch die Verknüpfung zum Alltag sowie zu vielen Kunstformen und -techniken ein interdisziplinärer Charakter eigen. Auch in *Playing Arts*-Prozessen werden – beeinflusst von den Entgrenzungstendenzen der Künste – Bezüge zu verschiedensten Künsten hergestellt. Die Spieler lassen sich von vielen künstlerischen Ausdrucksformen inspirieren, was im Spiel vielfältig in Erscheinung tritt und daher auch im Pluralbegriff ‚Arts‘ des Namens seinen Niederschlag fand.

121 Wetzel 2005, S. 37

122 Vgl.: Koch, Streisand 2003, S. 15 ff.

123 Ebd.: S. 17

124 Vgl.: Ebd.: S. 17

125 Lange 2006, S. 14

Verknüpfung von religiöser Sphäre und Alltag in der Jugendkirche

Nicht nur die Kunst sucht die Verbindung zum Leben sondern auch die Religion. Der evangelische Theologe Gerhard Marcel Martin beschreibt, dass die Verbindung ästhetischer und religiöser Erlebnisfelder mit dem Alltag die „konstitutive Zielvorstellungen neuer Spiritualität“¹²⁶ bilden. *Playing Arts* öffnet und vernetzt die Bereiche der Kunst und Religion, vereint als elementare Lebensbewegung beides in sich. In der Pfingstnacht verbinden sich auf diesem Hintergrund ästhetische und religiöse Erfahrungsfelder mit dem Leben. Indem Gruppen wie *Parkour Stuttgart*, die konventioneller Weise im öffentlichen Raum verortet sind, im Kirchenraum agieren, vernetzen sie den öffentlichen Raum mit dem Kirchenraum. Dadurch öffnet sich der Raum und kann weniger als abgegrenzte religiöse Sphäre begriffen werden, denn vielmehr als durchlässiger Raum zum Alltag.¹²⁷ Die beiden Musiker aus der aktuellen House-Clubszene, die mit ihrer Musik die gesamte Pfingstnacht entscheidend charakterisieren, sind Beispiel einer Öffnung und Orientierung an momentanen kulturellen Phänomenen. Ziel der Jugendkirche ist es, in ihren verschiedenen Veranstaltungen neben der Beschäftigung mit der politischen und sozialen Aktualität auch und vor allem auf der Ebene ästhetischer Phänomene zeitgenössischer Kunst und Kultur zu sein. Daher ergibt sich die Zusammenarbeit mit Künstlern und die Auseinandersetzung mit Performance und performativen Formen.

126 Riemer, Sturzenhecker 2002, S. 194

127 Dabei ist der Raum dennoch immer als religiöser Raum zu erkennen, er wird nicht negiert. Auch wenn sich das Geschehen meist nicht nach ihm ausrichtet, ist der Altarbereich immer präsent, was sich u.a. durch die ursprüngliche Ausgestaltung der Martinskirche mit einem überdimensionalen Kreuzifix hinter dem Altar ergibt.

5. Zur ästhetischen und religiösen Erfahrung in der Pfingstnacht

Die Möglichkeit, in der liturgischen Pfingstnacht neue Erfahrungen zu machen wird gefördert, indem der Kirchenraum mit seiner ungewöhnlichen Ausgestaltung und seinen Umgestaltungsmöglichkeiten irritiert, indem im kirchlichen Kontext ungewöhnliches Material benutzt wird und indem untypische liturgische Formen und Handlungen ausprobiert und ausgeführt werden. Sind diese neuen Erfahrungen ästhetischer oder religiöser Art oder beides gleichzeitig? Und wie verhalten sich religiöse und ästhetische Erfahrung zueinander?

Gemeinsame Eigenschaften ästhetischer und religiöser Erfahrung

Religion genauso wie die Kunst, besonders prozessorientierte (Performance-)Künste und Theater, spricht vom Ereignis, spricht über Vergängliches, spricht vom Leben, vom Tod, vom Suchen, vom Flüchtigen, vom Ephemerem. Sie versucht Unzeigbares zu zeigen, Unsichtbares sichtbar zu machen.¹²⁸ Bei ästhetischer und religiöser Erfahrung, in den Künsten und in der Religion geht es um die Erfahrung von etwas Außergewöhnlichem, um eine andere Seinsebene. Beide Erfahrungsweisen entgrenzen das Subjekt und können es in Zusammenhang mit transzendentalen Prozessen bringen. Es geht in beiden Fällen um die „Begegnung und Wahrnehmung einer anderen Wirklichkeit.“¹²⁹

Der Theologe Jörg Herrmann und der Philosoph Jörg Metelmann kennzeichnen als Grundannahme zu Erfahrung allgemein, dass diese singular und individuell sei und sich „am Ort des Körpers des einzelnen Subjekts“¹³⁰ vollziehe. Auch kollektive Erfahrung nimmt danach ihren Ausgang im Individuum. Dies kann für ästhetische wie für religiöse Erfahrung gelten, da Religion seit der Reformation individualisiert bzw. ins Innere des Menschen verlagert wurde.

Charakteristisch für religiöse wie ästhetische Erfahrung ist danach weiterhin, dass sie zwei Momente in sich vereinen, nämlich das passive Moment des Erlebens sowie das aktive Moment der Deutung. Mit Mersch kann das passive Moment als Widerfahrnis bezeichnet werden, als ein gleichsam unverfügbar Zuvorkommendes, das sich ereignet, bevor man sich durch Interpretation dessen bewusst wird.¹³¹ Emotion und Kognition, Sinne und Vernunft sind

128 Mersch: Ästhetische Erfahrung und Religiöse Erfahrung. In: Gräb 2007, S. 272

129 Raschok 2010, S. 21

130 Herrmann, Metelmann: Dimensionen des Erfahrungsbegriffs. Skizzen zur Theorie und Phänomenologie der Jetztzeit. In: Gräb 2007, S. 23

131 Mersch 2007, S. 276 f.

damit im Erfahrungsprozess gleichermaßen beteiligt.¹³² „Erfahrungen lassen sich nur im hier und jetzt machen“¹³³, so Herrmann/Metelmann weiter, sie sind beeinflusst vom Kontext der „individuellen Prägung, von Ereigniskonstellationen und soziokulturellen Kontexten.“¹³⁴

Für den Theologen Wilhelm Gräb sind „ästhetische Erfahrungen [...], ähnlich wie die Erfahrungen in und mit dem religiösen Ritual, Transformationserfahrungen.“¹³⁵ Beide sind nach Gräb „Erfahrung[en] des Ergriffenseins“, sind Gefühle. Doch sind Gefühle unterscheidbar in ästhetische und religiöse?

Erfahrung als Schnittpunkt

Den Transformationen des Religiösen im zeitgenössischen Theater versucht Jens Roselt nachzugehen. Nicht nur im Thematisieren des Religiösen, sondern in der spezifischen Erfahrungsweise, in der „Art und Weise des Erlebens und der Teilhabe“¹³⁶ sieht er den Schnittpunkt von Religion und Theater. Die gesamte Entwicklung in den Künsten im 20. Jahrhundert resultiert in einer zeitgenössischen Ereignis-, Aufführungs- und Erfahrungsorientierung. So wird generell mehr Wert auf die Teilhabe und das Erleben gelegt, indem der Öffentlichkeitscharakter von Kunst betont wird, Kunst sich vermehrt in Bereiche des Alltags ausdehnt und indem die Rezipienten verstärkt einbezogen und Interaktionen angestrebt werden. Dadurch bekommt die Erfahrung von Gemeinschaft in den Aufführungen der Kunst einen höheren Stellenwert, vergleichbar der Gemeinschaftserfahrung in religiösen Aufführungen. Kirche und Theater können daher als „Ermöglichungsraum einer außeralltäglichen, transgressiven Erfahrung“¹³⁷ angesehen werden. „Sowohl die soziale Sphäre des Religiösen als auch die des Ästhetischen zeigen so ein deutliches Interesse für ein außeralltägliches Erleben, das insofern eine transformierende Wirkung auf den Erfahrenden hat, als dass es seine Einstellung zu sich und der Welt wesentlich prägt.“¹³⁸

Dieter Mersch kommt bei Beschäftigung mit ästhetischer und religiöser Erfahrung zu einem anderen Schluss als Roselt: Für ihn entsprechen sich die Erfahrungen nicht. Seine These ist, dass die Künste sich im „vergeblichen Versuch, den Namen Gottes selbst zu nennen“¹³⁹, bzw. vielmehr noch: ihn zu zeigen, erschöpfen. Künste verweisen also nach Mersch nicht auf eine

132 Herrmann, Metelmann 2007, S. 24 f.

133 Ebd., S. 25

134 Vgl.: Ebd., S. 27

135 Mersch 2007, S. 245

136 Roselt: Transformationen des Religiösen im zeitgenössischen Theater, in: Kasten, Fischer-Lichte, Koch 2007, S. 265

137 Ebd., S. 267

138 Ebd., S. 268

139 Mersch 2007, S. 281

höhere Wirklichkeit, sondern „[belassen] es bei der ‚Anspielung‘“ auf das Transzendente und „operieren [...] ausschließlich in Wahrnehmungen.“¹⁴⁰ Mersch grenzt die Erfahrung und Funktionsweise der Künste von Religion ab, da Religion auf Göttlichkeit verweist, nicht nur – wie die Künste – auf sie anspielt und eine „Rückbindung an ein Ganzes oder eine Gemeinschaft“¹⁴¹ braucht.

Religiöse Erfahrung als ästhetische Erfahrung

Seit Schleiermacher, also seit dem Anfang des 19. Jahrhunderts, ist der Erfahrungsdiskurs zu einer zentralen Größe des religionsphilosophischen Denkens geworden.¹⁴² In religiöser Erfahrung sind zugleich Merkmale einer ästhetischen Erfahrung zu erkennen,¹⁴³ betrachtet man Gräbs Beschreibung ästhetischer Erfahrung als einer „Intensivierung von Gefühlen.“¹⁴⁴ Sinnliches Hochgefühl, ein rauschhafter, entgrenzter Zustand oder erhöhte Aufmerksamkeit, die den Menschen die Dinge mit anderen Augen sehen lassen sind Beschreibungsweisen ästhetischer Erfahrung, die oft auch im Zusammenhang mit religiöser Erfahrung genannt werden.

Religion braucht das Ästhetische, um das Unsichtbare sichtbar werden zu lassen bzw. darstellend kommunizieren zu können. Der Theologe David Plüss beschreibt seine Vorstellung von religiöser Erfahrung und ihren Zusammenhang mit dem Ästhetischen sehr bildlich: Er trennt die innere Bühne der religiösen Wahrnehmung und Erfahrung von der äußeren – der ästhetisch-performativen Inszenierung. Die innere Bühne muss von der äußeren inspiriert werden, aber auch umgekehrt „[kommen] Szenen der inneren Bühne auf der äußeren zur Darstellung [...]“.¹⁴⁵ Das Ästhetische wird also nicht nur als ‚Erfahrungslieferant‘ gesehen, indem es zur religiösen Erfahrung verhilft, sondern die ästhetische Inszenierung ist das Abbild innerer Ästhetik. Plüss' Modell beschreibt so das ‚Wie‘, das Zustandekommen der religiösen Erfahrung. Was religiöse Erfahrung nun aber genau ist oder sein kann „ist bekanntlich höchst unklar“¹⁴⁶, so der Religionsphilosoph Ingolf U. Dalferth. Er erwähnt

140 Ebd., S. 281

141 Ebd., S. 281

142 Vgl.: Qualitatives Erleben und artikulierter Sinn – eine pragmatische Hermeneutik religiöser Erfahrung. In: Gräb 2007, S. 51

143 Vgl.: Gräb: Einige vorläufige Bemerkungen zum Verhältnis von ästhetischer und religiöser Erfahrung. In: Gräb 2007, S. 18

144 Ebd., S. 22. Wilhelm Gräb ist Theologe und Lehrstuhlinhaber an der Humboldt-Universität in Berlin.

Neben Gefühlen ist der Auslöser für eine starke leibliche Affizierung laut Martin Seel der eines Bewusstwerden des ‚So-Seins‘ der Dinge. Indem man das/im spezifische/n Erscheinen, die Gegenwärtigkeit bzw. Präsenzen von Menschen und Materialitäten bewusst wahrnimmt, konstituiert sich nach Seel ästhetische Erfahrung, da der Wahrnehmende sich in diesem Erscheinen im ‚Hier und Jetzt‘ fühlt und verorten kann

145 Mildenerger, Raschok, Ratzmann (Hrsg.) 2010, S. 21

146 Ingolf U. Dalferth: Einige vorläufige Bemerkungen zum Verhältnis von ästhetischer und religiöser

verschiedene Definitionsmöglichkeiten, beispielsweise, religiöse Erfahrung als eine „besondere Art subjektiven Erlebens“ – im Gegensatz zu Erfahrungen, die nicht religiöser Art sind – zu verstehen oder sie als Erfahrungen „eines besonderen Phänomenbereichs (Erfahrung von *Heiligem* etc. vs. Erfahrung von anderem)¹⁴⁷ zu begreifen.

Doch kann man religiöse Erfahrung nur im Unterschied zu etwas anderem festmachen? Und was unterscheidet nun eine religiöse Erfahrung von anderen Erfahrungen? Von der ästhetischen Erfahrung beispielsweise? Unterscheidet sie sich überhaupt von der ästhetischen Erfahrung? „Es ist die Interpretation, welche die Erfahrung zu einer religiösen Erfahrung macht“¹⁴⁸, so der Philosoph Friedo Ricken, das Zurückführen bzw. Deuten der (ästhetischen) Erfahrung „auf eine Wirklichkeit [...], die über unsere Erfahrung hinausgeht“¹⁴⁹, auf eine göttliche Wirklichkeit.

Im Moment der Erfahrung findet Verstehen und Deuten nur ansatzweise statt: Dies wird deutlich, wenn man Erika Fischer-Lichtes Verständnis ästhetischer Erfahrung als Schwellenerfahrung¹⁵⁰ heranzieht. Sie bezeichnet den Moment ästhetischer Erfahrung in ästhetischen Prozessen bzw. in Aufführungen als Situation, in der bisher geltende Normen, Regeln, Rahmen und Sicherheiten außer Kraft gesetzt werden, genauer als „Erfahrung der Instabilität“¹⁵¹, als ein krisenhafter Zustand des ‚betwixt and between‘ zwischen allen möglichen Bereichen.¹⁵² In diesem Zustand ist für Fischer-Lichte das Erleben vorrangig vor dem des Verstehens und der Deutung. Das Gefühl, das im Prozess entsteht „kann so stark sein [...], dass es jegliche Reflexion übersteigt[...]“¹⁵³

Der passive Moment des Erlebens, „die unmittelbare Erfahrung Gottes ist [...] vor-begrifflich [...]“¹⁵⁴ Nach diesem Moment der Erfahrung – sei er entgrenzend, beglückend, irritierend oder rauschhaft – setzt die Deutung nachgängig ein. Die Erfahrung ist religiös oder säkular interpretierbar. So sind religiöse Erfahrungen keine speziellen, von anderen unterscheidbare Erfahrungen, sondern nur als solche interpretierbar.

Erfahrung, in: Gräb 2007, S. 184

147 Ebd., S. 184

148 Ricken 2004, S.11

149 Gräb 2007, S. 22

150 Zur Schwellenerfahrung: Durch die tiefe „emotionale Affizierung“ in der Schwellenerfahrung – entziehen sich dem Ergriffenen laut dem Theaterwissenschaftler Matthias Warstat „seine alltäglichen Beziehungen, Gewohnheiten und Orientierungen für eine gewisse Zeit“ (Fischer-Lichte, Sollich, Umatham, Warstat 2006, S. 102), vertraute und gewohnte Vorgänge und die Wahrnehmungsgewohnheiten werden in diesem außeralltäglichen Erleben überschritten. Daraus können wiederum die unterschiedlichsten Gefühle resultieren: Gefühle der Unsicherheit, der Irritation, der Angst, aber auch Hochgefühle wie Begeisterung und Euphorie und Übergänge zwischen diesen Zuständen sind möglich.

151 Fischer-Lichte 2010, S. 274

152 Fischer-Lichte, Kolesch, Warstat 2005, S. 277

153 Ebd., S. 275

154 Ricken 2004, S.12

Wird die ästhetische Erfahrung aber automatisch religiös gedeutet, wenn sie im kirchlichen Rahmen stattfindet? Ist das Gefühl der Entgrenzung bei ästhetischen Prozessen in Kirchenräumen, sei es beim Singen eines Gemeindeliedes oder beim Schreiben und Malen auf die Leuchtkörper in der Pfingstnacht ein Gefühl, das religiös zu deuten ist?

Der Raum der Kirche ist natürlich kein neutraler Raum. Böhme schreibt dazu: „Kirchliche Räume gehören Institutionen an, die auch die Interpretationsgewalt für das beanspruchen, was in diesen Räumen erfahren werden mag, bzw. die umgekehrt auf eine Gestaltung dieser Räume Wert legen derart, dass in ihnen nur bestimmte Erfahrungen gemacht werden können.“¹⁵⁵ Im Hinblick auf die Pfingstnacht ist die Behauptung, dass die Art der Erfahrung und ihre Interpretation durch den Raum solchermaßen eingeschränkt sind und diktiert werden können, nicht haltbar. Der Raum ist zwar als sakraler sehr präsent, doch in den meisten Handlungen ist der Deutungsspielraum ein weiter und sind religiöse Deutungen auf der äußeren Bühne geringer als im klassischen Gottesdienst. Die Handlungen sind in der Mehrzahl nicht direkt religiös konnotiert, so beispielsweise das Kleben von Bewegungsspuren auf den Kirchenboden (Vgl. S. 58 f.) oder die *Parkour*-Show. Die jeweilige Erfahrung, so behaupte ich, kann vom Einzelnen auch als ‚nur ästhetische‘ gedeutet werden, vor allem wenn sich ein religiöser Deutungszusammenhang aufgrund der Abstraktheit mancher Prozesse oder aufgrund fehlender traditioneller Verweise und Symbole nicht direkt erschließt. Ob der einzelne Mensch nun eher einer ästhetischen oder einer religiösen Deutung der Erfahrung zuneigt, kommt auch auf den persönlichen Hintergrund jeder Person an. Ist er oder sie überhaupt religiös, oder kommt man aus Neugierde, weil es in der Jugendkirche immer wieder ‚coole‘ Veranstaltungen gibt? Ist man vom Christentum oder von einer anderen Religion geprägt?

