

3.3

Anne Steinmeier

Ein Bild von Bedeutung – Modernes Theater und Bibel

1 Ortung

Im Rahmen der Vermittlung von Tradition und Kultur ist der Versuch von modernem Theater und Bibel – noch – ein Experiment. Die folgenden Überlegungen sind angeregt durch Seminare in Zusammenarbeit mit dem Theater und einer Arbeitsgemeinschaft »Religiöse Dimensionen auf dem Theater« mit Theologiestudierenden und angehenden Religionslehrerinnen und Religionslehrern in Halle an der Saale. Neben der Lektüre von Bühnenstücken haben wir Texte gegenwärtiger Regisseure und Dramaturgen gelesen, Theatervorstellungen besucht, mit Theaterleuten diskutiert. In der Erfahrung der religiösen Dimensionen und Potenziale eines modernen Theaters, das sich bewusst abgrenzt vom bloßen Kommerztheater, können sich öffentliche Sprachorte für das, was »uns unbedingt angeht« (Paul Tillich), erschließen. Können Brückenorte entstehen, die »produktive Beziehungen zwischen Kirche, individueller Religion und der Öffentlichkeit¹ ermöglichen. Kann im Lernen von Religion eine Offenheit erfahren und – neu – gewagt werden, die »auf den Grund« geht. Können Bilder Gestalt finden und – wieder – gefunden werden, die von Bedeutung sind.

2 Bedeutung als Prozess

Der evangelische Theologe Henning Luther hat den Begriff Inszenierung als Modell der Kommunikation in der Spätmoderne geprägt für den Versuch, biblische Texte und Texte der Welt miteinander ins Spiel zu bringen.² Die Kommunikation von Bibel und modernem Theater könnte hier anschließen. Die Herausforderung dieses Gedankens liegt darin, dass »von einem Verständnis der Auslegung nach dem Repräsentationsmodell der Bedeutung³ Abschied genommen wird. Bedeutung ist nicht länger als etwas verstanden, was »hinter (oder tief innen) in den Sätzen der

1 Friedrich Schweitzer, Postmoderner Lebenszyklus und Religion. Eine Herausforderung für Kirche und Theologie, Gütersloh 2003, 173, vgl. auch 173ff.

2 Vgl. Henning Luther, Frech achtet die Liebe das Kleine. Biblische Texte in Szene setzen. Spätmoderne Predigten, Stuttgart 1991, 13.

3 Ebd., 11.

Sprache steckt«, sondern als etwas, »das sich ereignet«, indem unterschiedliche Texte aufeinander stoßen, »in Kontexte geraten« und so allererst »Bedeutung prozessuieren«. Nicht im Akt der Identifizierung, sondern im Aufeinandertreffen des Verschiedenen »erwächst der fruchtbare Moment« neuer, kreativer Bedeutung, die nicht nur das Bekannte, also Stereotypien, rekapituliert.«⁴

3 Das Medium Theater

»Unter ästhetischen Sprach-Werken« ist das Theater »das einzige, das nicht zu mir, sondern zu uns spricht«, »statt zum einsamen Entziffern zum gemeinsamen Erfahren erdacht.«⁵ Gemeinsam – das heißt auch »den medialen Tendenzen der heutigen Zeit radikal entgegen.«⁶ Auf dem Theater spielen Menschen für Menschen Menschen – jeden Abend neu – einen Text. Für jedes Drama gilt das »Grund-Paradoxon der Gattung: Das Werk überlebt in den tradierten ... Buchstaben des Autors – doch es lebt in Wort und Bewegung, Geist und Körper seiner ... Interpreten.«⁷ Theater ist Verkörperung eines geistigen Lebens auf der Bühne. Darum legt Andrea Breth, Regisseurin zunächst in Berlin, heute an der Burg in Wien, großen Wert auf Konzentration und den genauen Umgang mit den Texten, im Bewusstsein, dass dies »heute als Zeit raubend und nicht >zeitgemäß< empfunden«⁸ wird. Darum ist dem umstrittenen deutsch-englischen Regisseur Peter Zadek⁹ wichtig, »dass die Zuschauer sich erst einmal mit dem Text auseinandersetzen, dass sie ihn hören und den Rhythmus spüren.«¹⁰ Theater heißt nachdenken. Theater zielt auf ein »größeres Empfinden.«¹¹ Theater ist eine »gemeinsame Reise ins Un gewisse.«¹²

