

WER SIEHT UNS, WENN WIR LEIDEN?

Über die Präsenz des Religiösen im Gegenwartstheater:
Drei Szenen

1. *Sul Conchetto di Volto nel Figlio di Dio*

«Mit großen, weichen, etwas müden Augen überblickt dieser sanftmütige ›Salvator mundi‹ das Geschehen auf der Bühne. Er schaut uns an, die wir auf der Bühne sehen, was wir nicht sehen möchten, weil es uns erbarmungslos vor Augen führt, welche erbärmliche Kreatur der Mensch letztlich ist. Vor diesem ins Gigantische vergrößerten Antlitz des ›Weltenretters‹ erscheinen sowohl die zärtliche Hingabe, mit der der Sohn seinen Vater pflegt, wie das Leiden des Vaters an sich selbst, am Leben, an der Vergänglichkeit in einem anderen Licht.»¹

Romeo Castellucci inszeniert mit *Sul Conchetto di Volto nel Figlio di Dio* ein Spiel der Perspektiven. Unter dem unverwandten und reglosen Blick des riesigen Christusbildes von Antonello da Messina findet eine denkbar einfache und hochgradig irritierende Szene statt. Im weiß gehaltenen Bühnenbild säubert ein Sohn seinen greisen und inkontinenten Vater. Er verzweifelt zunehmend an der für beide unwürdigen Situation. Die Bühne füllt sich vor den Augen des Publikums mit den braunen Flecken und Flüssigkeiten; und während sich schwach wahrnehmbar Fäkaliengeruch im Zuschauerraum ausbreitet, bleibt jener Blick des Gottessohnes unverwandt auf das Publikum gerichtet.

Es ist, so könnte man vorschnell sagen, ein Stück über ein Generationenproblem und das sozialpolitische der Pflege, wenn jenes Christusbildnis nicht wäre, das Romeo Castellucci überdimensional im Hintergrund der naturalistisch eingerichteten Szene platziert hat. Hat man je im Theater so realistisch dargestellte Pflegehandlungen gesehen wie das Wechseln der Windeln und Säubern des nackten alten Körpers des Schauspielers Gianni Plazzi? Kein Drama, aber eine sich ins unerträgliche steigende Routine, die alle überfordert:

Den Sohn, der im Businessanzug auf dem Sprung zur Arbeit ist, den hilflosen Vater, der seine Ausscheidungen nicht beherrschen kann, und das Publikum, das einem Vorgang beiwohnt, der so nicht in die Öffentlichkeit gehört. Und dann jenes Antlitz, das dem Stück seinen Titel gibt und das sich am Ende von innen heraus zerstören wird, um die Buchstaben lesbar werden zu lassen: «you are my shepherd», durchsetzt mit einem schwach erkennbaren «not»: «you are not my shepherd». Also: Kein Stück über ein sozialpolitisches Problem und keins über Religionskritik; der Vorwurf der Blasphemie trifft nicht, auch nicht dass es sich um ein dezidiert religiöses Stück handelt.² Dann konnte man Castellucci schlecht. Es ist eine Inszenierung, die eine Frage aufwirft:

Was verändert sich, wenn wir eine so alltägliche Szene, wie sie in hunderten von Familien und Pflegeheimen sich vollzieht, mit dem Christusbild in Verbindung bringen? Einem Bildnis, das die Szene wie ein «riesiger Scheinwerfer» in ein anderes Licht taucht, wie Castellucci sagt?

Was verändert sich, wenn die Dimension des Religiösen auf die Bühne tritt? Und zwar als Teil einer Inszenierung, die durchsetzt ist mit Elementen der Performance-Kunst, die ein hohes Maß an Lebenswirklichkeit und zugleich Deutungsoffenheit anstrebt.