Natürlich haben die meisten Besucher einen christlichen Hintergrund und werden die Handlungen entsprechend auf ein Transzendentes beziehen. Doch auch eine religiöse Deutung ist nicht ‚eindeutig‘ und schon innerhalb des Pfingstnachtteams *SPE* in der Diskussion: Durch die Heterogenität der persönlichen Hintergründe reichen die Deutungen der Erfahrung von einer Erfahrung eines Transzendent-Mystischen – ohne jedoch dafür die christlichen Begriffe Heiliger Geist oder Gott zu benutzen – bis hin zu der direkten Deutung der Erfahrungen als Gotteserfahrung oder Erfahrung des Heiligen Geistes.

Die Deutungen der ästhetischen Erfahrungen sind jeder Person selbst überlassen. Der christliche Deutungszusammenhang ist in der Kirche gegeben, bietet sich sozusagen an und kann so die ästhetische Erfahrung religiös vertiefen, er kann für den Einzelnen aber auch im

155 Böhme: Atmosphären kirchlicher Räume. In: Artheon Mitteilungen 2006, Nr. 24, S. 27

Hintergrund bleiben¹⁵⁶. Religiöse Erfahrung kann also nicht ohne ästhetische Erfahrung geschehen – ästhetische Erfahrung muss jedoch nicht gleich religiöser Erfahrung sein. Die Gefühle können sich entsprechen, doch in der nachgängigen Deutung als bloße ästhetische oder als ästhetisch-religiöse bezeichnet werden.

6. Liturgische Performance – Liturgie als Spiel, Ritual und Performance -

Liturgie und Performance

Die Pfingstnacht ist nicht als Gottesdienst, sondern als liturgische Nacht mit *Liturgischen Performances* angekündigt. Dadurch wird die Aufmerksamkeit auf den Begriff Liturgie gelenkt. Doch was ist Liturgie eigentlich?

Liturgie, vom griechischen *λειτουργία* – *leiturgia*, bezeichnete in der griechischen Polis ursprünglich die Ausübung eines öffentlichen Amtes, genauer: das Amt der Chorregie, wozu jeder freie Bürger verpflichtet war. Die Chöre setzte man für Chorhymnen zu Ehren des Gottes Dionysos und bei Tragödien- und Komödienaufführungen ein.¹⁵⁷ Dieses Amt befand sich also in der Antike bereits in nächster Nähe zum Bereich theatral-religiöser Aufführungen. Der Begriff ‚Liturgie‘ wandelte sich im Laufe der Zeit dahingehend, dass mit ihm weniger ein Amt, eine Dienstleistung bezeichnet wurde, als vielmehr die „Durchführung religiöser Rituale“¹⁵⁸ im Allgemeinen. Seit dem 9. Jahrhundert wurde der Begriff dann speziell für die Ordnung der verschiedenen Teile eines christlichen Gottesdienstes gebraucht.¹⁵⁹ Die grundlegende Ablaufstruktur besteht in der evangelischen Kirche heute aus „Eröffnung und Anrufung, Verkündigung und Bekenntnis, Abendmahl, Sendung und Segen.“¹⁶⁰ Die beschriebenen Teile, inklusive Gebete und Lieder werden als „Prinzip der festen Grundstruktur in variabler Ausformung“¹⁶¹ verstanden.

156 Während der Pfingstnacht versucht *SPE* wörtliche Erklärungen und Deutungen größtenteils zu vermeiden.

Die Besucher sollen keine vorgefertigte Sichtweise erhalten, sondern ermuntert werden, selbst Parallelen zum Pfingstgeschehen zu ziehen. Die selbständige Interpretation ist gefordert. Die Pfingstnacht setzt damit um, wie sich laut dem Herausgeber der Internet-Zeitschrift ‚Magazin für Theologie und Ästhetik‘ Andreas Mertin der Umgang der Praktischen Theologie mit ihren Rezipienten heutzutage gestalten sollte: Die Praktische Theologie „hat [...]davor auszugehen, dass die einzelnen Subjekte nicht (nur) Empfänger theologischer Lehre sind, sondern selbständige und kreative Produzenten religiösen Denkens“. Mertin, Andreas 1995, in: <http://www.amertin.de/aufsatz/1995/kunsterfahrung.htm>

157 Primavesi: Theoretische Perspektiven, aktuelle Tendenzen, in: Mildenerger, Raschok, Ratzmann 2010, S. 121

158 Ebd., S. 121

159 Vgl.: Ebd., S. 121

160 Agende für die Evangelische Kirche der Union und für die Vereinigte Evangelisch-Lutherische Kirche Deutschlands, 2000, S. 24

161 Ebd.: S. 17

Nun sind die angesprochenen traditionellen liturgischen Elemente in der Pfingstnacht kaum vorhanden und die Ablaufstruktur ist grundlegend verändert, weshalb die liturgische Nacht nicht als Gottesdienst im herkömmlichen Sinne zu verstehen ist. Die Pfingstnacht ist als eine neue Form religiöser Feier beschreibbar, die bewusst Handlungen, Körper und Raum in ihrer Performativität in den Blick nimmt und spielerisch-performatives Tun in die Liturgie miteinbezieht. In der Pfingstnacht dominiert im Gegensatz zum klassischen (Predigt-)Gottesdienst die Körper- und Materialhaftigkeit die Zeichenhaftigkeit.

Das Einführen neuer liturgischer Formen ermöglicht es kirchenfremden, mit der traditionellen Liturgie nicht vertrauten Menschen, auf gleicher Basis mit erfahreneren Kirchgängern ins Geschehen einzusteigen. Der Verlauf der liturgischen Nacht ist sozusagen für beide Parteien eine Überraschung.

Liturgische Performance

Die Begriffe Liturgie und Performance, aus denen *Liturgische Performance* besteht, könnte man als sinnverwandte Ausdrücke bezeichnen, da beide prozesshafte Abläufe beschreiben: Liturgie ist im Aufeinanderfolgen liturgischer Elemente prozessorientiert und performativ. Sie ist nicht nur Performance des Liturgen¹⁶², sondern Aufführung bzw. (*cultural*) *performance* aller an der religiösen Feier Beteiligten.

In der Pfingstnacht gibt es im Ablauf bzw. in der Liturgie der *Liturgischen Performance* verschiedene Ausformungen performativer Prozesse: Dabei findet auf der einen Seite *Performance* bzw. *performatives Spiel* im engeren Sinne statt, die in ihrer Ausprägung eher der Performance Art zuzurechnen ist. Bezeichnend dafür ist, dass sie vor Publikum, also vor den Besuchern der Pfingstnacht geschieht, wie das im Prolog beschriebene performative Schreiben auf die fluoreszierenden Leuchtkörper. Ebenso findet ein *performatives Spiel ohne hierarchische Akteur-Zuschauer-Trennung* statt, wenn die Taschenlampen weitergegeben sind und alle sich gleichermaßen an ihm beteiligen, die Interaktion im Sinne der autopoietischen Feedbackschleife¹⁶³, sich also zur aktiven Partizipation über das Zuschauerhandeln hinaus

¹⁶² In einer liturgischen Performance im kirchlichen Bereich ist es üblich, dass eine Person, gemeinhin der Pfarrer, durch die Liturgie führt. Auch die liturgische Pfingstnacht benötigt Menschen, die begrüßen, Handlungen initiieren und in sie einführen. Diese Funktion ist in der Pfingstnacht nicht in der Verantwortung einer Person, sondern obliegt mehreren und wechselt immer wieder unter den *SPE*-Mitgliedern. Die jeweiligen Liturgen beteiligen sich auch selbst an den Aktionen und befinden sich mal mehr, mal weniger intensiv in dieser Rolle. Die liturgische Funktion wird auch immer wieder an die Musiker abgegeben, oftmals die einzigen, die von außen auf das Geschehen blicken und es mit ihren Rhythmen, ihrer Musik steuern, kommentieren oder konterkarieren.

¹⁶³ Das zentrale Charakteristikum der performativen Wende im Theater ist die Emanzipation der Zuschauer, die durch das Wirken der autopoietischen Feedbackschleife als Mitwirkende bzw. selbst als Akteure beschreibbar sind. In dieser dialogische Form des Theaters werden Produktion und Rezeption einer Aufführung nicht

ausweitet. Im Sinne von Playing Arts kann die *Performance* zu Beginn als spielauslösendes Resonanzmoment gesehen werden.

Weiterhin sind *Rituale* wie z.B. der Beginn der *Liturgischen Performance* und das Hinabsteigen in den Kirchenraum ein sehr performativer Vorgang. Hier wird deutlich, dass die Liturgischen Performances eine Überlagerung verschiedenster Handlungsmuster sind, dass sie rituelle und spielerische Komponenten haben und in allem eine Performanz liegt.

Die Begriffe *Liturgie*, *Performance*, *Ritual* und *Spiel* bilden in der liturgischen Pfingstnacht ein Feld, in dem die vier Elemente nicht immer trennscharf voneinander abzugrenzen sind. Alle vier könnten als Oberbegriffe für die Pfingstnacht gesehen werden.

Liturgie als Ritual

Wie eben angesprochen, drängt sich ein weiterer Begriff auf, dessen Verwandtschaft mit Liturgie, Performance und Spiel ich untersuchen möchte: Das Ritual. Die begriffliche Nähe zur Liturgie zeigt sich schon bei der Betrachtung des Lateinischen, da *ritus* unter anderem „Ordnung, religiöse Satzung, heiliger Brauch“ bedeutet.¹⁶⁴ Weitere Wortbedeutungen sind „Gebrauch, Sitte, Gewohnheit“, worauf der Theaterwissenschaftler Matthias Warstat abhebt, wenn er Rituale als „transformative Handlungen, die einem tradierten Muster folgen“¹⁶⁵, definiert. Darüber hinaus bezeichnet er Repetition und Regelmäßigkeit als wichtiges Merkmal von Ritualen.¹⁶⁶

Neben dem stündlichen Hinabsteigen in den Kirchenraum in der Pfingstnacht werden auch andere Elemente der *Liturgischen Performances*, sehr regelhaft wiederholt, wie zum Beispiel die stündlich wiederholte Lesung des Pfingsttextes, ebenso wie der Abschluss jeder *Liturgischen Performance* durch gemeinsames Essen¹⁶⁷. Die Repetition der Handlungen in der Pfingstnacht schafft also neue liturgische Rituale. Der Begriff Ritual ist folglich dehnbar und nicht zwangsläufig an Historizität gebunden. Allerdings muss sich ein bestimmtes kollektives Wissen um den Ablauf in Raum und Zeit etablieren, damit Handlungen zu Ritualen werden

getrennt voneinander gedacht.

164 Fischer-Lichte, Kolesch, Warstat 2005, S. 274

165 Ebd., S.274

166 Vgl: Ebd., S. 274

167Das Essen besteht aus Brot und verschiedenartigen Dips sowie Gemüsesticks. Dadurch, dass Brot serviert wird, besteht im performativen Essen eine Parallele zum Brot, das im Abendmahl den Leib Christi symbolisiert. Die Gemeinschaft der Gläubigen kommt im gemeinsamen Mahl zum Ausdruck und wird hier auf ungewöhnliche Weise neu inszeniert. Das wiederholte gemeinschaftliche Essen erhält so eine starke rituelle Form. Mit Erika Fischer-Lichte gesprochen „[bringen] performative Akte einer rituellen Gruppe das hervor, was sie vollziehen: Die soziale Wirklichkeit einer Mahlgemeinschaft.“ Fischer-Lichte 2003, S. 45

können. Nach Elena Ungeheuer¹⁶⁸ ist Liturgie per se öffentlich, Rituale dagegen können öffentlicher und privater Natur sein. Sie schließt, dass Liturgie also immer öffentliches Ritual ist. So gibt es Rituale, die nicht in Liturgieform ablaufen, also nicht im kirchlichen Kontext stattfinden, aber es gibt „keine Liturgie ohne Ritual.“¹⁶⁹ Für letzteres ist die Neuerschaffung der Rituale in der Pfingstnacht beispielhaft. Sie bilden zusammen deren rituelle Struktur. An ihren verschiedenen Ausformungen ist erkennbar, dass Rituale paradox angelegt sind: Neben den regelhaften Zügen der Wiederholung, die gemeinschaftserhaltend und -stiftend wirken, haben viele Rituale die „Funktion [...], unterschiedliche Arten von Grenzüberschreitungen zu ermöglichen“¹⁷⁰ beinhalten also transgressive, liminale¹⁷¹ Momente. Elena Ungeheuer spricht im Zusammenhang mit diesem transgressiven Moment vom „Merkmal des Übergangs bzw. der Überwindung, auf das sich die neuere Ritualforschung konzentriert.“¹⁷² Der Ethnologe und Ritualforscher Victor Turner bezeichnet diesen Zustand als Antistruktur. Er definiert sie als „Befreiung der kognitiven, affektiven, volitionalen¹⁷³, kreativen usw. Fähigkeiten des Menschen von den normativen Zwängen“¹⁷⁴, die sich in sozialen Rollen bzw. Kategorien, beim Innehaben bestimmter Statuspositionen und in Gruppen der Gesellschaft ergeben. Die Begriffe ‚Liminalität‘ und ‚Communitas‘ sind bei Turner eng verbunden mit dem Terminus der Antistruktur. Auf Arnold van Genneps Phasenmodell von Ritualen zurückgreifend und dieses erweiternd, versteht Turner unter einem Zustand von Liminalität das Schwellenphänomen des antistrukturellen Zwischenzustands zwischen strukturellen Systemen.¹⁷⁵ Communitas bezeichnet für ihn die Beziehung zwischen verschiedenen Individuen, die in Struktur und Antistruktur vorhanden ist und ein „gesteigertes Gemeinschaftsgefühl [hervorrufft], das die Grenzen aufhebt, welche die einzelnen Individuen voneinander trennen.“¹⁷⁶ Turners Schema des rituellen Zusammenspiels von Konvention und Transgression beruht zudem auf der Annahme, dass ein von einer Gemeinschaft durchlebter Ausnahmezustand die Sozialstruktur derselben festigt und bestätigt. Dieses Schema ist auf die Pfingstnacht anwendbar: Die liturgische Nacht nutzt strukturelle Eigenschaften und Funktionsweisen des Rituals, indem der Aufbau der Rahmenstruktur der

168 Die Musikwissenschaftlerin untersucht in Tröndle 2011 Liturgie im Zusammenhang mit dem Publikumsverhalten im Konzertgeschehen

169 Ungeheuer: Konzertformate heute: abgeschaffte Liturgie oder versteckte Rituale. In: Tröndle 2011, S. 137

170 Vgl.: Fischer-Lichte, Kolesch, Warstat 2005, S. 274

171 Der Begriff liminal bzw. Liminalität wurde in der Ritualforschung geprägt, genauer von Victor Turner, der die Schwellen-oder Transformationsphase in Arnold van Genneps Phasenmodell eines Rituals [Vgl.: „Les rites de passage“(1909)] als Zustand der Liminalität kennzeichnet. Vgl.: Fischer-Lichte 2004, S. 305

172 Ungeheuer 2011, S. 137

173 Lat.: durch den Willen bestimmt

174 Turner 2009, S. 68

175 Vgl. Turner 2009, S. 70

176 Turner 2009, S. Vii

Pfingstnacht – also deren Konvention – durch transgressive, transformative Phasen des Spiels in den *Liturgischen Performances* unterbrochen wird. Die Akteure erfahren in der Schwellenphase des performativen Spiels „von der Struktur befreit, Communitas [...], nur um, durch diese Erfahrung revitalisiert, zur Struktur zurückzukehren.“¹⁷⁷ Die Grenzüberschreitungen bzw. liminalen Momente im performativen Spiel eröffnen die Möglichkeit, dass Neues entsteht, dass Veränderungen und Grenzerfahrungen stattfinden können.

Unter den drei verschiedenen Formen von Communitas¹⁷⁸, von denen Turner spricht, ist das performative Spiel in der *Liturgischen Performance* eine Form spontaner Communitas, in der „Menschen [...] miteinander interagieren[...] und] total von einem [...]durch ‚Fluss‘ geprägte[n] Ereignis absorbiert [werden].“¹⁷⁹ Turner spricht außerdem von einer „Verschmelzung von Handeln und Bewusstsein“¹⁸⁰, die in diesem Zustand erfolgt.

Die gleichzeitig offene und geschlossene Form der Pfingstnacht holt diese ‚Fluss-Momente‘ spontaner Communitas in die Kirche, in den religiösen Ritus zurück und verstärkt die Antistruktur.

Das gesteigerte Interesse, das in der Pfingstnacht den Künsten zukommt, hat meiner Meinung nach auch damit zu tun, dass „die Möglichkeitsform [...] in den Künsten stärker [erstrahlt] als in der Religion.“¹⁸¹ Durch die starken Veränderungen in der Kunst vor allem des letzten Jahrhunderts fand eine fortwährende Infragestellung ihrer Formen, Absichten, sogar ihres Bestehens statt, die den kirchlichen Gottesdienst im Vergleich dazu als relativ konstante Form, mit weniger Frei- und Spielräumen für Nichtgeplantes ausweist.

Aus dieser Tatsache heraus entstand bei den Mitgliedern von *SPE* auf der Basis von Playing Arts der Wunsch, diese aufzubrechen, den Möglichkeitsraum der Liturgie durch Einbeziehung des Spiels mit den Künsten zu erweitern.

177 Turner 1989, S. 126

178 Turner unterscheidet zwischen spontaner, ideologischer und normativer Communitas. Vgl.: Turner 2009, S. 74ff.

Seine Definition von ideologischer Communitas, die kein direktes Erfahren sondern ein im Nachhinein vermitteltes Erleben eines liminalen Zustands kennzeichnet, trennen Bewusstsein vom Handeln. Er nimmt ganz explizit religiöse Communitas, die kulturelle Erlebnisse „in Worten reproduzieren“ und das Schwellen- bzw. Communitaserlebnis mehr im „Zusammen-sein“ als im Zusammen-Tun bestehe, als Beispiel. Ebd., S. 74 Auf den klassischen Gottesdienst trifft diese Ansicht meiner Meinung nach in den meisten Fällen zu und wird im Zuge einer performativen Wende von der praktischen Theologie auch dergestalt kritisiert.