4 Ebd.

5 Ivan Nagel, Drama und Theater. Von Shakespeare bis Jelinek, Wien 2006, 11f.

6 Peter Stein, in: Herbert Mainusch, Regie und Interpretation. Gespräche mit Regisseuren, München²1989, 115.

7 Nagel, Drama, 12.

8 Klaus Dermutz (Hg.), Andrea Breth. Der Augenblick der Liebe (Edition Burgtheater 6), Salzburg u.a. 2004, 21.

9 Die jüdische Familie ist 1933 nach England emigriert. Zadek hat nach 1958 wieder begonnen, in Deutschland zu inszenieren mit Bochum (1972–1975) und Hamburg (1985–1989) als entscheidenden Stationen.

10 Peter Zadek, Menschen. Löwen. Adler. Rebhühner. Theaterregie, Köln 2003, 22.

11 Ivan Nagel, in: CD, Roger Willemsen, Das Bühnengespräch mit Ivan Nagel. Live-Mitschnitt aus dem Deutschen Schauspielhaus in Hamburg vom 16. November 2000.

12 Peter Zadek, Das wilde Ufer. Ein Theaterbuch, Köln 1990, 1994, 15.

4 Sprache gegen die Dunkelheit

Kann ein Mensch gut sein – in den Bedingungen, unter denen er lebt, kann ein Mensch sich verletzbar für andere machen, ohne selbst darin unterzugehen? Diese Frage beschäftigt nicht allein das epische Theater in Halle. (Episch – das heißt heute Dialog, wie von Christa Wolf zu lernen ist, das setzt die Ansprechbarkeit des Menschen voraus, seine Freiheit, wachsam zu sein, seine Kraft, auch den »schmerzhaften Punkten« nicht auszuweichen und darin »offener, selbständiger, angstfreier, toleranter«¹³ und vor allem sensibler zu werden.) Diese Frage beschäftigt auch gerade junge Menschen, die nicht so hedonistisch sind, wie ihnen oft unterstellt wird.¹⁴ »Der gute Mensch von Sezuan«, das ist die Botschaft vom Scheitern dieser Kraft und doch auf dem Theater der Versuch, gerade darin einen Ort des Nachdenkens, Miteinandersprechens zu eröffnen. Im widerständigen Mit-Empfinden mit jener Frau, »die halbnackt dasteht«, die es wagt, schutzlos zu sein, und daran scheitert, erwächst Sprache gegen Stummheit und Sich-Verschließen, gegen die Dunkelheit.

Hätte es eine andere Möglichkeit gegeben? Religionsunterricht geht nicht auf im Ethikunterricht, auf der Bühne, gerade auch in einem heute an epische Tradition anknüpfenden Stück, eröffnet sich im Dialog mit der Bibel vielleicht ein ganz anderer Horizont: »Es ist noch nicht erschienen, was wir sein werden« (1 Joh 3,2). Ausdruck für eine religiöse Dimension, die nicht erst zugetragen werden muss, sondern da ist. Gerade in seinem Scheitern will der gute Mensch von Sezuan den Menschen geben, »was des Menschen ist« und was doch »noch nicht erschienen ist« – im Vertrauen darauf, dass »in allen Menschen ... mehr ›da‹«¹⁵ ist, als sie selbst und ihre Umgebung wissen. Das biblische Wort von der unverlierbaren Identität jedes Menschen radikaliert die Wahrnehmung und ist doch zugleich ein Gegenwort. Es hat ein Gesicht, einen Körper, vielleicht nicht nur jener Frau, vielleicht nimmt dieses Wort auch eigene Kämpfe auf, Ängste, Erfahrungen, die im Schutz der Figur Sprache finden mögen. Die Begründung dieser Hoffnung im Gespräch mit den Schauspielern mag die Grenze markieren. Aber wo in wahrhafter Kommunikation die Wunden lebendigen Lebens offen gehalten werden, haben Menschen miteinander an einer Wahrheit teil, die größer ist als sie selbst, auch wenn sie dieses nicht explizit benennen.