179 Turner 2009, S. 75

180 Turner 2009, S. 76

181 Turner 2009, S. 138

Liturgie und Spiel

Religiöse Feste wie das Pfingstfest sind performative Spiele. Gegenüber Ostern, für das eine Vielzahl liturgischer Elemente bekannt sind und an dem die Experimentierfreude vieler Gemeinden groß ist, findet man Pfingsten jenseits eines gewöhnlichen Gottesdienstes meist keine weiteren Ausdrucksformen.¹⁸² Dadurch nimmt auch ein Bezug zu Pfingsten in der Bevölkerung überhaupt ab. Doch eigentlich ist das Pfingstgeschehen idealer Anlass für mehr Experiment und Spiel, wenn man das in Bewegung versetzende Spiel der *ruach* betrachtet. Wenn nun, wie in der Pfingstnacht, vermehrt Spielerisches in der Liturgie vorkommt, lässt das an die mittelalterlichen Spiele zurückdenken, bei welchen noch mehr ‚kultische Performativität‘¹⁸³ herrschte, als in der Gottesdienstlandschaft heute.

Das Spiel in der Pfingstnacht ist, wie ich bereits im ersten Teil gezeigt habe, nicht gleichzusetzen mit Theaterspiel. Es gibt keine Schauspieler, als Spieler werden alle Beteiligten verstanden. Die Leuchtkörperperformance ist kein Rollenspiel sondern performatives Spiel, das auf einen Impuls hin zum Spiel aller wird. Durch die in ihm gemachten Erfahrungen – welcher Art auch immer – kann es in einen liminalen Zustand führen. Genau wie im Ritual gibt es im Spiel die Struktur von Geschlossenheit und Offenheit, sowie grenzüberschreitende Momente, bzw. Zeiten des Übergangs in andere psychische und physische (Schwellen-)Zustände. Spiel und Ritual unterscheiden sich jedoch in Hinblick auf Wiederholung, die kein entscheidendes Wesensmerkmal des Spiels ist. Im Spiel gibt es – im Gegensatz zum Ritual – meist keine so deutliche Erwartung oder Vorstellung vom Geschehen und dem, was es leisten soll. Gegenüber dem Ritual ist im Spiel noch unklar, wie es sich entwickelt, wer sich wie einbringt und mit wem interagiert, was in ihm hervorgebracht wird. Es gibt unterschiedlich große Spielräume, je nachdem, wieviel eine Spielregel festlegt. Tendenziell enthält das Spiel aber mehr Handlungs- und Gestaltungsmöglichkeiten, das Ritual gibt mehr Formen und Handlungen vor.

Spiel und Ritual überschneiden sich, wenn man sie im Kontext von Liturgie betrachtet: Der

182,„Zwar hat es zeitweise Pfingstspiele gegeben (Freiberger Pfingstspiele), bei denen vom Spätmittelalter bis in das 19. Jahrhundert die Heilsereignisse von Pfingsten bis zum jüngsten Gericht dargestellt wurden.

Berücksichtigt wurde hier, dass die Pfingstoktav, das Dreifaltigkeitsfest, den Auftakt für die Sonntage bis zum Ende des Kirchenjahres gab, bei denen die ‚Letzten Dinge‘ des Menschen (‚Quattuor Novissima‘) im Mittelpunkt standen. Aber diese Pfingstspiele haben sich nicht erhalten.“ Siehe: <http://www.religioeses-brauchtum.de/sommer/pfingsten.html>

183Petersen 2004, S. 2

Petersen beschreibt das große Feld verschiedenster Phänomene zwischen Kult und Spiel, „zwischen der von Visualisierung geprägten Liturgie und dem kultisch-performativen Theater“ im Mittelalter und benutzt dafür den Begriff ‚kultische Performativität‘.

katholische Theologe Romano Guardini beschrieb 1918 in seinem Werk ‚Vom Geist der Liturgie‘ das Wesen der Liturgie als ein spielerisches, er sprach vom ‚Spiel der Liturgie‘. Nach Guardini ist Liturgie „kein Mittel, das angewandt wird, um eine bestimmte Wirkung zu erreichen, sondern – bis zu einem gewissen Grad – Selbstzweck.“¹⁸⁴ Handeln als Selbstzweck erkennt er im Spiel und in der Kunst. So schreibt er denn in seiner Monographie zur Liturgie: „Vor Gott ein Spiel zu treiben, ein Werk der Kunst – nicht zu schaffen, sondern zu sein, das ist das innerste Wesen der Liturgie.“¹⁸⁵ Er erkennt eine „erhabene Mischung von tiefstem Ernst und göttlicher Heiterkeit in ihr.“ An anderer Stelle schreibt er: „Liturgie ist nicht Durchgang zu einem außerhalb liegenden Ziel, sondern eine in sich ruhende Welt des Lebens.“¹⁸⁶ Sie ist „nicht um des Menschen, sondern um Gottes Willen da“¹⁸⁷ und „kein Mittel, um eine bestimmte Wirkung zu erreichen.“¹⁸⁸ Guardinis Fokussieren auf das ‚Hier und Jetzt‘, auf den Moment ohne Zweckorientierung, entfaltet eine performative Sichtweise auf Liturgie. In Hinsicht auf das Verständnis von Bildung unterstützt diese Sichtweise diejenige von *Playing Arts*: „Spiel ist zweckfrei sich ausströmendes, von der eigenen Fülle Besitz ergreifendes Leben, sinnvoll eben in seinem reinen Dasein“¹⁸⁹ und es sei darum wichtig, dass „kein pädagogischer Aufklärer Absichten hineinträgt und es unnatürlich macht.“¹⁹⁰ In dieser Haltung versucht *SPE*, Liturgie als Fülle von Möglichkeiten zu sehen und diese auszuschöpfen und mit Leben zu füllen. Liturgie ist nicht nur Spiel, wie Guardini beschreibt, sondern mehr noch, ein Zu-Spiel der an der gottesdienstlichen Aufführung Beteiligten, „man spielt sie sich zu – handelnd, vergegenwärtigend.“¹⁹¹ Wie der Theologe Klaus Raschzok es ausdrückt „[umfasst] dieses Zuspieldas ganze Spektrum theatraler Zeichen“¹⁹², wobei wir bei der Frage wären, ob Liturgie nicht nur Ritual und Spiel und Performance ist – sondern eigentlich des in religiöse Sphären Weisenden entledigt – ‚alles nur Theater‘?

184 Guardini 1957, S. 96

185 Ebd., S. 102

186 Ebd., S. 96

187 Ebd., S. 97

188 Ebd., S. 96

189 Ebd., S. 99

190 Ebd., S. 99

191 Klie: Präsenz und Präsentation: Liturgie als performatives Handeln. In: Artheon 2006, Nr. 24, S. 15

192 Mildenerger, Raschzok, Ratzmann 2010, S. 26

Theatralisierung von Liturgie?

Dass Liturgie gespielt wird, kommt durch die performative Wende wieder neu in den Blick. Wenn die praktische Theologie in Bezug auf kulturwissenschaftliche Performativitätsdiskurse Parallelen zwischen gottesdienstlicher Liturgie und Theater zieht, den Gottesdienst als *cultural performance* betrachtet, wenn das körperliche Erleben und Erfahren einen höheren Stellenwert bekommt, wird die verstärkte Fokussierung auf Theatralität deutlich.

Das Verständnis von Kultur als Aufführung und die Übernahme theatraler Konzepte und Prinzipien in viele Gesellschaftsbereiche lässt Soziologen eine „Theatralisierung der Gesellschaft“ konstatieren. Im Hinblick auf Theatralisierung in religiösen Kontexten schreibt der Sozialwissenschaftler Herbert Willems: „Wenn [religiöse] Inhalte ganz oder tendenziell an Bedeutung verlieren und es stattdessen hauptsächlich oder ausschließlich auf die Form, auf die Atmosphäre, die liturgische Performance, das Ritual als solches ankommt, dann hat jedenfalls eine gewisse Theatralisierung der religiösen Praxis stattgefunden.“¹⁹³ Willems zeichnet hier ein sehr dunkles Bild der zeitgenössischen Entwicklung religiöser Feiern, die seiner Beobachtung nach ausschließlich die ästhetische Oberfläche betonen. Die Pfingstnacht ist mit ihren neuen Formen, ungewöhnlichen liturgischen Handlungen und der Einladung zum eigenen schöpferischen Tun deutlich erfahrungs- und erlebnisorientiert. Gilt der Vorwurf eines Inhaltsverlusts zugunsten einer schönen Gestalt daher auch für sie?

Da sich die Pfingstnacht an der Ästhetik des Performativen orientiert, kann man Willems in Hinblick auf die Pfingstnacht mit einem entscheidenden Resultat der performativen Wende entgegentreten: Durch die Wende wurde dichotomisches Denken in Form und Inhalt, Körper und Geist destabilisiert. Diese einstigen Gegensätze sind nun nicht mehr einfach getrennt zu denken. Im menschlichen Körper selbst wird nach zeitgenössisch theaterwissenschaftlicher Ansicht Geist verkörpert. Der „Leib agiert als verkörperter Geist“: Dieses zeitgenössische Verkörperungskonzept des „embodied mind“ stammt vom Theatertheoretiker Jerzy Grotowsky, auf den Erika Fischer-Lichte in ihrer Beschreibung desselben Bezug nimmt.¹⁹⁴

Durch das gemeinsame Tun in der Pfingstnacht wird daher an sich Sinn, Bedeutung und Inhalt erzeugt, der Körper als Bedeutungsträger aufgewertet. So schafft „performatives Handeln [...] praktisches Wissen: Praktisches Wissen ist performativ, es ist körperlich, ludisch, rituell und zugleich historisch, kulturell. Es ist ästhetisch [...] und enthält

193 Willems: Zur Einführung: Theatralität als Ansatz, (Ent)Theatralisierung als These in: Willems, Burkart 2009, S. 21 f

194 Vgl.: Fischer-Lichte 2009, S. 139 ff.

Bedeutungsüberschuss [...].¹⁹⁵ Der Bedeutungsüberschuss besteht nach dem Theologen Bernhard Dressler darin, dass im Gottesdienst benutzte symbolische Sprache grundsätzlich nicht ausreichend ist, um religiöse Sachverhalte umfassend genug zu beschreiben. „Religion kann nicht mitgeteilt werden ohne zugleich dargestellt zu werden.“¹⁹⁶ Der Theologe Friedrich Schleiermacher, Begründer der praktischen Theologie, präzierte diese Aussage dahingehend, dass die Bestimmung des Gottesdienstes daher die einer *darstellenden Mitteilung* sei. Die *darstellende Mitteilung* geschieht nach Schleiermacher in der Verbindung von Kunst und Religion, so benennt er „Kunst als Formprinzip und Religion als Stoffprinzip des christlichen Kultus.“¹⁹⁷ Der Theologe Thomas Erne aktualisiert die Bezeichnung des Begriffs der *darstellenden Mitteilung* indem er in Bezug auf die performative Wende heute stattdessen von *performing religion* spricht.¹⁹⁸ Doch was wird dargestellt bzw. performt? In der Liturgie kommt nach Schleiermacher das Evangelium zur Darstellung und wird durch das religiöse Erleben aller Gottesdienstteilnehmer leiblich-expressiv mitgeteilt.¹⁹⁹ Der biblische Text ist dabei nur das „Darstellungsmittel [...], durch das der christliche Glaube zum Ausdruck kommen kann – wohlgemerkt: nicht als Gegenstand der Darstellung selbst.“²⁰⁰ Die körperlichen Handlungen, Erfahrungen und „religiösen Gemüthszustände“²⁰¹ der an der religiösen Feier Teilnehmenden, werden also zentral; es wird abgerückt von der bloßen dogmatischen Vermittlung von Inhalten und Bedeutungen. Im Spielprozess werden durch die Körper der Anwesenden selbst Bedeutungen aufgebaut.

Liturgische Performances sind also *darstellende Mitteilungen*, Stoff und Form sind ihnen gleichermaßen inhärent. Neben Sprache ist das Spiel in der Pfingstnacht also notwendig, sind Handeln und Erleben gewissermaßen der Schlüssel zu einem mehrdimensionalen Verstehen des Pfingstgeschehens.

195 Raschzok 2010, S. 117

196 Ebd. S. 121

197 Schleiermacher in Klie 2003, S. 31

198 Erne, Thomas 2006, S. 5

199 Vgl.: Raschzok 2010, S. 121

200 Mildenerger, Raschzok, Ratzmann 2010, S. 96

201 Schleiermacher 1850, S. 103

7. Analyse der Pfingstwerkstatt und der Pfingstnacht

7.1 Die *Pfingstwerkstatt*

Laut Erika Fischer-Lichte gehen „künstlerische und rituelle Aufführungen aus sorgfältigen Inszenierungen hervor.“²⁰² Inszenierung beschreibt sie als „Vorgang der Planung, Erprobung und Festlegung von Strategien, nach denen die Materialität der Aufführung performativ hervorgebracht werden soll und eine Situation geschaffen wird, wo Frei- und Spielräume für nicht geplante Ereignisse geöffnet werden.“²⁰³ Fischer-Lichte unterscheidet damit klar zwischen der Inszenierung als Erzeugungsstrategie und der Aufführung, die sich erst durch die Anwesenheit der Zuschauer und deren wahrnehmende Teilnahme konstituiert.²⁰⁴ Für einen Vergleich zu Prozessen des Theaters spreche ich im Hinblick auf den Vorbereitungsprozess der Pfingstnacht von Inszenierung, obwohl dieser in der *Pfingstwerkstatt* nicht explizit gebraucht wird. Der Vorbereitungsprozess wird von *SPE* vielmehr unter dem Begriff des Spiels betrachtet. Spiel impliziert dabei einen Prozess, in dem man sich das Thema Pfingsten im Sinne von *Playing Arts* ‚erspielt‘ bzw. sich diesem auf spielerische, experimentelle Weise nähert.

Prozessablauf

An drei Tagen direkt vor Pfingsten trifft sich *SPE* zur sogenannten *Pfingstwerkstatt* und trägt Ideen und Assoziationen zu Pfingsten und dem jeweiligen Rahmenthema zusammen: Im Sinne von *Playing Arts* werden Spielvorschläge aus individuellen Spielprozessen der Mitglieder heraus angeregt, die grundsätzlich erst einmal nichts mit Pfingsten zu tun haben müssen. In diesem Fall ist es dann im Verlauf spannend, wo Bezüge zur Thematik Pfingsten zu finden sind oder spezifischer, zum sich auf Pfingsten beziehenden Rahmenthema.

Der Prozess beginnt, indem ein *SPE*-Mitglied ein Thema vorstellt, mit dem er oder sie sich im Moment beschäftigt, wie zum Beispiel das Thema ‚Düfte‘ bzw. ‚Riechen‘ und die bisherigen eigenen Experimente zu diesem Thema erläutert. Ist man dabei auf Anregungen in den Künsten gestoßen, wird auch das der Gruppe berichtet oder gezeigt. Wenn damit Interesse bei den anderen Personen hervorgerufen wird, beschließt man, gemeinsam weitere Experimente anzustellen, wozu sich die Interessierten in Kleingruppen zusammenfinden. Einen weiteren

202 Fischer-Lichte 2004, S. 307

203 Ebd., S. 327

204 Vgl.: Fischer-Lichte 2004, S. 326 ff.

wichtigen Grundstock für den Inszenierungsprozess bilden bereits in den Werkstatttagen des Jugendfestivals durchgeführte künstlerische Aktionen bzw. Spiele.²⁰⁵ Beispielsweise wurde mit den Schulklassen bereits mit den von den Architekten entwickelten Leuchtkörpern und deren Fluoreszenz experimentiert. Dann beginnt auch *SPE* erst einmal, sich mit dem Material und seinen Möglichkeiten vertraut zu machen, mit ihm zu spielen. Danach überlegt man gemeinsam, wie man mit den Besuchern der Pfingstnacht und den gegebenen Materialien in ein gemeinsames Spiel kommen könnte, wie also eine Resonanzsituation gestaltet sein könnte, die den Besuchern Lust auf eine eigene Beteiligung macht. So bilden vorhandenes Material, mitgebrachte Texte und Ideen sowie die architektonischen Raumelementen der *Kirchentrotzjaner* ein Impulsfeld nach *Playing Arts*.

Es sind verschiedene Phasen im Vorbereitungsprozess feststellbar: Einerseits finden Besprechungen und Spiele in der Gesamtgruppe statt, andererseits werden auch Kleingruppen gebildet, in denen Ansätze weiterverfolgt, Konzepte für ein erweitertes Spiel entworfen und Materialien für die spezifische *Liturgische Performance* besorgt werden.

Generell lassen sich außerdem drei Personengruppen definieren: Musiker, Architekten und die übrigen Mitwirkenden verschiedenster Professionen wie Theologen, Pädagogen, Kulturwissenschaftler etc..²⁰⁶ Musiker und Architekten agieren im Dialog mit den übrigen ‚Spielern‘, auf deren Ideen und Wünsche reagierend und gleichzeitig eigene Gestaltungsvorstellungen realisierend. Die experimentelle Arbeitsweise von *here today*, einer Mischung aus vorgefertigten oder in der Pfingstwerkstatt entstehenden Einspielungen, wie z.B. Beats, Loops, Samples sowie elektronischem Live-Klang, improvisiertem Gesang und Instrumentalspiel unterstützen ein prozessorientiertes und -begleitendes Vorgehen. Auch während der Aufführung wird so nie nur Bestehendes abgespult oder Vorgänge begleitet, sondern die Musik behält durch die Liveperformance, durch die Möglichkeit der gegenseitigen Beeinflussung von eingeweihten und nicht eingeweihten Akteuren, also von *SPE* und Besuchern, einen eigenen künstlerischen Wert.

Hierarchieformen im Inszenierungsprozess

Zur Verdeutlichung der Rolle der Akteure im Vorbereitungsprozess der Pfingstnacht bietet sich an, diese zwischen traditionellen, gegenwärtig üblichen Inszenierungen der Religion und

205 Siehe <http://www.jugendkirche-stuttgart.de/web/festival/werkstatttage/werkstatttage.html>

206 Dabei ist diese Gruppierung keine starre, sondern eine durchaus durchlässige, beispielsweise spielte ich 2010 mit dem Saxophon zusammen mit *here today*.

des Theaters einzuordnen: Im Theater ist die Inszenierung zumeist eine Aufgabe des Regisseurs, der seit der Entwicklung eines autonomen Theaters als Kunstform um 1900 als „zentrales Künstlersubjekt des Inszenierungsvorgangs“²⁰⁷ angesehen wird. Die Inszenierung geschieht natürlich im Zusammenspiel mit den Schauspielern, im Prozess ist der Regisseur jedoch letzte Instanz. Die Theaterwissenschaftlerin Miriam Dreyse beschreibt als Charakteristik des Regietheaters ein Hierarchiegefälle zwischen dem Regisseur als Autor eines Stückes und dem Schauspieler, der auf ihn angewiesen ist²⁰⁸.