13 Christa Wolf, zit. in: Theresa Hörmigk, Christa Wolf, Berlin 1989, 10.

14 Vgl. das Ergebnis neuerer Interviewstudien, in denen »Jugendliche ... von ihrem Wunsch« sprechen, »ein ›guter Mensch‹ zu werden.« »(D)ass Angehörige der so genannten hedonistischen Generation ein so deutlich nicht-egoistisches oder selbstzentriertes Ziel für sich in Anspruch nehmen«, mag erstaunen. »Noch überraschender war, wie wichtig ihnen dieses Ziel als übergreifende Ausrichtung für ihr persönliches Leben zu sein schien« (Schweitzer, Lebenszyklus, 84).

15 Johannes R. Becher, in: Christa Wolf, Die Dimension des Autors. Essays und Aufsätze, Reden und Gespräche 1959–1985, Bd. 1, West-Berlin 1987, Frankfurt a.M. 1990, 18.

5 Unter dem »Tor der Unruhe«

Der in Paris arbeitende englische Regisseur Peter Brook stellt diese Frage explizit: Kann das Theater bei unserer Suche nach Wahrheit helfen?¹⁶ Das heißt: Kann auf der Bühne eine unsichtbare Welt erscheinen? In der Herausforderung durch diese Dimension, nach der jeder Mensch auf der Suche ist, spricht Brook vom »heiligen« Theater. Er begegnet ihr durch die Auseinandersetzung mit einem fremden Stoff. Durch das Wagnis des »leeren Raums«, der nackten Bühne. Das betrifft nicht nur das äußere Bühnenbild: Wann habe ich das »Recht«, mir »absolut sicher zu sein«, und wann muss »die einzige wahrhaftige Haltung die einer offenen Frage sein?«¹⁷ Der »Schrecken« vor der Leere darf nicht vorschnell aufgefangen werden durch »die beruhigende« Idee, das schnelle »fertige, rettende« Verständnis. Eine Gefahr des »tödliche(n) Theater(s)«, die Brook in uns allen lauern sieht. Aber Hamlet ist nicht »wie ich«¹⁸. Die »eigene Alltagserfahrung« kann nicht allein als »Grundlage für ein Verständnis dienen«¹⁹. Wer auf der Suche nach Wahrheit ist, muss nach Brook allem »Reduktionismus«²⁰ wehren, jenem »schleichende(n) Gift«, das »in einen großen Teil unseres gesellschaftlichen Lebens eingedrungen«²¹ ist. Das all jene Dimensionen, die ein Unbekanntes, ein »Geheimnis umfassen«, reduzieren will. Die das Geheimnis der Wahrnehmung des Hamlet: »Mein Vater, ich sehe meinen Vater – / Horatio: Wo? / Hamlet: Im Auge meines Geistes, Horatio« »auf Normalmaß zu stutzen«²² versucht. Aber die Frage, die nach Brook hier aufbricht und die sich durch das gesamte Stück zieht, ist die Frage: Was ist Illusion? Was ist wirklich? Was ist der Geist, der das Leben bestimmt? Keine Fragen einer Sonderwelt, sondern Fragen, die alles andere lebendige und gelebte Leben in ihrem Kern berühren. Jemand, den diese Fragen beschäftigen und aufwühlen, sieht sich »gezwungen ... auch alle anderen Aspekte des Lebens zu hinterfragen.«²³ In diesem Sinne wollen Brooks Inszenierungen »einen unverkennbaren Hunger oder Durst hervorrufen«²⁴. In diesem Sinne sucht Brook ein Bild, das übrig bleibt, das

16 Zum Folgenden vgl. ausführlich: *Anne M. Steinmeier*, Schöpfungsräume, Gütersloh 2003, 62ff.

17 *Peter Brook*, Evokation Shakespeare. Vortrag, gehalten am 11. Mai 1996 in der Berliner Schaubühne, in: *Ders.*, Vergessen Sie Shakespeare, Berlin²1999, 7–42, 40.