Im klassischen evangelischen Gottesdienst ist gemeinhin der Pfarrer Inszenator, und gleichzeitig – im Gegensatz zum Regisseur – Akteur des Geschehens. Zur Inszenierung des Gottesdienstes greift er auf die *Agende*²⁰⁹ zurück und steht meist verschiedenen mitgestaltenden Akteuren, wie beispielsweise Chören vor. In der Vorbereitung der liturgischen Pfingstnacht wird die Inszenierung vom Pfingstnachtteam *SPE* entworfen. Die jeweiligen *Liturgischen Performances* werden zu größten Teilen gemeinschaftlich ‚erspielt‘ und ihre Abläufe sind eine Entscheidung von Gruppenprozessen. In den Entscheidungsprozessen der *Pfingstwerkstatt* kommt Petra Dais als verantwortlicher Initiatorin ein tragender Part zu. Im Vergleich zur traditionellen Pfarrer- bzw. Regisseursrolle ist dieser gleichwohl ein sehr zurückgenommener.

Neben der andauernden starken Bedeutung des Regisseurs als künstlerischer Autorität sind hierarchiearme Formen von Inszenierungen im zeitgenössischen Theater weit verbreitet. Prozesse der Inszenierung im Theater waren schon immer kollektive Gruppenprozesse. Doch seit den 1960er Jahren entstehen vermehrt kollektive Formate, die die Rolle des Regisseurs abschwächen oder gar keine explizite Entscheidungsinstanz mehr verwenden und Formate, in denen nicht mehr nur ein einzelner Regisseur sondern ein Regiekollektiv für die Inszenierung verantwortlich ist.²¹⁰ Die Vorbereitung der Pfingstnacht lässt sich nicht sehr von Vorbereitungsprozessen einer Theaterinszenierung unterscheiden. In der Pfingstnacht wie im zeitgenössischen Theater sind Dehierarchisierungstendenzen gegenüber traditionellen Formen kirchlicher und theatraler Aufführungen zu erkennen.

In der Pfingstwerkstatt ist es für den dehierarchischen Gruppenprozess hilfreich, dass die

207 Röttger, Schaub (2010), S. 194

208 Ebd.

209 Die *Agende* ist das Gottesdienstbuch der evangelischen Kirche, genauer gesagt der Evangelischen Kirche der Union (EKU) und der Vereinigten Evangelisch-Lutherischen Kirche Deutschlands (VELKD). In ihr wird die Struktur der Gottesdienste an Sonn- und Feiertagen festgehalten (Vgl. Evangelisches Gottesdienstbuch, S. 17).

210 Dreyse: „How to knit my own private political body“. Modelle gemeinschaftlichen Arbeitens in der Performancekunst. In: Röttger, Schaub (2010), S. 194 f.

Miriam Dreyse erwähnt hier als Beispiel das *Living Theatre* die *Performance Group* und das *Théâtre du Soleil*

rahmengebende Struktur der fünf aufeinander folgenden *Liturgischen Performances* und dem anschließenden Tanz bereits besteht und bei *SPE* als funktionelle Form anerkannt ist. Somit bedürfen strukturelle Fragen keiner Diskussion mehr, wie auch dramaturgische Abläufe bzw. Entscheidungen einen im Gegensatz zu den meisten Theaterinszenierungen geringen Raum einnehmen, was den demokratischen Inszenierungsprozess bedeutend vereinfacht.

Eingeschränkter Spielprozess

Charakteristisch für den Prozess der Inszenierung ist, dass alle Beteiligten im Raum der Kirche agieren, ihn als Spielraum betrachten. Wie in *Playing Arts*-Fortbildungen wird durch den Kirchenraum eine Grenze zwischen Arbeit und Spiel geschaffen „zwischen Räumen des effektiven und performativen Handelns“²¹¹, da der Kirchenraum für die Teilnehmenden – von den Theologen in der Gruppe und den raumgestaltenden Architekten einmal abgesehen – nicht dem Raum der Arbeit angehört. Das erfolgreiche Zusammenspiel aller Beteiligten in der Pfingstwerkstatt hängt jedoch schlussendlich davon ab, wie sich die einzelnen Akteure auf den Spielprozess einlassen können und wollen als auf einen Vorgang, der nicht mit Arbeit in Verbindung steht. Der Spielprozess der Vorbereitung ist daher tatsächlich nicht von uneingeschränktem Einsatz im Spiel gekennzeichnet und auch in anderer Hinsicht nicht so offen und unbestimmt im Ausgang wie es dem *Playing Arts*-Ideal entspräche. Er kann es nicht sein, da es vergleichbar einer Theaterinszenierung eine klare Aufführungsorientierung gibt. Im Verlauf der Werkstatt muss daher der Prozess immer mehr auf die Umsetzung ausgerichtet werden. Es geht darum, die oben beschriebene Struktur der Pfingstnacht mit den für *SPE* als reizvoll erfahrenen Spielen zu füllen, spielinitiierende bzw. auf das Spiel hinführende Handlungen zu planen, mit *Playing Arts*-Worten gesprochen ein *Reizklima* zu entwerfen, das die Besucher zum Spiel animiert, das sie ‚ansteckt‘.

Bei der im Prolog beschriebenen *Liturgischen Performance* ist die performative Setzung von *SPE*, die Leuchtkörper zu beschreiben, was Möglichkeiten des Materials und der Handlung aufzeigt. Durch das Weitergeben der Taschenlampen an die Besucher wird das Spiel aller angeregt und eröffnet. Offen bleibt im weiteren Verlauf, wie das Angebot angenommen und umgesetzt wird, ob und in welcher Form Interaktionen zustande kommen. Die Inszenierung eröffnet die Möglichkeit, dass Nicht-Inszeniertes sich ereignen kann.²¹² Die Tatsache der Unkontrollierbarkeit einer Aufführung wird von Fischer-Lichte als „Grenze“ bezeichnet, die

211 Vgl.: Erne: Kirchen als Orte des Performativen. In: Artheon 2006, Nr. 24, S. 6

212 Vgl.: Fischer-Lichte, Kolesch, Warstat (2005), S. 153

der Inszenierung in ihrer geplanten Strukturierung unvermeidbar zugrunde liegt. Auch aus Sicht von *SPE* und vieler „Inszenierungen von Performance-Kunst und experimentellen Aufführungen seit den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts“²¹³ ist dies eine große Chance, den Möglichkeitsraum der Aufführung zu erweitern und die im (Spiel-)Prozess sich ergebenden Grenz- bzw. Schwellenerfahrungen positiv als Transformationsmöglichkeiten zu sehen.

Die Inszenierung der Pfingstnacht plant also vergleichbar vielen Formen zeitgenössischen Theaters Spielräume bewusst ein, plant Ausnahmezustände und Augenblicke des Spiels ein, jedoch innerhalb der Rahmenstruktur. Für den strukturellen Aufbau der Pfingstnacht – und um noch einmal auf Turners Schema von Struktur und Antistruktur zu verweisen – kann daher gleichsam der Begriff *geregelter Grenzüberschreitung* gelten.

213 Ebd.: S.149

7.2 Methode und Problematik der Analyse der Pfingstnacht

Die Pfingstnacht untersuche ich unter der Voraussetzung meiner eigenen Teilnahme an der Vorbereitung und der Aufführung selbst. Dabei versuche ich, die performativen Aspekte der liturgischen Nacht aufzudecken, da die spezifische Performativität einer Aufführung deren Bedeutung in erster Linie hervorbringt.²¹⁴ So sind Semiotik und Performatives eng miteinander verwoben. Eine semiotische Ästhetik charakterisiert ein Interesse an bedeutungsgenerierenden Prozessen, eine Ästhetik des Performativen beschäftigt sich mit den phänomenalen Qualitäten der Dinge und Handlungen, sowie der potenziellen Wirkung derselben auf die Rezipienten und deren Wahrnehmung. Semiotisches und Performatives beeinflussen und ergänzen sich wechselseitig. So sind nach Fischer-Lichte in „Aufführungen [...] immer das Semiotische und das Performative gleichzeitig am Werk“²¹⁵, sie sind in Aufführungen eng aufeinander bezogen. Daher wird meine Herangehensweise in der Analyse auch ein Zusammenspiel performativer und semiotischer Aspekte beinhalten.

„Von Aufführungsanalyse ist die Rede, wenn vorausgesetzt werden kann, dass die/der Analysierende an der betreffenden Aufführung selbst Teil genommen [sic!] hat und so Teil des autopoietischen Prozesses gewesen ist, in dem die Aufführung entstand.“²¹⁶ Daraus folgt, dass eine Aufführungsanalyse subjektiv ist, da es mir als Beteiligter nicht möglich sein kann, eine rein objektive Betrachterposition einzunehmen. Meine Sicht der Aufführung ist dadurch auch begrenzt. Durch die Einmaligkeit und Flüchtigkeit des Aufführungsprozesses, der sich nie genau so wiederholen wird, bleibt nur das bruchstückhafte Erinnern der wahrgenommenen Ereignisse. Die während der Aufführung begonnene Analyse kommt immer erst nachträglich zum Abschluss und ist daher eine rückwirkende Interpretation der sinnlichen, also phänomenalen Qualitäten meiner Wahrnehmungen von Handlungen, Raum und Objekten der Pfingstnacht.²¹⁷

214 Vgl.: Fischer-Lichte, Kolesch, Warstat (2005), S. 239

215 Vgl.: Ebd.

216 Fischer-Lichte 2009, S. 70

217 Vgl. Fischer-Lichte, Kolesch, Warstat (2005), S. 240

Der Kirchenraum der Martinskirche kann in der Analyse in doppelter Hinsicht beschrieben und untersucht werden: auf der einen Seite nach der Beschaffenheit des architektonischen Raums und auf der anderen nach der Performativität des Raums, die durch das Licht in Form von natürlicher und künstlicher (Scheinwerfer-)Beleuchtung, durch Geräusche und Musik und durch die Bewegung der Akteure im Raum entsteht. „Räumlichkeit ist nicht ein für allemal gegeben“, so Erika Fischer-Lichte, sie ereignet sich ist „flüchtig und transitorisch“ (Vgl.: Fischer-Lichte Artheon 24, S. 20). Der performative Raum ist somit nicht wie der architektonische Raum schon im Vorherein definiert, sondern konstituiert sich dynamisch immer wieder neu. Für das Konzept des performativen Raums ist Atmosphäre ein Schlüsselbegriff. Die Atmosphäre wird durch die Gesamtheit der Materialität der performativen Elemente gebildet und gehört dadurch dem performativen Raum an. Gleichzeitig bringt sie ihn auch maßgeblich mit hervor. Gernot Böhme verortet Atmosphären zwischen Menschen und Dingen und „in beiden zugleich“ (Vgl.: Fischer-Lichte Artheon 24, S.20). Laut Böhme besitzen

Auf die Zeichenhaftigkeit des Geschehens im Hinblick auf Pfingsten gehe ich noch einmal gesondert ein, um dem Leser eine Vorstellung der Bezüge der Handlungen zum religiösen Kontext zu vermitteln.

Da ich nicht nur Besucherin der Pfingstnacht, sondern Teil von *SPE* und damit in die Inszenierungspläne eingeweiht war, können Wirkungen des Geschehens auf die Besucher oftmals nur vermutet werden. Neben Gesprächen, die ich geführt habe und Reaktionen, die ich mitbekommen habe, bleibt meine Analyse daher notwendigerweise unvollständig. Doch mit Fischer-Lichte gesprochen, hat „die Aufführungsanalyse [...] ihren Wert und ihre Bedeutung auch und gerade darin, dass sie eine Ahnung von dem vermittelt, was sich der Analyse entzieht.“²¹⁸ In diesem Sinne erhoffe ich mir von der Analyse weiterführende Erkenntnisse und eine Konkretisierung der vorausgegangenen Theorie, die zwar in Rückbezug auf die *Liturgische Performance* des Prologs geschehen konnte, der es durch die fehlenden weiteren Stunden jedoch des Öfteren an Differenziertheit mangelt.

7.3 Ziele der Analyse

Im performativen rituellen und spielerischen Handeln der Liturgie in der Pfingstnacht werden, wie bereits erörtert, Erfahrungen und Grenzüberschreitungen angeregt, die Veränderungen bei den Beteiligten hervorrufen können. Im Hinblick auf die *Liturgischen Performances* fragt sich nun, wann sich diese Transformationsprozesse ereignen können, was sie bedingt und welcher Art sie sind.

Meine Erwartung aufgrund der Lektüre Turners ist, dass liminale Momente im performativen Spiel in den *Liturgischen Performances* entstehen. Sind diese Momente wie Turner beschreibt, Befreiungserfahrungen von Regeln und Normen, Entgrenzungserfahrungen zwischen den Individuen in Form *spontaner Communitas*? Sind sie mehr durch sinnliches Hochgefühl und Ekstase geprägt oder sind sie im Sinne Erika Fischer-Lichtes Erfahrungen der Erschütterungen, der Krise angesichts außer Kraft gesetzter Regeln; sind es Erfahrungen

Menschen und Dinge Ekstasen, das heißt, dass ihre spezifische Eigenschaften: ihre Materialität, ihre Körperlichkeit, ihr Volumen etc. Präsenzen schaffen, die den Wahrnehmenden leiblich affizieren. Atmosphären werden beim Eintritt in den Kirchenraum vor anderen Dingen, wie beispielsweise der spezifischen Raumgestaltung, bestimmter Farbigkeit der Dinge oder dem spezifischen Geruch, gespürt und wahrgenommen. In der Pfingstnacht werden viele verschiedene Sinnesebenen angesprochen, was eine besonders intensive Wahrnehmen von Atmosphären ermöglicht. Architektonischer und performativer Raum überschneiden sich also und bewirken zusammen die spezifische Performanz des Geschehens, weshalb ich in der Analyse der einzelnen Liturgischen Performances neben der Anordnung der Dinge und Personen im Raum auch auf die wahrgenommene Atmosphäre, den Rhythmus, die Dichte bzw. Energie des Geschehens sowie die spezifische Lautlichkeit eingehen möchte, die den performativen Raum charakterisieren.

218 Fischer-Lichte, Kolesch, Warstat (2005), S. 26

der Instabilität, des „betwixt and between“? Sind sie durch die Inszenierung intendiert oder entstehen sie unerwartet im Moment der Aufführung? Ich suche daher einerseits nach Momenten der Irritation, nach Brüchen im Geschehen, die liminale Zustände hervorrufen können. Andererseits gehe ich jedoch auf erinnerte Stimmungen und Aussagen ein, die belegen, dass in bestimmten Situationen erhöhtes grenzüberschreitendes Potenzial vorhanden war. Zusätzlich möchte ich erörtern, welche Rahmenbedingungen Einfluss auf liminale Erfahrungen haben. Gibt es spezielle zeitliche und räumliche Bedingungen, die Schwellenerfahrungen hervorrufen? Oder werden sie vom Verhältnis der unterschiedlichen Akteure zueinander und der Art und Weise der Interaktion bedingt?

Ich möchte untersuchen, welche *Liturgischen Performances* stärker von Regelmäßigkeit und Struktur, welche stärker von Transgression und Antistruktur gekennzeichnet sind und welche verschiedenen Konzepte bzw. Strukturen die *Liturgischen Performances* aufweisen. Gibt es in regelhafteren Modellen auch weniger liminale Momente?

Darüber hinaus untersuche ich, inwieweit die Handlungen *Playing Arts*-Vorstellungen vom Initiieren und von der Begleitung ästhetischer Prozesse entsprechen. Wo kann man beispielsweise von einem *Reizklima*, das zum eigenen ästhetischen Tätigwerden anregt, sprechen, wo mehr von einem begleiteten denn angeleiteten Prozess?

Schließlich versuche ich aus den Ergebnissen meiner Analyse und dem erarbeiteten theoretischen Hintergrund, die meines Erachtens nach konsequenteste Umsetzung einer *Liturgischen Performance* und ihrem spielerisch-grenzüberschreitenden Potenzial abzuleiten.

7.4 Die fünf *Liturgischen Performances* in der Analyse

1. *Liturgische Performance*: Gemeinschaft der Heiligen, 19.00 Uhr

Ablauf

Nach dem Hinabsteigen und dem Vortragen des Pfingsttextes auf der Balancetreppe²¹⁹ im Kirchenraum werden die Besucher von *SPE* und im Besonderen von der Künstlerin Gabi Erne in Richtung eines Kirchenfensters im Altarraum geleitet und versammeln sich dort²²⁰. Ein kurzer Eingangsimpuls zum Thema *Gemeinschaft der Heiligen* findet statt.

Zwei große Papierbahnen (je 1,20m x 4m) liegen nun mitten im Kirchenraum. Gabi Erne fordert die Beteiligten – nachdem Mitglieder von *SPE* das einmal beispielhaft vormachen – dazu auf, sich in verschiedenen Haltungen auf die Papierbahnen am Boden zu legen und mit Stiften gegenseitig Körperumrisse nachzufahren. Es legen sich viele Körperumrisse übereinander. In einem weiteren Schritt übertragen die Beteiligten Berührungspunkte der Umriss auf zehn Quadratzentimeter große, quadratische Acrylglascheiben. Daraufhin werden die auf der Scheibe entstandenen Flächen mit Farbe gefüllt und alle Beteiligten bewegen sich nach und nach wieder Richtung Altar, wo die gestalteten Glasscheiben am Fenster angebracht werden. Es findet eine abschließende gemeinsame Betrachtung statt.

Inhalt, Bedeutungsebene

Ein Bezug zu der Darstellung der von Gabi Erne als ‚Heilige‘ bezeichneten abgebildeten Personen im Kirchenfenster wird hergestellt, indem die eigenen Körper der Beteiligten, wenn auch in abstrahierter Form, neben den am Kirchenfenster abgebildeten Personen erscheinen. Die Beteiligten befinden sich so symbolisch in der *Gemeinschaft der Heiligen*, wie im Apostolischen Glaubensbekenntnis die Gemeinde Gottes genannt wird.

219 Die bewegliche Balancetreppe aus Holz fungiert in der Pfingstnacht 2011 als Bühne für den Pfingsttext und wird dafür an verschiedenen Stellen im Raum eingesetzt. Sie ist von beiden Seiten begehbar. Beim Überschreiten ist der Gleichgewichtssinn gefordert, da es einen Kippmoment gibt, an dem sich die Treppe neigt und das Hinaufsteigen zum Hinabsteigen wird. So ist das Erlebnis einer Übergangsbewegung möglich.

220 Im Fenster ist die einzige figürliche Abbildung im Kirchenraum zu sehen. Dabei handelt es sich um Adam und Eva im Paradies und vor dem Baum der Erkenntnis. Außerdem sieht man die heilige Familie im Stall zu Bethlehem und die Kreuzigung Jesu.

Analyse

Die Durchführung der drei Gestaltungsschritte – Umrisse zeichnen, auf die Glasscheibe abpausen, mit Farbe füllen – geschieht unter Anleitung, jeder dieser Schritte wird vorab erklärt, wenn auch nicht ausgeführt wird, auf was alles hinausläuft. Insgesamt ist diese *Liturgische Performance* eine Abfolge von relativ genau vorherbestimmten Handlungen und einer Struktur, die in sich geschlossen ist, da sie einen klaren Abschluss besitzt.

Struktur

Durch die verschiedenen Gestaltungsschritte ergibt sich viel Bewegung im Raum. Anfänglich wird der gesamte Kirchenraum durch den Gang von den Treppen an der Empore zum Kirchenfenster diagonal durchmessen. Beim Aufzeichnen der Körperumrisse auf Papierbahnen werden körperliche Positionen im Raum eingenommen, die für kirchliche Aufführungen sehr ungewöhnlich sind, was neue Möglichkeiten der Raumwahrnehmung eröffnet.

Raum, Atmosphäre

Diese Stunde der Liturgischen Performance ist gekennzeichnet von natürlicher Beleuchtung: Durch die Kirchenfenster scheint das letzte Abendlicht, was durch das Anbringen der bunten Glasscheiben explizit wahrgenommen werden kann und eine warme Atmosphäre erzeugt.

Die Künstlerin Gabi Erne kann als Liturgin dieser Stunde bezeichnet werden, da sie durch den gesamten Ablauf führt. Bei der Ausführung assistieren Mitglieder von SPE, andere beteiligen sich wie die Besucher an den Aktionen. Die Besucher werden durch den Raum und die verschiedenen Stationen künstlerischen Tuns geführt bzw. angeleitet. Alle Beteiligten interagieren im performativen Spiel beim Aufzeichnen der Körperumrisse auf dem Papier.

*Konstellation der
Akteure*

Die Aufforderung, sich auf den Boden zu legen und Körperumrisse mit dem Stift nachzufahren, ist hier meines Erachtens ein sehr

*Entgrenzungs-
erfahrungen*

‚riskanter Moment‘. Das Hinlegen auf den Boden ist eine in Gesellschaft – und erst recht in der Kirche – nicht übliche Handlung, sie kann von der liegenden Person als (den Blicken) ausgesetzte, ungeschützte Position empfunden werden. Die Aufforderung, eine Aktion auszuführen, die der Konvention entgegenwirkt, kann so einen starken liminalen Moment herstellen. Dieser wird verstärkt dadurch, dass beim Umfahren der Körperumrisse relativ schnell zu Beginn der Veranstaltung intime körperliche Nähe herbeigeführt wird, obwohl man sich bisher kaum als Gruppe erfahren hat. Die Besucher müssen nach der Aufforderung innerlich mit sich aushandeln, ob sie diese körperliche Nähe wollen und ob sie sich auf die Aktion einlassen wollen, obwohl nicht ersichtlich ist, was damit bezweckt wird.

Ich beobachtete, dass bei manchen Personen daher anfängliche Zurückhaltung bestand. Die Dynamik, die durch *SPE* und unerschrockene Besucher in Gang gesetzt wurde, veranlasste Unentschlossene jedoch bald, sich mit ins Spiel bzw. mit ‚aufs Papier‘ zu begeben, wenn auch in unterschiedlichem Grad: Anstatt sich auf den Boden zu legen, lässt sich eine Person beispielsweise kniend einen Arm umfahren. Niemand wählt auf Dauer eine distanzierte Zuschauerposition, nach kurzer Zeit sind alle im lustvollen spielerischen Tun begriffen. Man bietet sich gegenseitig an, Umriss nachzufahren, reicht die Stifte weiter und nimmt so Kontakt mit den anderen Beteiligten auf. Das heitere, spielerische Interagieren, auch beim späteren Ankleben der bemalten Acrylgläser auf das Kirchenfenster, erzeugt ein starkes Gemeinschaftsgefühl und

eine Vertrauensbasis untereinander.

Für *SPE* enthält diese Liturgische Performance kein hohes Risiko, außer, dass es unsicher ist, ob die Besucher sich auf das Hinlegen einlassen. Dieses Risiko wird jedoch durch das Vormachen der Handlung durch *SPE* und die *Communitas* stärkende Sammlung zu Beginn minimiert.

Die Bewegungen im Raum lassen diesen erfahren und ihn als Möglichkeitsraum jenseits bekannter Nutzung wahrnehmen. In der ersten *Liturgischen Performance* bietet sich in dieser Stunde die Möglichkeit, eine Beziehung zum Raum aufzubauen, sich mit Abbildungen des Kirchenfensters zu beschäftigen und außerdem, Kontakt zu den anderen Beteiligten aufzunehmen.

Fazit

Die starke Einbindung aller in das Geschehen durch Versammlung und Anleitung, sowie die gemeinsame Einschreibung in einen größeren Kontext – der *Gemeinschaft der Heiligen* – zielt insgesamt auf die Stärkung der Gemeinschaft und auf ein Gefühl des Aufgehobenseins. Es gibt wie im klassischen Gottesdienst eine klare Trennung zwischen der Liturgin und den übrigen Beteiligten.

Liminale Momente des ‚betwixt and between‘ können individuell hervorgerufen werden, *SPE* versucht jedoch, diese zu reduzieren. Grenzüberschreitungen finden statt, indem man in Kontakt mit Anderen tritt, was aber durch die freundliche Atmosphäre erleichtert wird, zu der die in dieser Stunde verhältnismäßig melodische Musik beiträgt²²¹.

Die Handlung ist sehr pädagogisch geprägt, der nächste Schritt ist

221 Die Musik in der Pfingstnacht ist durchgehend präsent. In ihr kommt viel Geräuschhaftes und Dissonantes zum Erklingen, die Musik bildet also vielmehr einen Klangteppich, als dass sie aus harmonischen Melodien besteht. Dieser rhythmische Klangteppich erfüllt den ganzen Raum und kann in Lautstärke und Dissonanz durchaus unangenehm sein. Die Lautstärke übertrifft zeitweise das in Kirchenräumen Gewohnte und ist nicht zu vergleichen mit zwar lauter, doch meist melodischer Orgelmusik. Die für die meisten Besucher nicht alltäglichen Klänge können Reaktionen der Ablehnung, der Befremdung und Irritation hervorrufen. Gleichzeitig bewirkt das ‚Unschöne‘ und Unkonventionelle der Musik, dass sie nicht nur als Begleitmusik wahrgenommen wird, sondern immer wieder in ihrer Performativität wahrgenommen wird. Das alles kann bei Besuchern Grenzerfahrungen auslösen, umso mehr, da der Kirchenraum in der Pfingstnacht durch die Musik von *here today* das Gegenteil des stillen, kontemplativen Raumes ist, als der er gemeinhin im Gegensatz zur lauten hektischen Welt stilisiert wird. So werden gewohnte Rezeptionsmuster und Hörgewohnheiten durchbrochen.

jeweils angekündigt und der Spielraum der Handlungsanweisungen besteht lediglich in der Wahl von Körperhaltungen, dem aufs Glas übertragenen Ausschnitt und dessen Farbigkeit. Es werden zu Beginn und zum Ende Interpretationen des Handelns gegeben.

Diese *Liturgische Performance* ist meines Erachtens nicht so sehr im Sinne von *Playing Arts*, da die Anleitung eine große Rolle spielt und durch die Leitung auch die Bewegungen im Raum bestimmt werden. Es gibt keine markante Situation, an der sich eine Resonanz erfahrung entzünden kann. Natürlich können Resonanzen beispielsweise auf das Leuchten des Lichts durch die bemalten Acrylglasplatten hervorgerufen werden, die ausgelösten Gefühle regen in dem Fall aber nicht zu einem selbsttätigen Handeln an.

Diese Liturgische Performance lässt insgesamt wenig Raum für ausgedehnteres Spiel bzw. für einen Prozess, der sich selbständig weiterentwickelt.

2. Liturgische Performance: Zu Texten und Leerlesen - Spiel mit Worten, 20.00 Uhr

Ablauf

Im Kirchenraum hängen anfangs – gleich einem Triptychon – drei große Papierbögen mit verschiedensten, im Vorlauf von *SPE* zusammengetragenen Wörtern.²²² Die Besucher werden gebeten, aus diesem Wort-„Schatz“ spontan zwei Worte ihrer Wahl auszuschneiden. Sie bekommen jeweils eine schwarze Holztafel, auf die die Wörter gelegt werden. Viele Zeitungen liegen im Raum aus bzw. werden mit Windmaschinen in den Raum geblasen. Aus diesen kann im nächsten Schritt jeder Besucher noch ein weiteres Wort auswählen. Ein Wort aus der bestehenden Wortsammlung jedes Einzelnen wiederum leitet nun eine Schreibphase auf weißen Kassenrollen ein, die den Beteiligten ausgeteilt werden. Die Spielregel ist nun, im Stil einer *écriture automatique*²²³ assoziativ einen fortlaufenden Text zu schreiben ohne zu

222 Die Besonderheit dieser *Liturgischen Performance* ist, dass sie ein Vorspiel noch vor der *Pfingstwerkstatt* besaß. Das bestand darin, dass die *SPE*-Mitglieder an den Tagen vor der Werkstatt in ein gemeinsames Web-Dokument assoziativ Wörter notierten, die sie im Alltag beschäftigten oder die ihnen zum Thema „Freiheit“ bzw. zum Oberthema der Pfingstnacht 2011, „Wo der Geist Gottes ist, da ist Freiheit“, einfielen. Diese Wörter tauchten dann in dieser *Liturgischen Performance* wieder auf.

223 Im Surrealismus entwickelte künstlerische Methode, um Inspiration aus dem Unterbewusstsein, ohne rationale Kontrolle zu erhalten.

unterbrechen und, falls einem nichts Neues einfällt, immer ein Wort zu wiederholen, bis nach einer Minute die Zeit vorüber ist.

Zusätzliches Wortmaterial liefert schließlich noch der Pfingsttext, der unterdessen in der Mitte des Raumes angebracht wurde. Im Kirchenraum liegen nun viele Holztafeln mit den individuell zusammengestellten Wörtern aus. Als Ensemble fungieren sie für einen Moment wie eine Ausstellung, durch die die Beteiligten hindurchgehen. Während die Ausstellung noch begutachtet wird, wirbelt plötzlich der Wind zweier Windmaschinen alles durcheinander, entsteht ein Papierchaos, ist alles Geordnete und Gesammelte zerstört.

Während des gesamten Ablaufs läuft im Hintergrund an der Kirchenwand ein Film, der den Pfingsttext mit der Kamera ‚überfliegt‘, wodurch immer wieder andere Wörter in den Fokus kommen, neue Wortzusammenhänge entstehen.²²⁴

Inhalt, Bedeutungsebene

Der Pfingsttext wird ins Wortspiel einbezogen, wird durch das Ausschneiden einzelner Worte fragmentiert und auf den Holztafeln in neue (Bedeutungs-)Zusammenhänge gebracht. Die Auseinandersetzung mit einem historischen Bibeltext geschieht hier einmal anders und gleichzeitig im Zusammenhang mit Worten aus dem Alltag. Dasselbe passiert im Film, der zusätzlich noch das Bewegungsmoment in sich trägt, das andere Perspektiven auf den Text und das Pfingstgeschehen vermittelt und darüber hinaus auf die in Bewegung bringende *ruach* hinweist. Dass die *ruach* bewegt, verflüssigt und verfestigte Strukturen aufbricht, und das radikal und mit großer Kraft – das wird in der Zerstörung fühl- und erlebbar.

Analyse

Die Struktur dieser *Liturgischen Performance* besteht in einer Abfolge vieler verschiedener Schritte, die von Robby Höschele vorher jeweils kurz angekündigt werden.

Struktur

Die drei Papierbögen, die an Perlonschnüren befestigt vom Gerüst herunter hängen, definieren einen kleineren Raum in der Mitte des Kirchenraumes, in dem alle Beteiligten sich zunächst bewegen. Bei der *écriture automatique* und der Ausstellung wird der Handlungsraum in den Gesamtraum erweitert. Die Ausstellung

Raum, Atmosphäre

224 Der Film ist hier zu sehen: <http://www.youtube.com/watch?v=T2tEHemA9OI>

macht selbst einen Raum auf, der durch das Wegblasen aber kurz darauf wieder zerstört wird.

Durch Verwirbeln der Papier- und Zeitungsfetzen im gesamten Raum erscheint er mir leicht und hoch. Er verliert an Statik. Ein Chaos an Papier- und Zeitungsfetzen herrscht kurzzeitig im Kirchenraum.

Die aufeinander folgenden Aktionen haben einen schnellen Rhythmus. Handlungen wie die *écriture automatique* vervielfachen die Dynamik noch zusätzlich, ein klarer Anfang und ein klares Ende definiert die Dauer der *Liturgischen Performance*. *Rhythmus, Zeitlichkeit*

Robby Höschele, der die verschiedenen Schritte dieser Liturgischen Performance anleitet, kann hier als Liturg bezeichnet werden. Die Besucher werden von ihm durch die verschiedenen Handlungsschritte geführt. Da unter anderem er es ist, der am Ende die ‚Werke‘ zerstört, dekonstruiert er seine Rolle, stellt das Verantwortung tragen für die Beteiligten infrage und lässt diese verwirrt und ohne weitere Anleitung zurück.

Konstellation der Akteure

Der unerwartete Augenblick der Zerstörung der gesammelten und arrangierten Wörter ist ein starker liminaler Moment, der bei vielen Besuchern Fragen, Erstaunen und Unverständnis auslöst. Teilweise herrscht Frustration, da das eigene ‚Werk‘ für manche Personen im Laufe der Stunde schon viel Bedeutung gewonnen hatte. Fragen nach Sinn und Bedeutung der Handlung werden aufgeworfen, die Besucher erst einmal fragend zurückgelassen, und offiziell keine Erklärung dafür gegeben. Ich selbst bin als Mitglied von *SPE* zwar innerlich auf die Zerstörung vorbereitet, bin jedoch gleichsam erstaunt, welche Irritation und Enttäuschung die Aktion bei den Besuchern auslöst, und bin selbst unsicher, wie damit umzugehen ist. Ich beginne dann, das Papierchaos zu beseitigen. Nach und nach helfen dabei auch Besucher. Man kann diesen Moment als Krisenmoment beschreiben, der auf alle Beteiligten eine starke

Entgrenzungserfahrungen

Wirkung ausübt und ein Vakuum hinterlässt, das erst langsam in der gemeinsamen Essensphase aufgelöst wird.

Diese *Liturgische Performance* ist sehr dicht. Der parallel zu den Handlungen laufende Film – Produkt einer *Playing Arts*-Aktion während des Vorbereitungsprozesses – trägt noch zu dieser Geschehens-dichte bei. Durch die schnelle Aufeinanderfolge von Handlungen und die vielen sinnlichen Eindrücke im Raum entsteht ein Reizüberfluss, der mich fast überfordert. Das Chaos im Raum löst die sonst in einem Kirchenraum übliche Ordnung völlig auf, entgrenzt so die Raum-situation und trägt noch zur Irritation und Befremdung der Besucher angesichts der Zerstörung bei.

Von den verschiedenen Handlungsschritten erfordert meiner Erfahrung nach die *écriture automatique* das stärkste ‚Sich-Einlassen‘ und ‚Sich-dem-Moment-Aussetzen‘. Neben den anderen Handlungen, dem Sammeln und Ordnen von Worten, sollen die Akteure sich hier nicht auf die Hervorbringung von Sinn fokussieren, sondern Assoziationen, Flüchtliges, Un-Sinn produzieren. Ich selbst befinde mich beim Schreiben in einem rauschhaften Zustand und bin nach der Minute, die dafür angesetzt ist, fast enttäuscht, dass ich aus ihm herausgerissen werde: für mich ein Moment in einer anderen Wirklichkeit, ein Moment der Entgrenzung.

Da die Handlungsschritte jeweils angeleitet werden hat die *Liturgische Performance* einen stark pädagogischen Ansatz, der jedoch keine Handlungsinterpretationen wie in der ersten *Liturgischen Performance* liefert und der durch den überraschenden Schluss entkräftet wird. Das plötzliche Ende bricht die starke Strukturierung auf.

Fazit

Entgrenzungen werden also nicht wie in der ersten Stunde versucht zu minimieren, sondern werden vom Liturg bewusst herbeigeführt. Diese liminale Erfahrung würde ich als eine Schwellenerfahrung im Sinne Erika Fischer-Lichtes bezeichnen: Man befindet sich

zwischen allen Ordnungen, die man in der Kirche gewohnt ist und in der vorausgesetzt und erwartet wird, dass der Liturg für die Gemeinde sorgt, sie nicht in Krisen stürzt, sondern ihr Sicherheit vermittelt.

Überschreitungen der räumlichen Ordnung – in der Jugendkirche gegenüber traditionellen Kirchenräumen sowieso schon üblich – werden potenziert, indem der Kirchenraum durch die umherwirbelnden Papierfetzen ins Chaos gestürzt wird.

Meine persönliche Entgrenzungserfahrung bei der *écriture automatique* geht weniger mit Irritation und Unsicherheit einher, sondern ist mehr als ein beglückendes ‚Außer-mir-Sein‘ zu beschreiben, das durch das Ausschalten von rationaler Kontrolle, und damit von Selbstzensur befreit ist, das mich ganz im ‚Hier und Jetzt‘ sein lässt und in dem ich mich selbst überrasche.