18 *Peter Brook*, Vergessen Sie Shakespeare, in: *Ders.*, Vergessen Sie Shakespeare, Berlin²1999, 43–53, 47.

19 *Ebd.*, 45.

20 *Ebd.*, 44f.

21 *Ebd.*, 44.

22 *Ebd.*, 45.

23 *Brook*, Evokation, 35.

24 *Ebd.*, 195.

mitgeht, zum »Ereignis« wird, »eine Spur« »in die Erinnerung« »brennt«²⁵. Ein Bild von Bedeutung.

Neben seinem Hamlet an den bouffes du nord in Paris 2001 ist ein solches Bild, zuletzt in Berlin im Sommer 2006, die bis zum Hals im Sand eingegrabene Winnie in Samuel Becketts »Glückliche Tage«²⁶, ein Stück von beinahe prophetischer Dimension. Winnie ist »Komplizin ihres eigenen Schicksals. Sie verlangt nicht, dass man sie befreie. Sie kämpft nicht gegen Gott. Sie hat sich durch und durch ... angepasst«²⁷. Ihr Optimismus ist kein Mut, ist keine Tugend; er macht sie blind. »Nur fetzenweise wird sie sich darüber klar.«²⁸ »Unser fortgesetzter Wunsch nach Optimismus«, erkennt Brook, »ist unsere schlimmste Ausflucht.«²⁹ Weil er uns unberührbar macht. So wie Winnie am Ende nicht einmal die Hand von Willie wahrnimmt. »Wenn nur die Momente der Wahrheit andauern könnten ...«³⁰

Vielleicht lassen sich von Brook her prophetische und apokalyptische Bilder der Bibel als »Tor der Unruhe« neu entdecken, durch die sich eine Tür auftun und die Wahrnehmung verändern kann. Unter dem Stichwort dekonstruktiver Bibellektüre wird das Fremde der Bibel wieder als Chance eines Zugangs, als Weg, Bilder von Bedeutung zu finden, diskutiert.³¹ Ein Fremdes aber, das nicht einfach »dasteht«, sondern das erst in einer »schräge(n) Lektüre« entdeckt wird, wie Jörg Seip, katholischer Priester und Praktischer Theologe formuliert: »im Aufzeigen der Uneindeutigkeit, der inneren Widersprüche«³², im Aufdecken der »Wunden« eines Textes.³³ Das ist nur möglich, wenn Schülerinnen und Schüler ihre eigenen Wahrnehmungen, Fragen unverstellt und ungebrochen einbringen können, gerade auch in eigenen Gestaltungen, in denen sie im Horizont der eigenen Fragen Texte inszenieren. Einen Text als Drama vielleicht zu schreiben,³⁴ gibt die Möglichkeit, in der Gestaltung als einem wesentlich offenen Sprachraum das Brüchige nicht zu glätten, das Widerstreitende nebeneinander stehen zu lassen. Nur von diesem offenen Sprachraum kann erfahrbar werden, was Ulrich Kropoč als »reziproke Dekonstruktion« zwischen Text und Lesenden beschreibt.³⁵ »(M)it

25 Peter Brook, *Der leere Raum*, Berlin 1997, 200.

26 Die Premiere in deutscher Sprache fand in Basel 2003 statt.

27 Peter Brook, *Ja sagen zum Morast*, Programmheft: Samuel Beckett, *Glückliche Tage*. Weltpremiere, Kaserne Basel, 20.3.–5.4. 2003.

28 Ebd.

29 www.gianotti.ch/Inszenierungen/Archiv_1981-1986/Glückliche_Tage/glückliche_tag.

30 Brook, Programmheft: *Glückliche Tage*.

31 Z.B. Mirjam und Ruben Zimmermann, »Hermeneutische Kompetenz« und Bibeldidaktik. Durch Verständnis das Verstehen lernen, *GlLern* 20 (2005) 72–87.