3. Liturgische Performance: Freie Wege – die Traceure von Parkour Stuttgart im Kirchenraum, 21.00 Uhr

Ablauf

Zu Beginn bewegen sich die Traceure der *Parkour*-Gruppe Stuttgart nacheinander und auf individuellen, vorher choreographierten Wegen durch den gesamten Kirchenraum. Sie nutzen dabei die Raumskulpturen²²⁵ der Kirchentrottoirer, wie Tische und Treppenelemente als Hindernisse, balancieren auf dem Gerüst und beziehen auch den Taufstein mit ein. Nach einem kurzen Interview zu den Prinzipien bzw. der Philosophie des *Parkoursports* bietet *SPE* den Besuchern Krepp-Klebeband an, mit dem sie ihre persönlichen Bewegungen und Bewegungsspuren auf den Kirchenboden kleben können.

Inhalt, Bedeutungsebene

Parkour löst sich von den normalen Fortbewegungsgewohnheiten. Für die Traceure ist es eine

²²⁵ Die Raumskulpturen sind multifunktional einsetzbar: Die Holzelemente, die die Traceure als Hindernisse benutzen, können auch als Tische verwendet werden, die Treppentürme fungieren gleichzeitig als Übergang in den Kirchenraum oder aus ihm hinaus.

Herausforderung, neue Wege zu finden und zu *erfinden*. Wie sonst der Stadtraum als Spielraum neu entdeckt wird, ist es nun der Kirchenraum der Martinskirche. *Parkour* kann sinnbildlich auch für „eine kreative Reaktion auf die Erfahrung von ausweglosen Lebenssituationen“²²⁶ stehen. Auch in solchen Situationen werden Hindernisse zur Herausforderung und müssen neue Wege gefunden werden. *Parkour* ermutigt, eigene Fähigkeiten zu erkennen und zu nutzen. Das Schnittfeld von *Parkour* und Kirchenraum ist in vollem Fluss, ist voll Leichtigkeit, Konzentration und Intensität: „Gottes Geist überwindet Grenzen.“²²⁷

Analyse

Diese *Liturgischen Performance* hat zwei Teile: Der erste Teil besteht aus der Performance der *Parkour*gruppe und dem anschließenden Interview mit der Leiterin der Gruppe. Der zweite Teil besteht darin, dass Bewegungsspuren auf den Kirchenboden geklebt werden.

Struktur

Die Zuschauer sitzen oder stehen an einer Längsseite des Kirchenraumes, der übrige Raum wird von *Parkour* bespielt. *Parkour* bezieht auch Räume ein, die sonst während der liturgischen Nacht nicht im Fokus sind, wie z.B das Gerüst und den Taufstein. Die Gruppe durchmisst durch die Bewegungen der einzelnen Traceure den Raum und bringt ihn so in seiner Materialität und Gestaltung, sowie in seinen facettenreichen Nutzungsmöglichkeiten ins Bewusstsein. Durch den Einbezug der Raumelemente werden diese hervorgehoben und haben so eine zusätzliche Funktion als Hindernis, bzw. sportliche Herausforderung. Die geklebten Linien vernetzen den gesamten Kirchenraum, gehen sogar teilweise ins Plastische und erschließen neue Räume, indem Klebebänder vom Boden zu Stangen am Gerüst gezogen werden. Das Geräusch des Abreißens der Klebebänder

Raum, Atmosphäre

226 Vgl.: Petra Dais, 2011, unveröffentlicht.

227 Vgl.: Petra Dais, 2011, unveröffentlicht.

charakterisiert diese Stunde und mischt sich mit der Musik, die wiederum auf diese Geräusche reagiert.

Die schnellen, flüssigen Körperbewegungen, Drehungen und Sprünge der *Traceure* rhythmisieren den ersten Teil der Stunde. Außerdem kommentiert die Musik riskante Situationen, wie Balanceakte auf dem Geländer des Gerüsts in großer Höhe und unterstützt so diese gespannte Atmosphäre. Als Zuschauerin fiebere ich in solchen nervenkitzelnden Momenten mit, es entsteht eine starke Dynamik im Kirchenraum, die eine intensive leibliche Affizierung, das heißt, eine Übertragung der Spannung auf uns Zuschauer bewirkt. Durch das Interview gibt es einen kurzen Bruch in der Dynamik. Die Unterbrechung ist jedoch keine sehr lange, sodass sich die Bewegungsdynamik erhält und in die Klebebandaktion übertragen wird.

Rhythmus, Zeitlichkeit

Im ersten Teil gibt es eine klare Akteur-Zuschauer-Trennung zwischen *Parkour Stuttgart* und den übrigen Beteiligten inklusive *SPE*. Petra Dais hat im auf die Performance folgenden Interview mit der Gruppe einen kurzen liturgischen Part inne.

*Konstellation der
Akteure*

Der zweite Teil ist gekennzeichnet durch gemeinsames Spiel. Ein Zusammenspiel kommt darin zustande, indem Klebebänder sich kreuzen, sich in Parallelbewegungen aufeinander beziehen oder Formen und Muster anderer Akteure nachgeahmt werden.

Für einen katholischen Besucher der Pfingstnacht stellt das Einbinden des Taufsteins in die *Parkour*show sowie in das Spiel seiner Tochter einen grenzüberschreitenden Moment dar. Die Tochter turnt im zweiten Teil, *Parkour* imitierend, auf dem Taufstein herum. Seiner Empfindung nach wird hier eine Grenze in seinem Verständnis heiliger Räume überschritten. Religiöse Bedeutungszuschreibungen des Raumes werden so generell ins Bewusstsein gebracht bzw. die Frage nach der Grenzüberschreitung von individuell Heiligem gestellt. Je nach persönlicher Prägung

*Entgrenzungs-
erfahrungen*

können unterschiedliche Aktionen verschieden liminal, bzw. irritierend und befragenswert erfahren werden.

Das Sich-Einlassen auf das Spiel kann für die Besucher als Schwellenmoment empfunden werden: Wer in den vorhergehenden Stunden anwesend war, erfuhr bisher eine Anleitung, deren Ausführung zwar Eigeninitiative, jedoch in kleinerem Maße erforderte. Nun wird eine selbständige gestalterische Aktion im Gesamttraum vorgeschlagen, die größeren Spielraum lässt. *SPE* minimiert das Risiko, dass das Spielangebot nicht angenommen wird jedoch, indem sich *SPE*-Mitglieder selbst mit ins Spiel begeben, was es für die Besucher einfacher macht, sich zu überwinden. Tatsächlich findet in kurzer Zeit ein ausgelassenkonzentriertes Spiel statt.

Diese *Liturgische Performance* beruht im Gegensatz zu den vorangehenden Stunden auf einer Performance, die starke Resonanzen und Bewegungs- bzw. Nachahmungsimpulse auslöst. Diese Bewegung wird übertragen, ein kurzer einfacher Handlungsimpuls entfaltet ein dynamisches Spiel, in dem die Beteiligten interagieren. Der genaue Verlauf und das Ergebnis sind offen, Spielbewegungen können individuell begonnen und zu Ende gebracht werden.

Fazit

Die Performanz der Körper spielt in dieser Stunde eine große Rolle. Ihre Resonanzwirkung und die reduzierte Anleitung der Stunde, nach denen sich bei den Beteiligten ein eigenes Spiel entfalten kann, ist dem *Playing Arts*-Spielideal nahe.

4. Liturgische Performance: Vom Tod zum Leben – *ruach* bewegt, 22.00 Uhr

Ablauf

Ein weißes Tuch bedeckt zwei Drittel des Bodens im Kirchenraum, es ist etwa 8x15m groß. Unter ihm liegen sechs menschliche Körper, die reglos daliegen. Nach dem Herabsteigen von

der Empore versammeln die Beteiligten sich um das Tuch herum. Zunächst wird der Pfingsttext vorgetragen. Der Sprecher geht während des Sprechens über das Tuch, zwischen den liegenden Körpern hindurch. Nun beginnt die Lesung aus Hesekiel 37,1-10:

1 Des HERRN Hand kam über mich, und er führte mich hinaus im Geist des HERRN und stellte mich mitten auf ein weites Feld; das lag voller Totengebeine. 2 Und er führte mich überall hindurch. Und siehe, es lagen sehr viele Gebeine über das Feld hin, und siehe, sie waren ganz verdorrt. 3 Und er sprach zu mir: Du Menschenkind, meinst du wohl, daß diese Gebeine wieder lebendig werden? Und ich sprach: HERR, mein Gott, du weißt es. 4 Und er sprach zu mir: Weissage über diese Gebeine und sprich zu ihnen: Ihr verdorrt Gebeine, höret des HERRN Wort! 5 So spricht Gott der HERR zu diesen Gebeinen: Siehe, ich will Odem in euch bringen, daß ihr wieder lebendig werdet. 6 Ich will euch Sehnen geben und lasse Fleisch über euch wachsen und überziehe euch mit Haut und will euch Odem geben, daß ihr wieder lebendig werdet; und ihr sollt erfahren, daß ich der HERR bin. 7 Und ich weissagte, wie mir befohlen war. Und siehe, da rauschte es, als ich weissagte, *und siehe, es regte sich*, und die Gebeine rückten zusammen, Gebein zu Gebein. 8 Und ich sah, und siehe, es wuchsen Sehnen und Fleisch darauf, und sie wurden mit Haut überzogen; es war aber noch kein Odem in ihnen. 9 Und er sprach zu mir: Weissage zum Odem; weissage, du Menschenkind, und sprich zum Odem: So spricht Gott der HERR: Odem, komm herzu von den vier Winden und blase diese Getöteten an, daß sie wieder lebendig werden! 10 Und ich weissagte, wie er mir befohlen hatte. Da kam der Odem in sie, und sie wurden wieder lebendig und stellten sich auf ihre Füße, ein überaus großes Heer.

Die Lesung ist unterlegt mit Klängen, die die Dramatik des Textes unterstreichen und wird von einem der Musiker von der Kanzel²²⁸ gesprochen. Beim Halbsatz „[...]und siehe, es regte sich[...]“⁶, beginnen sich die Körper unter dem Tuch minimal zu bewegen. Die Bewegungen nehmen nach Beendigung des Textes stetig zu, die bis das gesamte Tuch durch die Körper der Akteure eine wogende Fläche bildet. Nach einiger Zeit wird von unterschiedlichen Seiten Wind aus Windmaschinen unter das Tuch geblasen, was dieses noch mehr in Bewegung bringt. Die Akteure entledigen sich daraufhin des weißen Tuchs (das gleich darauf ganz entfernt wird) und beginnen mit roten, bettlakengroßen Tüchern, die über die Windmaschinen in den Raum geblasen werden, zu spielen und zu tanzen. Es entsteht eine Bewegung und Dynamik im Raum, die auf viele übrige Beteiligte übergreift. Ein Tanz miteinander, mit dem Wind und mit den Tüchern ergibt sich.

228 Im Jahr 2011 suchten sich *here today* die Kanzel der Orgel als ‚Wirkungsstätte‘ aus, den Ort, an dem traditionell Musik im Kirchenraum stattfindet. In den vorigen Jahren hatten die Musiker sich und ihr Equipment auf gleicher Ebene mit den übrigen Beteiligten installiert. Die erhöhte Stellung von 2011 schaffte eine Distanz, was in Pfingstwerkstatt und Pfingstnacht meinem Gefühl nach für den gemeinsamen Prozess eher nachteilig war.

Inhalt, Bedeutungsebene

Der Hesekieltext erzählt die Bewegung vom Tod zum Leben, die die *ruach* bewirkt. Im Text sowie in der szenischen Darstellung wird anschaulich und mit großer Intensität dargestellt, welche Kraft die *ruach* hat, indem sie sogar Totengebeine belebt.

Analyse

Man kann die Struktur dieser *Liturgischen Performance* in einer Zweiteilung mit einer Schwellenphase begreifen: Den ersten Teil bildet die szenische Darstellung und Interpretation eines biblischen Texts, der auf Pfingsten bezogen werden kann. Im zweiten Teil interagieren Besucher und *SPE* im Tanz und Spiel mit den Tüchern und mit dem Wind.

Struktur

Das riesige weiße Tuch bestimmt anfangs den Raum und definiert den Platz für die Zuschauer. Die Stellen im Raum, die das Tuch nicht bedeckt, lassen noch das Spiel der letzten *Liturgischen Performance* erahnen, da die Klebebandwege auf dem Boden belassen wurden. Das Sich-Verändern und immer wieder neu Hervorgebracht-Werden des performativen Raums und die Prozessualität wird dadurch unterstrichen.

Raum, Atmosphäre

Die Bewegungen unter dem Tuch – ich bin eine der sich darunter befindenden Personen – lassen immer wieder faszinierende neue Räume entstehen, die mich an eine ‚Unterwelt‘ erinnern, von den Besuchern aber nicht zu sehen sind. Von außen, so berichteten mir einige Besucher im Nachhinein, wirken die Körper der Performer unter dem Tuch sehr stark. Vor allem, wenn anfangs nur rudimentäre Bewegungen stattfinden, die jedoch durch das große Tuch übertragen sehr spannungsreich sind.

Durch die größeren Bewegungen und den Tanz der Performer wird der ganze Raum geöffnet und durchlässig gemacht, von der Starre in Beweglichkeit überführt. Der Wind aus den Windmaschinen durchzieht den Raum, bringt die Tücher zum Flattern und Fliegen,

was den Raum hoch werden lässt und eine leichte, bewegte, fröhlich-freudige Atmosphäre bewirkt. Die Tücher, bzw. ihre Materialität und ihre Farbigkeit bestimmen den Raum, zunächst das Weiß des großen Tuches, dann das Rot der vielen kleineren Tücher. Auch sie unterstützen die Dramaturgie von der Starre zur Beweglichkeit, von der Nichtfarbe zur Farbigkeit.

Die Musik hat anfänglich textbegleitende, interpretierende Funktion, sie untermalt die Dramatik des Texts mit dunkel pulsierenden Klängen. Den Übergang und den zweiten Teil der *Liturgischen Performance* unterstützt sie zusätzlich, indem sie mit bewegten Rhythmen zum Tanz animiert. Die Lautlichkeit der Musik wird ergänzt vom Klang der Windmaschinen und den in den Windstößen flatternden Tüchern.

SPE eröffnet die Liturgische Performance mit einer performativ-szenischen Darstellung. Dadurch entsteht zunächst eine klare Trennung von Akteuren und Zuschauern bzw. von Liturgen und Gemeinde. Diese Trennung wird aufgelöst durch die Interaktion im Tanz im zweiten Teil.

*Konstellation der
Akteure*

Für mich persönlich stellt der Übergang vom Tanz *SPEs* in den Tanz mit den Besuchern ein liminales Moment des Zwischen dar: Ich verfolge die Absicht, die Besucher zum Tanzen, also in eine Interaktion zu bringen, bin gedanklich darauf fixiert und kann meinen Tanz nicht mehr genießen. Ich bin unsicher, ob die Besucher sich auf ein gemeinsames Spiel einlassen werden. Diese Sekunden des Übergangs kommen mir wie Ewigkeiten vor.

*Entgrenzungs-
erfahrungen*

Das Setting fordert viel Eigeninitiative von den Besuchern, das Einlassen auf einen freien Tanz ohne eine Handlungsanweisung vorab ist ein Risiko für *SPE* und für die Besucher.

Als der kritische Moment schließlich überwunden ist, da sich einige Besucher trauen, mitzutanzten und mit Wind und Tüchern zu spielen und immer mehr Personen sich anschließen, ergibt sich ein

Zwischenbereich ästhetischer Freiheit bzw. ein Fluss-Moment spontaner Communitas, entfaltet sich ein facettenreiches Spiel, in dem ich nicht mehr zielfokussiert sondern wieder ganz präsent bin.

Der erste Teil kann als szenische Darstellung eines dramatischen Textes verstanden werden, dessen Aussage drastisch inszeniert vermittelt wird. Der Übergang in den zweiten Teil geschieht ohne Anleitung bzw. konkrete Aufforderung, daher ist es schwieriger, die Schwelle zum gemeinsamen Spiel zu überschreiten.

Fazit

5. Liturgische Performance: Lichtzeichnungen, 23.00 Uhr

Ablauf und Inhalt, Bedeutungsebene siehe Prolog

Analyse

Auch hier besteht eine zweigeteilte Struktur: In einem ersten Teil wird der Pfingsttext und die Balancetreppe zentral, indem Karl Eugen Fischer, Mitglied von *SPE*, diesen vorträgt und gleichzeitig die Balancetreppe begeht. Daraufhin werden die Besucher einzeln über die Balancetreppe geführt.

Struktur

Im zweiten Teil führt *SPE* die im Prolog beschriebene Performance aus. Die Aktion zeigt die Möglichkeiten der fluoreszierenden Leuchtkörper auf und löst Erstaunen bei den übrigen Beteiligten aus. Der Übergang zum offenen Spiel wird durch das beispielhafte Erweitern des Schreibens und Malens mit Licht, sowie dem Weitergeben der Taschenlampen markiert.

Die neun quadratischen Leuchthocker bilden das Spielfeld. Der Spielraum ist definiert durch die Reichweite der fluoreszierenden Hocker in der Dunkelheit des Kirchenraums. Bei der performativen Einführungshandlung *SPEs* umrunden die Besucher

Raum, Atmosphäre

die Hocker als räumliches Zentrum.

Durch das grünliche Schimmern der Hocker wird ein spezifisches Licht und damit eine geheimnisvolle Atmosphäre erzeugt. Zusammen mit dem Licht der Taschenlampen ist dies die einzige Kirchenraum-Beleuchtung.

Das Begehen der Schaukeltreppe ist als Schwellenerfahrung benennbar, die genau als solche auch durch die Konstruktion der Treppe intendiert ist. Der Kippmoment ist spürbar, der Übergang als unsicherer Moment inszeniert. Das Beschreiten ungewöhnlicher Wege im Kirchenraum wird so thematisch fortgeführt.

*Entgrenzungs-
erfahrungen*

Die Performance kann als starkes Resonanzfeld gesehen werden, das zum eigenen Tätigwerden ansteckt. Der Handlungsimpuls ist kein sprachlicher sondern besteht in der Übergabe der Taschenlampen an die Besucher, die daraufhin frei gestaltend das Material und seine Möglichkeiten erforschen können bzw. in ein Spiel kommen können, das in Verlauf und Ergebnis offen ist und viel Experimentier- und Gestaltungsfreiraum lässt. Dieses Spiel geht ohne Anleitung aus dem Resonanzmoment der Performance hervor, ist also ganz im Sinne *Playing Arts*.

Fazit

7.5 Zusammenfassung

Es kann festgestellt werden, dass es in der Pfingstnacht 2011 zwei unterschiedliche Konzeptionen von *Liturgischer Performance* gibt: Die ersten zwei Performances gleichen sich in der Konzeption, sie haben klar angeleitete Handlungsschritte, die Funktion des Liturgen ist hier wesentlich. Die drei späteren *Liturgischen Performances* sind sich gleichermaßen ähnlich, sie bestehen aus je zwei Teilen: einem ersten Teil, der die Besucher durch seine Wirkung anstecken soll, mit in ein Spiel zu kommen und einem zweiten Teil der Interaktion aller. Die ersten beiden *Liturgischen Performances* der Pfingstnacht sind stärker

von Regelmäßigkeit geprägt. Die drei späteren *Liturgischen Performances* folgen der Idee eines Impulsfeldes, einem minimalen Handlungsimpuls und der Eröffnung eines freien Spielraums sowie der Auflösung des herkömmlichen Gegensatzpaars von liturgischen Akteuren und Besuchern im Spiel.

Damit zeigt sich, dass der Pfingstnacht eine Dramaturgie innewohnt, die sich im Vorbereitungsprozess mehr unbewusst als bewusst entwickelte: Die erste *Liturgische Performance* zielt ganz stark auf die Bildung einer Gemeinschaft, auf die Vermittlung von Sicherheiten ab. Am Ende der zweiten *Liturgischen Performance* wird die harmonische Gemeinschaft gebrochen: Dies ist, so mein Erleben, der Moment der größten Erschütterung und Schwellenerfahrung für alle Beteiligten. Er erfasst auch die Mitglieder von *SPE*, obwohl diese die Handlung bewusst durchführen, nicht jedoch die Reaktionen der Besucher vorhersehen können, die stärker ausfällt als gedacht. Hier wird eine Opposition von *SPE* und Besuchern geschaffen: Man befindet sich im Ausnahmezustand, doch nicht auf gleicher Ebene, *SPE* ist in der Machtposition und agiert in der Intention, das Beweglichwerden von Starrem, die Entgrenzung der *ruach* aufzuführen. Durch die Planung mutet diese Aktion im Rückblick sehr dramaturgisch-didaktisch an, vergleichbar mit dem gesteuerten, etwas plakativen Überschreiten der Schaukeltreppe in der letzten Liturgischen Performance. Gleichzeitig zeigt die Zerstörungshandlung aber, dass in der Pfingstnacht provokante Aktionen durchgeführt werden, in denen die Liturgen sich unvorhersehbarer Konsequenzen aussetzen. Dennoch setzt die Zerstörung nicht das Gelingen der Veranstaltung aufs Spiel, da die Rahmenstruktur die Krise auffängt. Das intendierte Chaos kann strukturell als ein Moment im Ablauf der Pfingstnacht gesehen werden, der die starke harmonische Anleitungsstruktur, die die ersten beiden *Liturgischen Performances* kennzeichnet, beendet und nach dem sich diese in eine freiere Praxis verwandelt: Die Spielräume werden in den folgenden Stunden immer größer, bis hin zum offenen Ende im Tanz.

Auch wenn ein Dazukommen zur Pfingstnacht in jeder Stunde möglich ist, kann ein Einstieg zu späterer Uhrzeit größeres Einlassen erfordern, wenn die Vertrauen aufbauende Anfangsphase verpasst wurde. Insgesamt vergrößern jedoch die Anfangsrituale wie die gemeinsame Sammlung auf der Empore und das Hinabsteigen in den Kirchenraum die Vertrauensbasis. Gleichzeitig sind bei den späteren *Liturgischen Performances* die Momente des gemeinsamen Spiels intensiver und durch das Gefühl, sich gemeinsam im Ausnahmezustand zu befinden, geschieht gleichermaßen eine Stärkung der *Communitas* im Turnerschen Sinne.

Meiner Beobachtung nach gibt es daher in den *Liturgischen Performances* zwei Arten von

liminalem Schwellenzustand im interaktiven Spiel: Zum Einen den erwähnten Fluss-Moment spontaner *Communitas*, den ich besonders stark bei der Klebebandaktion, beim Spiel mit den Leuchtkörpern, im gemeinsamen Tanz und auch in der *écriture automatique* empfunden habe. Es stellt sich ein ekstatischer, rauschhafter Zustand ein, in dem man nur erlebt und nicht mehr bewusst denkt, in dem man seinem eigenen Spiel nachgeht und dabei mit den anderen Beteiligten interagiert. Diesem Zustand ist jedoch nichts Krisenhaftes eigen. Zwar kann man sich befreit von selbstauferlegten Zwängen und Regeln fühlen, da es erlaubt ist und unterstützt wird, Zwänge abzulegen und Regeln außer Kraft zu setzen. Das Ästhetische ist hier in den meisten Fällen handlungsentlastend, es provoziert und fordert nicht zu einer Handlung heraus, die den Schwellenzustand verändert. Es ist mehr beglückend als beängstigend oder irritierend, Veränderungen an sich selbst wahrzunehmen, Handlungen auszuführen, die fremd sind und neue Erfahrungen bewirken. Die Herausforderung besteht vor allem im Sich-Einlassen auf das gemeinsame Spiel und gegebenenfalls in der Entscheidung, es wieder abubrechen, wenn sich das Bewusstsein einschaltet und man anfängt, sich selbst zu beobachten und sich dabei unwohl fühlt. Dies bezeichne ich als die zweite Art von Schwellenerfahrung. Diese Erfahrung der Instabilität und des Unbehagens im Zwischen fordert, eine Haltung zum Geschehen einzunehmen, eine Verhaltens-Entscheidung zu treffen. Das Risiko dabei ist das Mitmachen, obwohl – wie sonst normalerweise in der Liturgie – nicht klar ist, wohin das Spiel führt, sich auf das pure Tun einlassen, auf das Erfahren, das Handeln, obwohl keine Deutung voraus- oder nachgeschickt wird.

Den Unterschied zum zerstörenden Krisenmoment am Ende der zweiten *Liturgischen Performance* sehe ich darin, dass man sich bei diesem nicht durch eine Handlungsentscheidung zu einem Prozess stellen muss, sondern dass dieser Moment widerfährt, eine Entscheidung dagegen also nicht möglich ist. Demgegenüber wird jedoch im Zerstörungsmoment stärker als beim persönlich grenzüberschreitenden Schwellenmoment in das Spiel hinein und im Spiel selbst eine Reflexion herausgefordert sowie die Notwendigkeit religiöser Deutung. Hier ist die Frage nicht: Traue ich mir das zu? Was weniger religiöse Fragestellungen berührt als vielmehr persönliche oder gesellschaftliche Grenzen infrage stellt. Sondern die Frage drängt sich auf: Was hat dieses Geschehen, das mich verwirrt und anscheinend verwirren soll, mit Pfingsten, mit dem Evangelium zu tun? Hier wird die Vermittlungsverantwortung, die in einer religiösen Veranstaltung erwartet wird, erschüttert, wird die Handlung vom Besucher vermutlich nicht wie in herkömmlichen Handlungen im klassischen Gottesdienst als sinnhaft und voll Wahrheit erfahren. Auch wenn mir als Mitglied von *SPE* im Gegensatz zu einigen Besuchern der Deutungshorizont des Geschehens im Sinne

der durchziehenden Kraft der *ruach* näher liegt und ich zumindest beantworten könnte, was ‚das alles mit Pfingsten zu tun hat‘, würde ich diese liminale ästhetische Erfahrung persönlich nicht als religiöse deuten. Zu sehr beunruhigt mich die erschütterte Communitas, zu negativ ist das Erleben konnotiert. Die religiöse Deutung eines Geschehens findet bei mir in der Pfingstnacht vor allem in den liminalen rauschhaften Schwellenerfahrungen des Spiels, im Gefühl des Einsseins mit der Gemeinschaft statt, sowie in den Augenblicken erhöhter leiblicher Verbundenheit und Ansteckung, wie im Falle der *Parkour*performance. Somit wäre Leiblichkeit, wäre die Communitaserfahrung im gemeinsamen Tun ein grundlegender Faktor religiöser Erfahrung. Ein Krisenzustand im Rahmen einer kirchlichen Aufführung wäre so eine Durchbrechung von regelhaften Strukturen und die Möglichkeit zur ästhetischen Schwellenerfahrung der Beteiligten, würde aber, so lange die Communitas als eine gespaltene empfunden wird, nicht als religiöse Erfahrung gedeutet.

Zusammenfassend möchte ich nun noch einmal aufführen, welche Dimensionen von Entgrenzungserfahrungen es in den Liturgischen Performances gibt: Aus der Analyse kristallisieren sich vier verschiedene Arten von Entgrenzungsdimensionen heraus:

Zum ersten sind es *liturgische Traditionen und Gewohnheiten*, die entgrenzt werden. Einerseits geschieht das durch die ungewöhnlichen rituellen Handlungen und das große Gewicht, das Spielprozessen gegeben wird, andererseits durch Veränderungen im Liturg-Publikumsverhältnis, das verflüssigt wird.

Eine zweite Dimension besteht in der *räumlichen Ordnung*, die entgrenzt wird, indem eine ungewöhnliche Raumnutzung und ein veränderliches Raumsetting sowie Chaoseinbrüche stattfinden. Als eine dritte Dimension kann die Entgrenzung *persönlicher (und religiöser) Prägungen und Möglichkeiten* gesehen werden: Grenzen des persönlich Heiligen können überschritten werden. Beim Einlassen auf einen Tanz trotz voriger Überzeugung, nicht tanzen zu können, beim Einlassen trotz Ängsten, Zweifeln oder Irritationen, wie beispielsweise bei befremdlich erscheinender Musik, beim Interagieren mit anderen Beteiligten überschreitet der Einzelne Grenzen. Viertens lässt sich schließlich die Entgrenzungsdimension in Hinblick auf *gesellschaftliche Konventionen* feststellen: Das Spielen, das Zusammenspiel mit oft bisher unbekanntem Personen sowie das Einnehmen ungewöhnlicher Körperpositionen in der Öffentlichkeit sind Handlungen, die Jugendliche und Erwachsene meist durch gesellschaftliche Prägung nicht selbstverständlich vollziehen, wozu sie aber in der Pfingstnacht aufgefordert werden.

Entgrenzungen passieren also in vielerlei Hinsicht. Meine Vermutung bestand darin, dass

regelmäßigere Modelle *Liturgischer Performance* weniger liminale Momente enthalten. Die genannten Entgrenzungsdimensionen gelten jedoch in unterschiedlicher Gewichtung in allen *Liturgischen Performances*. Liturgische Traditionen und Gewohnheiten werden in der ersten und zweiten *Liturgischen Performance* weniger aufgelöst als in den darauffolgenden Stunden, auch gibt es weniger entgrenzende Spielmomente. Doch wo stärkere Regelmäßigkeit und Struktur herrscht, kann ein Durchbrechen der Ordnung sogar stärker wirken, wie das Ende der zweiten *Liturgischen Performance* beweist.

Im Gegensatz zu den ersten beiden *Liturgischen Performances* – in denen Partizipation mehr im Mitmachen und Ausführen verschiedener Handlungsschritte besteht, stecken die drei späteren *Liturgischen Performances* die Beteiligten mehr zum selbst Gestalten und zum Erforschen des Raumes an, kann man in der Hezekielperformance beispielsweise neue Möglichkeiten von Körperbewegungen im Tanz entdecken und mit Tüchern, Wind und in der Interaktion vielfältige Erfahrungen machen. Die drei letzten *Liturgischen Performances* sind daher *Playing Arts*-affiner: Das jeweilige Reizklima bzw. Resonanzpotenzial des arrangierten Settings bilden die *Parkourshow*, die Hezekieldarstellung und die Leuchtkörperperformance. In der letzten *Liturgischen Performance* an den Leuchtkörpern steckt meiner Meinung nach jedoch am meisten Experimentierpotenzial. Das Spielmaterial wird in dieser *Liturgischen Performance* eigenständig erweitert, die Variationen im Spiel sind größer als in den vorhergehenden *Liturgischen Performances*. Das gemeinsame spielerische Tun benötigt keine Ansprache und Anleitung.

8. Fazit

Am Beginn meiner Arbeit stand die Beobachtung, dass sich die Künste und Kunstwissenschaften seit der performativen Wende und dem Paradigmenwechsel hin zur ‚Kultur als Aufführung‘ vermehrt mit Spiel, Spiritualität, Kult und Ritual beschäftigen. Ich zeigte, dass der Performativitätsdiskurs in der Theaterwissenschaft evangelische Theologen dazu veranlasste, sich mit den aktuellen Performativitätstheorien zu beschäftigen und diese auf den Gottesdienst zu übertragen. In den letzten Jahren kam daraufhin ein Diskurs zwischen Theaterwissenschaft und praktischer Theologie zustande, dem ich in meinen Ausführungen nachging und vor allem der Diskussion um die Wahrheitsfrage folgte. Beide Disziplinen können – wenn wirklich ein Dialog zustande kommt – im Austausch voneinander profitieren und eine differenziertere Sichtweise auf Fragestellungen und Theorien des jeweils anderen Fachs erhalten. In die neue Tendenz zur Untersuchung einer religiösen Feier als *cultural performance* fügt sich auch meine Untersuchung der Pfingstnacht in der Jugendkirche Stuttgart. Aus der Beschäftigung mit Performativität, mit Künsten und Spiel resultiert in der Jugendkirche eine neue Form religiöser Feier mit einer ganz neuen, ungewöhnlichen Liturgie. Da herkömmliche Elemente der Gottesdienstliturgie fehlen, doch neue Formen hervorgebracht werden, kann man von einem neuen Genre religiöser Aufführung sprechen. Das Konzept von *Playing Arts* inspiriert maßgeblich zu neuen Formen: es ist charakterisiert durch ein freiheitliches Bildungsverständnis und dem zentralen Element des Spiels. Daher widme ich dem Spiel- und Kunstbegriff von *Playing Arts* meine Aufmerksamkeit, versuche diese darzustellen, indem ich sie mit Konzepten der Künste, mit Bildungskonzepten und mit theologischen Theorien vernetze. So ging ich im Zusammenhang mit *Playing Arts* auch auf spielerische Bildungsprozesse aus theologischer Perspektive ein: Ein freies Spiel kann auf der Vertrauensbasis zwischen Mensch und Schöpfergott stattfinden. Diese Befreiung im ‚Spiel der Liturgie‘ fühlbar werden und zum Ausdruck kommen zu lassen, inspiriert, in der Pfingstnacht Spielräume in der Liturgie zu öffnen. Auch Erwachsene, die es in den meisten Fällen nicht mehr gewohnt sind zu spielen, werden an spielerische Prozesse herangeführt. Die Pfingstnacht betont so das spielerische Potenzial des religiösen Rituals und nimmt im Gegensatz zum traditionellen Gottesdienst den liminalen Zustand besonders in den Blick. Das Publikum wird aus Kirchenbänken und traditionellen Ritualen befreit und kann am Entstehungsprozess der liturgischen Nacht aktiv teilhaben. Die Pfingstnacht versucht in theologischer Perspektive, mehr von dem, was dem Menschen an schöpferischem Ausdruck

möglich ist, in die religiöse Aufführung hineinzutragen: Die Pfingstnachtbesucher werden zu spielerisch-ästhetischen Prozessen angeregt und treten mit anderen Besuchern, mit Künstlern und Theologen in den Dialog. Dabei möchte das Pfingstnachtkonzept den Besuchern dazu verhelfen, ihre gesteckten Grenzen aufzulösen oder zu überdenken, sich neuen Erfahrungen zu öffnen, sich persönlich zu bilden, sich zu bewegen und zu verändern. So können neue Wahrnehmungsweisen von religiösen Inhalten, von Kirche und Glauben entstehen, werden beispielsweise neue Zugänge zur abstrakten Gestalt des Heiligen Geistes, der *ruach*, geschaffen. So kann aber auch eine Öffnung für zeitgenössische ästhetische Phänomene geschehen, wenn man Clubmusik und *Parkour* begegnet. Es kann generell eine Aufmerksamkeit für ästhetische Formen und Prozesse entstehen, wenn man die Gestaltung des Raums, die Raumskulpturen und das sich immer wieder verändernde räumliche Setting wahrnimmt, wenn man mit reizvollen Materialien in Berührung kommt und die Spielprozesse der *Liturgischen Performances* miterlebt.

In der Pfingstnacht findet also religiöse und ästhetische Praxis statt, die Handlungen sind erlebnis- und erfahrungsorientiert. Dabei fragte ich mich, inwieweit die Erfahrungen ästhetischer oder religiöser Art oder beides gleichzeitig sind und wie sich religiöse und ästhetische Erfahrung zueinander verhalten. Ich kam dabei zum Ergebnis, dass religiöse Erfahrung auch gleichzeitig immer ästhetische Erfahrung ist, ästhetische jedoch auch für sich stehen kann. Die nachgängige Deutung macht meiner Meinung nach eine ästhetische Erfahrung zu einer religiösen Erfahrung. In der Pfingstnacht ist das Erleben also individuell deutbar. Festgelegte Deutungsmuster vorzugeben, wird größtenteils vermieden, das Geschehen bewusst offen gehalten. Die Offenheit und Freiheit spiegelt sich in der Konzeption der Pfingstnacht auch dadurch, dass die Beteiligung an den *Liturgischen Performances* durch die Verbindlichkeit religiöser Riten gelockert wird und in unterschiedlichen Abstufungen geschehen kann. Die regelnde Rahmenstruktur der Pfingstnacht wird durch das transgressive Potenzial spielerischer Prozesse unterbrochen. Liturgie ist so nicht nur ritualhaft, sondern auch – und das wird in der Pfingstnacht noch betont – spielerisch und performativ.