32 Jörg Seip, »Ich lese gerade wieder ...«. Die vielerlei Lektüren eines Predigers, *LS* 55 (2004) 82–90, 85.

33 Vgl. Ebd., 86.

34 Vgl. Seips Lektüre von Gen 32, Gen 11 und Ps 139 in: Seip, »Ich lese«, 84ff.

35 Vgl. Ulrich Kropoč, Bibelarbeit als Dekonstruktion. Neue Perspektiven für das biblische Lernen, *KatBl* 128 (2003) 269–174; ders., Dekonstruktion. Ein neuer reli-

einem biblischen Text«, so Seip, »kann ruppig, entstellend, kämpfend umgegangen werden: Formal gesehen gelangt man so zu einem wörtlichen Lesen, das eben nicht fundamentalistisch ist: es ist die andere Art, wörtlich zu lesen und sie ist nicht angewöhnt.«³⁶ Ernst genommen aber, das ist mir wichtig zu ergänzen, wird eine solche »nicht angewöhlte Lektüre« auch und gerade jenen »Fragen, Gefühlen, Erfahrungen und manchmal diffusen Sehnsüchten« der Schülerinnen und Schüler Raum geben, die in ihrer Seele lebendig und voller Bedeutung sind, vielleicht erst in Umrissen, vielleicht erst noch mehr fühlbar als in Worten fassbar. Das bedeutet, wie Friedrich Schweitzer formuliert, die Herausforderung, »zu wirklichen Dialogpartnern für heutige Jugendliche (zu) werden, was die Offenheit für Fragen einschließt, auf die wir keine fertigen Antworten haben (Warum gibt es das Böse in der Welt?) oder bei denen es uns sogar an einer geeigneten Sprache fehlt.« Wenn das nicht gelingt, »wird die Kluft zwischen Kirche und persönlicher Religion oder Spiritualität immer größer werden.«³⁷

Das gilt auch schon für Kinder in der Grundschule: Soeben sind Bühnenstücke für Kinder im Alter von sechs bis acht Jahren erschienen, die die Frage stellen: »Wer oder was ist Gott?«³⁸ »An der Arche um acht« nimmt die »Wunde« der biblischen Geschichte auf, dass nur zwei Tiere von jeder Art auf die Arche mitgenommen werden. Drei Freunde, die Pinguine, können das nicht annehmen. Handelt Gott so, dass er ihren Freund vergisst und ertrinken lässt? Gibt es Gott überhaupt? Sie nehmen schließlich in aller Eile ihren dritten Freund im Koffer als blinden Passagier mit. Die Taube, die ihn entdeckt, merkt erst spät, beinahe nach der »Reise«, dass sie über all der Mühe der Organisation für Noah ihren Freund zurückgelassen hat. Die offenen Fragen nach Gott finden sich im letzten Bild wieder: »Der erste Pinguin«, der zugleich wie die beiden anderen »zu viel«, »überflüssig« war, »kommt zurück, weckt vorsichtig die Taube, sie schlägt die Augen auf und gibt dem Pinguin einen langen Kuss. Plötzlich halten sie inne und starren beide verlegen in den Zuschauerraum. Die Taube schließt rasch den Vorhang.«³⁹

gionspädagogischer Schlüsselbegriff? Ein Beitrag zur Diskussion um das Korrelationsprinzip, RPädB 48 (2002) 3–18. Die präzise Verhältnisbestimmung zu Jacques Derrida kann an dieser Stelle nicht vorgenommen werden.

36 Seip, »Ich lese«, 86.

37 Schweitzer, Lebenszyklus, 85f.

38 Rudolf Herfertner, Ulrich Hub, Kristo Šagor, Friedrich Karl Waechter und Ulrich Zaum, Spielplatz. Fünf Theaterstücke über Gott, Frankfurt a.M. 2006, 217f: »Ausgangspunkt für diese Idee war, dass es mit der langsam wachsenden Wahrnehmung der Welt zur Entwicklung eines Kindes gehört, die Frage nach dem Warum und Woher, nach einem Zusammenhang, nach einer Richtung, nach Sinn oder Gott zu stellen, und dass es nur ganz wenige Stücke gibt, die diesen Entwicklungsschritt des Kindes begleiten.«