Die Initiierung von Spielprozessen geschieht in der Pfingstwerkstatt und auch in der Pfingstnacht häufig nach dem für *Playing Arts* typischen Aufbau eines *Impulsfeldes* bzw. *Reizklimas*, das *Resonanzen* hervorruft. Diese Vorgehensweise wird besonders in die Struktur der drei späteren *Liturgischen Performances* der Pfingstnacht übertragen. Diese Stunden *Liturgischer Performances* sind dadurch weniger angeleitet und regelhaft, sondern mehr von einem unvorhersehbaren Spielprozess und von der Interaktion aller Beteiligten geprägt.

Auf dem Hintergrund von *Playing Arts* und einer performativen Ästhetik werden rauschhafte,

entgrenzende und riskante Schwellenzustände in der Pfingstnacht nicht als beängstigend und die religiöse Feier gefährdend empfunden. Sie werden im Gegenteil als reizvoll wahrgenommen und bewusst herbeigeführt. Die Pfingstnacht als religiöse Aufführung enthält für eine kirchliche Veranstaltung vergleichsweise viele Entgrenzungsdimensionen. Angesichts extremer Grenzüberschreitungen der künstlerischen Avantgarden im 20. Jahrhundert erscheinen diese jedoch vergleichsweise unbedeutend. Die *Liturgischen Performances* enthalten Provokationen bzw. Konfrontationen hinsichtlich religiöser und persönlicher Prägung, enthalten Momente der Entgrenzung, die oft mit den Tabus des Raumes und des Heiligen zusammenhängen. Gibt es angesichts dessen, dass in der Kirche noch nicht so viele Tabus gebrochen wurden wie in den Künsten also noch mehr zu tun? Müssen noch mehr Strukturen aufgebrochen und Grenzen überschritten werden? Ist der Schwellenzustand im Spiel der angestrebte Moment, um den sich alles dreht? Steht nicht über allen grenzüberschreitenden Intentionen, über der Erschütterung von Gefühlen und dem Erreichen eines Rauschzustands, dem Geheimnis des Glaubens näher zu kommen? Eine Erfahrung zu machen, die über die ästhetische Erfahrung, die religiös gedeutet werden kann, hinausgeht? Die Suche nach Entgrenzung ist Grundzug performativer Kunst, wie auch Kernelement der Pfingstnacht. Im ‚Aufs-Spiel-setzen‘ von Regeln, Strukturen und Konventionen entsteht Neues, eröffnet sich ein Spielraum neuer Möglichkeiten, gerät alles in Bewegung.

9. Literaturverzeichnis

- Anz, Thomas (12.12.2005): Religion in der Kulturwissenschaft. Kleine Hinweise zu einem großen Forschungsfeld, unter: http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=8857 (letzter Zugriff am 7.11.2011)
- Artheon. Mitteilungen der Gesellschaft für Gegenwartskunst und Kirche (1996). Frankfurt, M: Ges.. Ausgabe Nr 24 (12/2006) und Nr. 28/29 (11/2010)
- Agende für die Evangelische Kirche der Union und für die Vereinigte Evangelisch-Lutherische Kirche Deutschlands (2000). 2. Aufl. Berlin: Evang. Haupt-Bibelges. und von Cansteinsche Bibelanstalt
- Betz, Hans Dieter (2005): Religion in Geschichte und Gegenwart. [RGG]; Handwörterbuch für Theologie und Religionswissenschaft. Tübingen: I-K, Mohr Siebeck.
- Böhme, Gernot (2006): Atmosphären kirchlicher Räume. In: Artheon Mitteilungen (12/2006), Nr. 24, S. 26-31
- Bubner, Rüdiger (1989): Ästhetische Erfahrung. Erstausg., 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Dais, Petra (2011): Unveröffentlichter Text zu *Parkour*.
- Da Re, Stephan (2004): Heilige Zeit: Der Gottesdienst in Geschichte und Gegenwart, Tectum Verlag, Marburg
- Dalferth, Ingolf U. (2007): Einige vorläufige Bemerkungen zum Verhältnis von ästhetischer und religiöser Erfahrung, in: Gräb 2007, S. 17-22
- Dreyse, Miriam (2010): „How to knit my own private political body“. Modelle gemeinschaftlichen Arbeitens in der Performancekunst. In Röttger, Schaub 2010, S. 193-209
- Elberfelder Bibel (1986), Wuppertal R Brockhaus Verlag Wuppertal
- Erne, Gabi (2010): Um 12.00 bin ich da. Marburg: Jonas Verlag
Vgl. zum Projekt: <http://www.kirchbautag.de/wos-brennt/schnittstellen/um-1200-bin-ich-da.html>(letzter Zugriff am 7.11.2011)
- Erne, Thomas (2006): Kirchen als Orte des Performativen. In: Artheon-Mitteilungen (12/2006), Nr. 24, S. 4-11
- Fischer-Lichte, Erika (2004): Ästhetik des Performativen. Orig.-Ausg., 1. Aufl., [Nachdr.]. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris; Warstat, Matthias (2005): Metzler-Lexikon Theatertheorie. Stuttgart: Metzler.
- Fischer-Lichte, Erika; Sollich, Robert; Umathum, Sandra; Warstat, Matthias (2006): Auf der Schwelle. Kunst, Risiken und Nebenwirkungen. Tagung. 1. Auflage Paderborn: Fink.

- Fischer-Lichte, Erika (2009): Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Fachs. 1. Aufl. Tübingen: Francke
- gottesdienst institut nordelbien: <http://www.gottesdienstinstitut-nek.de> (letzter Zugriff am 7.11.2011)
- Gössmann, Elisabeth (1991): Wörterbuch der feministischen Theologie. Gütersloh: Gütersloher Verl.-Haus Mohn.
- Gräb, Wilhelm (2007): Ästhetik und Religion. Interdisziplinäre Beiträge zur Identität und Differenz von ästhetischer und religiöser Erfahrung. Frankfurt am Main: Lang (Religion - Ästhetik - Medien, 2).
- Gräb, Wilhelm (2007): Einige vorläufige Bemerkungen zum Verhältnis von ästhetischer und religiöser Erfahrung. In: Gräb 2007, S. 17-22
- Guardini, Romano (1957): Vom Geist der Liturgie. Freiburg: Herder.
- Hentschel, Ingrid (2005): Spiel - Ritual - Darstellung. Play - ritual - representation. Münster: Lit (Scena, 2).
- Hanke, Ulrike (2009): Sinn und Bedeutung. Denkfiguren zur Konfiguration einer Theorie von Spiel und Theaterpädagogik. In: Hentschel (2009), S. 76-86
- Hentschel, Ulrike (2009): Entwicklungen und Perspektiven der Spiel- und Theaterpädagogik. Festschrift für Hans-Wolfgang Nickel. Unter Mitarbeit von Hans-Wolfgang Nickel. [2. Aufl.]. Berlin: Schibri-Verlag
- Hentschel, Ulrike (2010): Theaterspielen als ästhetische Bildung. Über einen Beitrag produktiven künstlerischen Gestaltens zur Selbstbildung. [3. Aufl.]. Berlin: Schibri-Verlag
- *here today*: <http://www.myspace.com/weareheretoday> (letzter Zugriff am 7.11.2011)
- Herrmann, Jörg; Metelmann, Jörg (2007): Dimensionen des Erfahrungsbegriffs. Skizzen zur Theorie und Phänomenologie der Jetztzeit. In: Gräb 2007, S. 23-43
- Hoeschele, Robby: Film zum Pfingsttext:
- <http://www.youtube.com/watch?v=T2tEHemA9OI> (letzter Zugriff am 7.11.2011)
- Horn, Friedrich Wilhelm; Nüssel, Friederike (2008): O – Z. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht
- Huizinga, Johan; Nachod, H.; Flitner, Andreas (2011): Homo ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel. 22. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohl Taschenbuch-Verlag
- Jugendkirche Stuttgart: <http://www.jugendkirche-stuttgart.de/> (letzter Zugriff am 7.11.2011)
- Jung, Matthias: Qualitatives Erleben und artikulierter Sinn – eine pragmatische Hermeneutik religiöser Erfahrung. In: Gräb 2007, S. 51-82
- Kabel, Thomas (2007): Handbuch liturgische Präsenz. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus-Haus.
- Kasten, Ingrid; Fischer-Lichte, Erika; Koch, Elke (2007): Transformationen des Religiösen. Performativität und Textualität im geistlichen Spiel. Berlin: De Gruyter.

- Kirchen-Kultur-Kongress vom 15. bis 18. September 2011 in Berlin: [http://www.ekd-
kkk.de](http://www.ekd-
kkk.de) (letzter Zugriff am 7.11.2011), Begleitband zum Programmablauf des Kongresses, Kulturbüro des Rates der EKD (Hrsg.), 2011
- *Kirchentrotjaner*: <http://www.kirchentrotjaner.de> (Homepage in Überarbeitung). Vgl. daher: <http://www.jugendkirche-stuttgart.de/web/festival/kirchentrotjaner/> (letzter Zugriff am 7.11.2011)
- Klie, Thomas (2003): Zeichen und Spiel. Semiotische und spieltheoretische Rekonstruktion der Pastoraltheologie. Univ., Habil.-Schr.--Bonn, 2001. Gütersloh: Kaiser Gütersloher Verl.-Haus
- Klie, Thomas (2006): Präsenz und Präsentation: Liturgie als performatives Handeln. In: Artheon 12/2006, S. 12-18
- Kliss, Oliver (2009): Spiel und Erkenntnis – Das Spiel im Alten Testament (Unveröffentlichtes Manuskript), Vortrag vom 29.10.2009 an der Universität Hildesheim, Originalunterlage des Vortrags
- Koch, Gerd; Streisand, Marianne (2003): Wörterbuch der Theaterpädagogik. Berlin: Schibri-Verlag
- Kremer, Jacob (1973): Pfingstbericht und Pfingstgeschehen. Eine exegetische Untersuchung zu Apg. 2, 1 - 13. Stuttgart: KBW-Verlag
- Lange, Marie-Luise (2002): Grenzüberschreitungen - Wege zur Performance. Körper - Handlung - Intermedialität im Kontext ästhetischer Bildung. Königstein: Verlag Ulrike Helmer.
- Lange, Marie-Luise (2006): Performativität erfahren. Aktionskunst lehren – Aktionskunst lernen.
- Luther, Martin (1520): Von der Freiheit eines Christenmenschen
- Martschukat, Jürgen; Patzold, Steffen (2003): Geschichtswissenschaft und "performative turn". Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit. 1. Aufl. Köln: Böhlau.
- Mersch, Dieter (2002): Ereignis und Aura. Untersuchungen zu einer Ästhetik des Performativen. Orig.-Ausg., 4. Frankfurt am Main: Suhrkamp
- Mersch, Dieter (2007): Ästhetische Erfahrung und Religiöse Erfahrung. In: Gräb 2007, S. 271-279
- Mertin, Andreas (1995): Kunst – Erfahrung – Religion, ein Zitate-Kaleidoskop. In: <http://www.amertin.de/aufsatz/1995/kunsterfahrung.htm> (letzter Zugriff am 7.11.2011)
- Eröffnungsvortrag der Tagung "Kunst - Erfahrung - Religion" in Bad Segeberg 21.-25.08.1995
- Meyer, Roland (2010): Politik der Unbestimmtheit. Jacques Rancière und die Grenzen des ästhetischen Regimes, Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften Mitteilungsorgan des Ulmer Vereins – Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften e.V., Heft 1/2010, Jahrgang 38, S. 19-32

- Meyer-Blanck, Michael (2010): Liturgiegeschichte als Theatergeschichte. Ein Gang durch die Geschichte des evangelischen Gottesdienstes mit Seitenblick auf die Theatergeschichte. In: Mildenerger, Raschzok, Ratzmann 2010, S.61-68
- Mildenerger, Irene; Raschzok, Klaus; Ratzmann, Wolfgang (2010): "Gottesdienst und Dramaturgie". Liturgiewissenschaft und Theaterwissenschaft im Gespräch. Leipzig: Evangelische Verlagsanstalt.
- Moeglin, Jean-Marie; Martschukat, Jürgen (2006): Geschichtswissenschaft und "performative turn", Ritual, Inszenierung und Performanz vom Mittelalter bis zur Neuzeit, hrsg. von Jürgen Martschukat und Steffen Patzold. Köln [u.a.], Böhlau, 2003
- Musil, Robert (2009): Der Mann ohne Eigenschaften. Roman [Aus dem Nachlaß]. Sonderausg., 14. Hg. v. Adolf Frisé. Reinbek: Rowohlt (Gesammelte Werke, / Robert Musil. Hrsg. von Adolf Frisé ; 2 Aus dem Nachlaß).1952
- *Parkour Stuttgart*: www.parkour-stuttgart.de (letzter Zugriff am 7.11.2011)
- Petersen, Christoph (2004): Ritual und Theater. Meßallegorese, Osterfeier und Osterspiel im Mittelalter. Tübingen: Niemeyer.
- Plüss, David; Heeg, Günther (2010): Was ist Wahrheit? Zur Wahrheitsfrage im Theater und im Gottesdienst – ein Gespräch. In: Mildenerger, Raschzok, Ratzmann 2010, S. 79-88
- Plüss, David (2007): Gottesdienst als Textinszenierung. Perspektiven einer performativen Ästhetik des Gottesdienstes. Univ., Habil.-Schr..Basel, 2005. Zürich
- *Playing Arts*: <http://www.playing-arts.de> (letzter Zugriff am 7.11.2011)
- Pfingsten: <http://www.religioeses-brauchtum.de/sommer/pfingsten.html> (letzter Zugriff am 7.11. 2011)
- Preul, Reiner (1997): Kirchentheorie. Wesen, Gestalt und Funktionen der evangelischen Kirche. Berlin: de Gruyter
- Primavesi, Patrick (2010): Fest und Theater. Theoretische Perspektiven, aktuelle Tendenzen. In: Mildenerger, Raschzok, Ratzmann 2010, S. 111-134
- Primavesi, Patrick (2004): Theater und Religion – mit dem Überrest arbeiten. In: Primavesi,Patrick; Schmitt,Olaf 2004. AufBrüche.Theaterarbeit zwischen Text und Situation, S. 53-61
- Raschzok, Klaus; Müller, Konrad (2010): Grundfragen des evangelischen Gottesdienstes. Unter Mitarbeit von Hanns Kerner. Leipzig: Evang. Verlags-Anstalt
- Raschzok, Klaus(2010): Gottesdienst und Performativität. In: Raschzok, Müller 2010, S. 115-142
- Ricken, Friedo (2004): Religiöse Erfahrung. Ein interdisziplinärer Klärungsversuch. Stuttgart: Kohlhammer
- Riemer, Christoph; Sturzenhecker, Benedikt (1999): Das Eigene entfalten. Anregungen zur ästhetischen Bildung. 1. Aufl. Gelnhausen: TRIGA-Verlag

- Riemer, Christoph; Sturzenhecker, Benedikt (2002): Playing Arts. 1. Aufl. Gelnhausen: Triga.
- Rimini-Protokoll: <http://www.rimini-protokoll.de/website/de/about.html> (letzter Zugriff am 7.11. 2011)
- Roth, Ursula (2006): Die Theatralität des Gottesdienstes. 1. Aufl. Gütersloh: Gütersloher Verlagshaus.
- Roth, Ursula (2010): Der Gottesdienst und das Modell des Theaters. Theaterwissenschaftliche Denkanstöße für zeitgenössische Gottesdiensttheorien. In: Mildenerger, Raschzok, Ratzmann 2010, S. 89-110
- Roselt, Jens (2007): Transformationen des Religiösen im zeitgenössischen Theater. In: Kasten, Fischer-Lichte, Koch 2007, S. 264-279
- Röttger, Kati; Schaub, Inga (2010): Welt - Bild - Theater. Tübingen: Narr
- Sandkühler, Hans Jörg (2010): Q-Z, Enzyklopädie Philosophie. Hamburg: Meiner.
- Schiller, Friedrich (2004): Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen. 3., erneut erw. Stuttgart: Verlag Freies Geistesleben.
- Schleiermacher, Friedrich (1850): Die praktische Theologie nach den Grundsätzen der evangelischen Kirche. Hg. v. Jacob Frerichs. Berlin: Reimer
- Schüngel-Straumann, Helen (2002): Anfänge feministischer Exegese. Gesammelte Beiträge, mit einem orientierenden Nachwort und einer Auswahlbibliographie. Münster
- Singer, Milton in: Traditional India. Structure and Change, Philadelphia 1959
- Tröndle, Martin (2011): Das Konzert. Neue Aufführungskonzepte für eine klassische Form. 2., erw. Bielefeld
- Turner, Victor Witter (2009): Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels. Frankfurt am Main, New York: Campus-Verlag
- Turner, Victor Witter (1989): Das Ritual, Frankfurt am Main [u.a.]
- Ulmer Verein: Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaften : Mitteilungsorgan des Ulmer Vereins - Verband für Kunst- und Kulturwissenschaften. Gießen: Anabas-Verl; Jonas.
- Ungeheuer, Elena (2011): Konzertformate heute: abgeschaffte Liturgie oder versteckte Rituale. In: Tröndle, Martin 2011, S.125-154
- van Gennep, Arnold (1909): Les Rites des passage. Paris: Nourry.
- Welsch, Wolfgang (1993): Die Aktualität des Ästhetischen. München: Fink.
- Werkstatttage in der Jugendkirche Stuttgart: <http://www.jugendkirche-stuttgart.de/web/festival/werkstatttage/werkstatttage.html> (letzter Zugriff am 7.11.2011)
- Wetzel, Tanja (2005): Geregelt Grenzüberschreitung. Das Spiel in der ästhetischen Bildung. München: Kopaed.

- Weyel, Birgit (2010): Alles nur Theater? Der Gottesdienst als kulturelles Angebot. In: Artheon-Mitteilungen (11/2010), Nr. 28/29, S.38-43
- Willems, Herbert; Burkart, Günter (2009): Theatralisierung der Gesellschaft. Band 1; Soziologische Theorie und Zeitdiagnose. Wiesbaden: VS, Verlag für Sozialwissenschaften,
- Witte, Markus (2001): Religionskultur - zur Beziehung von Religion und Kultur in der Gesellschaft. Beiträge des Fachbereichs Evangelische Theologie an der Universität Frankfurt am Main. Würzburg: Religion & Kultur-Verlag.

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit erkläre ich, die vorliegende Diplomarbeit selbstständig verfasst und keine weiteren als die in der Arbeit angegebenen Quellen und Hilfsmittel verwendet zu haben.

Annette Plaz

Hildesheim, den 7.11.2011