39 Ulrich Hub, An der Arche um acht, in: Herfertner u.a., Spielplatz, 45–91, 91.

6 Passage

Die Inszenierung des Stücks »Kindertransport« durch einen Schüler von Peter Zadek in Halle⁴⁰ erzählt am Beispiel einer Familie vom Rettungsversuch jüdischer Kinder im Zweiten Weltkrieg. Eine Mutter gibt ihre Tochter nach England, um sie vor den Nazis zu retten. Das geschieht ohne Sprache, ohne Erklärung. Das Mädchen wächst in der anderen Familie auf, das Heimweh wird weniger, irgendwann beginnt sie zu vergessen. Jahre nach dem Krieg kommt es zu einer Wiederbegegnung: Die Tochter erinnert sich, der Schmerz und die Verletzung, das wie verschüttete Gefühl des Verstoßenseins kehrt zurück, wird bewusst, stärker als je zuvor. Mutter und Tochter können nicht mehr miteinander sprechen. Das Stück endet im Schweigen.

Das Unaushaltbare, Nichtversöhnte, das nicht einfach zu verändern ist, hat die Menschen im Theater tief berührt, alte und junge gleichermaßen. Was berührt hat, ist die Wahrheit der Figuren. Theater geht »auf den Grund«. Das ist das Interesse des Theaters Zadeks, sein Interesse am Leben, das »aus unlösablen Gegensätzen«⁴¹ besteht, auf »tausend Umwege« führt, bis der Mensch »sein echtes Wesen, das Innen, seine Seele«⁴² findet. Eine Inszenierung wie diese nimmt die Zuschauer in Prozesse der Dynamik der Seele hinein. Gerade auch junge Menschen. Theater ist Erfahrung der Passage.

Dabei erlaubt die Inszenierung zugleich Distanz. In der Figur können die Widersprüche, das Chaos eine Gestalt finden. Das ist eine gleichsam liturgische Kraft. Lässt sich auch die Bibel – wieder – in dieser religiösen Kraft erschließen? Die Bibel ist kein Traktat, kein Lehrsatz, sondern voller Erzählung. Jene Deutung am Ende der Josephsgeschichte – »Ihr gedachtet es böse mit mir zu machen, aber Gott gedachte es gut zu machen« (Gen 50, 20) – verlangt den Durchgang durch die »Kampfzonen«⁴³ des langen Weges der Erzählung. Im Kampf Jakobs in der Nacht ist nicht klar, was am Morgen sein wird. In diesem Sinne kann man mit Schülerinnen und Schülern vielleicht darüber ins Gespräch kommen, dass der Glaube an Gott nicht ist ohne die Prozesse, ohne die »Erfahrung des Durchgangs durch die unlösablen Widersprüche unserer Existenz«⁴⁴. Es ist offen, ob es gut wird. Das ist die religiöse Frage.

40 Das Stück ist 2003 von Harald Fuhrmann inszeniert worden.

41 Mechthild Lange, Peter Zadek, in: Claudia Balk (Hg.), Regie im Theater, Frankfurt a.M. 1989, 56.

42 Zadek, Das wilde Ufer, 109.

43 Vgl. den Titel einer Ausstellung von Menschenbildern der ehemaligen Bühnen- und heute in Berlin arbeitenden freien Malerin Xenia Hausner: Xenia Hausner, Kampfzone, Käthe-Kollwitz-Museum, Berlin, Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg, Forum Gallery, New York 2000.

44 Vgl. Klaus Bachler und Klaus Dermutz (Hg.), Die Außenseiter-Welten des Peter Zadek (Edition Burgtheater 1), Salzburg u.a. 2001, 109.

7 Ein »Augenblick der Liebe«

Allein in dieser Verwundbarkeit ist zu finden, was im Theater bei Andrea Breth als »Augenblick der Liebe« aufscheint. Sie formuliert explizit: »(W)enn man nicht mehr nachvollziehen kann, dass der Mensch im Bündnis mit Gott steht, dann muss man die Finger von dem Stück (Tschechow, Onkel Wanja) lassen.«⁴⁵ Das Stück stellt die Sinnfrage, verbunden mit der Frage: Was ist Arbeit? »Es gibt bei allen Figuren in diesem Stück »ein Begehrn nach Leben«, ein Begehrn, das, wenn es sich nicht erfüllt, Menschen zu »graue(n) Flecken« werden lässt.⁴⁶ Das Stück wird durch einen Gegentext mehrfach unterbrochen: »Ein Knecht, der zu Beginn, zwischen den Akten und am Ende wie ein in sich gekehrter Wanderer durch die Aufführung geht, erzählt immer wieder ein Gleichnis aus dem Neuen Testament: das Gleichnis von den Arbeitern im Weinberg. Die Letzten werden die Ersten, und die Ersten werden die Letzten sein.«⁴⁷ Dieses Gleichnis steht als Gegentext zu dem, was das Stück erzählt: dass sich die Menschen in Vereinsamung nur für sich selbst, im schlechenden Zerfall aller Solidarität, in zerstörerischer Angst unterwegs verlieren. In der wie ein Ritual das Schauspiel unterbrechenden Wiederholung des biblischen Textes wird eine andere Dimension offen gehalten, die dann im Schauspiel selbst Ausdruck findet: Die Sinnlosigkeit wird plötzlich durchbrochen und die verlorene Zeit wie in einem Gefäß gehalten, als der Arzt Astrow die Amme fragt, »was wohl die Menschen in ein- oder zweihundert Jahren von ihnen denken werden. Die Menschen werden nicht an uns denken, erwidert die Amme ruhig, aber Gott wird es tun.«⁴⁸ Theater als Zeit, um nachzudenken. Am Ende »werden von allen Akteuren Tische in den Innenraum geschoben, auf denen Kerzen brennen. Gegen die Verfinsternung der Welt ... Kerzen.«⁴⁹ »(Ü)ber allem ist immer das ›Trotzdem‹.«⁵⁰

Was hier mit den Gegenworten aus dem Neuen Testament inszeniert wird, formuliert Breth in Goethes *Stella* als den »dritten Blick«, die Beobachtung einer Handlung unter einem dritten Auge. Eine Perspektive, in der sie die Figuren als Lernende begreift. »Alle Figuren sind Lernende ... Das Lernen ist das Interessante, das Nachdenken, das Befragen, das Sich-mitteilen-Können ... Dramatische Kräche« kennen ja wir alle, »das ist außerordentlich undramatisch.«⁵¹ »(D)as müssen wir nicht im Theater angucken. Wir wollen wissen, was es bedeutet, wenn der Dritte anwesend ist und einen Blick auf die Begegnung hat. Wie sieht dann eine solche Begegnung aus? Was

45 Breth, in: *Die Zeit* v. 22.10.1998, zit. in: Dermutz, Andrea Breth, 120.

46 Ebd., 125.

47 Ebd., 122.

48 Ebd.

49 Ebd., 124.

50 Ebd., 133.

51 Ebd., 27.

heißt es dann, eine Hand zu reichen oder eine Berührung zu wagen?« Über diesen Blick des »Dritten« »verändert sich alles«.⁵²

Kommen die Jugendlichen im Religionsunterricht mit ihrem »Begehrten nach Leben« vor? Mit ihren eigenen Vorstellungen, ihren Fragen und Sorgen um Arbeit und Sinn, in ihrer Angst auch, in diesen Zeiten »ein grauer Flecken zu werden«? Sind sie Lernende des Lebens und der Liebe? Gibt es Raum, nachdenken zu können, zu spielen, zu experimentieren? Gibt es Raum, um sich wirklich mitzuteilen? Wie weit wagen wir, als Lehrende selbst, wirklich offene, also auch experimentierende, Lernende zu sein? Lassen wir uns im Unterrichten von Religion auf noch nicht bekannte, unausgeschöpfte Möglichkeiten von Leben und Erkennen mit Anderen zusammen, Schülerinnen und Schülern, ein? Möglichkeiten, in denen das Drama des »dritten Blicks« eines biblischen Wortes »probiert« wird (wie man auf dem Theater sagt)? Der »dritte Blick« ist kein Stoff, er ist eine andere Perspektive, aber er ist lebendig in biblischen Texten, die zu entdecken sind. Aus denen vielleicht für Schülerinnen und Schüler Gegenkontakte und Sinnräume erwachsen können, denen sie für ihr Leben glauben, die sie selbst wollen. Die ihnen »trotzdem« Perspektiven geben.

Das führt auf die Bedeutung von literarischer Erzählung für die religiöse Erfahrung überhaupt zurück.

8 Das »alte Thema der Teilhabe«⁵³

Die Bedeutung der Erzählung liegt in der Erinnerung an die größere Sprache. In ihrer anderen Bejahung, die die Widersprüche nicht auflöst. In ihrer »größeren Empfindung«⁵⁴. Denn was Not tut, erinnert Ivan Nagel, ehemaliger Intendant des Schauspielhauses in Hamburg, der aus seiner Geschichte Verfolgung bis in die Verleugnung seiner eigenen Existenz kennt, ist, »sich mit Erfahrung abzugeben: mit eigener und fremder Erfahrung.«⁵⁵ Das ist das Potenzial der Erzählung. »Wer wären wir, wenn wir uns selbst nicht – wenigstens zeitweise – vergessen könnten ..., wenn wir nicht lernen könnten ..., wenn wir nicht etwas anderes werden könnten, als wir sind?«, hat Susan Sontag gefragt.⁵⁶

52 Ebd., 30.

53 Paul Ricoeur, *Die Interpretation. Ein Versuch über Freud*, Frankfurt a.M. 1969, 45.

54 Nagel, in: Willemsen, *Das Bühnengespräch*.

55 Ivan Nagel, *Streitschriften. Politik. Kulturpolitik. Theaterpolitik 1957–2001*, Berlin 2001, 68.

56 Susan Sontag, *Dankesrede*, in: *Friedenspreis des Deutschen Buchhandels. Susan Sontag. Ansprachen aus Anlass der Verleihung*, Frankfurt a.M. 2003, 43–60, 56.

Die Bedeutung der Erzählung liegt in der Erinnerung an ein »Menschsein im Werden«⁵⁷. Eine Erinnerung, die progressiv zurückgeht. Sie setzt voraus, was der französisch-amerikanische Philosoph Paul Ricœur als zweite Naivität bezeichnet hat. Nach dem Verlust kindlicher Glaubensvorstellungen und durch den Bildersturz von nicht mehr tragenden Lebens- und Trostbildern hindurch können Menschen nur erwachsen werden und ihr Leben – immer wieder auch – neu finden und neu aneignen, wenn auch Bilder, Gestalten, Symbole neu gefunden werden, in denen Sinn erarbeitet und zugleich neu empfangen wird. »Ich, der Leser«, die Spielerin, der Zuschauer, »finde mich nur, indem ich mich verliere.«⁵⁸ Im Medium der symbolischen Welt vermag eine Erzählung in »imaginative ... Veränderungen« zu bringen.⁵⁹ Können junge Menschen sich selbst als andere erfahren, gemeinsam probieren und verstehen. Werden »wie die Kinder« (Mt 18,3) bedeutet darum nicht infantile Regression, sondern erschließt die Fähigkeit der Imagination, die Freiheit der Phantasie, der anderen Empfindung. Und darum auch die Freiheit anzufangen und zu verändern. Erzählungen können so die Bühne öffnen für ein Sich-Neu-Verstehen im Medium der anderen symbolischen Welt, der literarischen Erzählungen, der Erzählungen auf dem Theater und der Erzählungen der Bibel. Auf einen »»Entwurf von Welt« hin, »die ich bewohnen kann«⁶⁰. Im Wagnis der Inszenierung, im Spiel und im gemeinsamen radikal offenen Nachdenken auf den wechselnden Bühnen, unter dem »dritten Blick«, kann Religionsunterricht zu solchem Entwurf bilden.

Dr. Anne Steinmeier ist Professorin für Praktische Theologie an der Theologischen Fakultät der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg

57 Vgl. den Titel des Buches von *Eilert Herms*, *Menschsein im Werden. Studien zu Schleiermacher*, Tübingen 2003.

58 *Paul Ricœur*, Philosophische und theologische Hermeneutik, in: *Ders.* und *Eberhard Jüngel*, *Metapher. Zur Hermeneutik religiöser Sprache* (EvTh; Sonderheft), München 1974, 33.

59 *Ricœur*, Philosophische und theologische Hermeneutik, 33.

60 Ebd., 32.