2. *Religion auf den Bühnen*

Ich möchte nach dem Vorbild eines Triptychons drei verschiedene Inszenierungen des Religiösen auf der Bühne miteinander konfrontieren und mit ihren jeweiligen Verweisen diskutieren, so wie Tankred Dorst in seiner Bearbeitung eines alten Märtyrerdramas von Jakob Bidermann, auf das später zurückzukommen sein wird, ein dreiteiliges Stück konstruierte, das unterschiedliche Perspektiven bietet. Es ist bezeichnend, dass die beiden gegenwärtig sicherlich provokativsten und interessantesten Theatermacher, Romeo Castellucci und Milo Rau, beide trotz ihrer unterschiedlichen Konzeptionen von Kunst und Theater immer wieder Bezug auf Religion und religiöse Stoffe nehmen. Der eine eher in autonomieästhetischen Formaten, der andere dezidiert politisch. Beide benutzen Darstellungs- und Aktionselemente wie sie aus der Performance-Kunst bekannt sind.

Performance ist ein Gegenentwurf zum traditionellen Als-ob des Rollenspiels und beinhaltet die Ausführung von Handlungen in Echtzeit, wie das Reinigen von Körper und Mobiliar, die Zerstörung des Bildes; auch der unverhüllte Körper stellt ein solches Element dar. «Nicht die Darstellung des Realen ist das Ziel, sondern dass die Darstellung selbst real wird.» formulierte Milo Rau programmatisch 2019 im «Genter Manifest»³ für das Stadttheater, die

Absicht die Welt nicht nur darzustellen, sondern zu verändern. Was heißt es, dass die Darstellung real wird? Um dieses Verhältnis von Realität und Fiktion, Bild und Wirklichkeit, dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren soll es im Folgenden anhand der drei Aufführungen gehen.

Zunächst aber ist zu differenzieren, was jeweils zu verstehen ist unter dem Religiösen, wenn es auf den Theaterbühnen inszeniert wird. Glaubt man den Befunden des zu früh verstorbenen Theaterkritikers Dirk Pilz, hat das Theater gegenwärtig wenig Ahnung von dem was Religion ausmacht. Vor zwei Jahren formulierte er ein vernichtendes Urteil über die Art und Weise wie Religion im Gegenwartstheater behandelt würde. «Religion wird dabei durchweg zum diffusen Sammelbegriff für alles, was als irrational oder überholt gilt. Gläubig sind für das Theater demnach immer die anderen, meistens die Absonderlichen,» konstatierte er in der Wochenzeitung «Die Zeit». «Gläubige treten im deutschsprachigen Theater fast nur als Mängelwesen auf.» Sie erscheinen als «bedauernswerte Tölpel». ⁴ Tatsächlich taucht Religion selten als komplexes Phänomen auf, wird Glauben nicht als Bereicherung lebensweltlicher Orientierungen und Weltverhältnisse dargestellt, sondern als problematisch. In den letzten 30 Jahren sind bspw. im deutschsprachigen Theater – seit dem 11. September 2001 zunehmend – Stücke und Inszenierungen zu finden, die das Thema Religion behandeln, abgesehen von den zahlreichen *Nathan*-Aufführungen. Dabei rücken zumeist soziale, psychologische und politische Dimensionen in den Vordergrund. Der Islam erscheint häufig als Phänomen der Bedrohung von Demokratie und Individualismus.

Am bekanntesten wurde sicherlich die gefeierte Theaterfassung von Michel Houellebecq's Roman *Die Untenverfung* mit Edgar Selge am Schauspielhaus Hamburg ⁵, in dem die Machtübernahme einer muslimischen Partei in Frankreich thematisiert wird. Eine intensive Beschäftigung mit dem Islam hatte im Jahre 2006 Feridoun Zaimoglus Stück *Schwarze Jungfrauen* ⁶, basierend auf Interviews mit muslimischen Frauen und Mädchen, eingeläutet. Wo Theatertexte wie dieser auch die Innenperspektive religiöser Welterfahrung thematisieren, fällt auf, dass sich die religiöse Haltung mit einer Zeit-, Kultur- und Kapitalismuskritik verbindet, die äußerst distanzierte Spiel- und Inszenierungsformen favorisiert. Wie schon in einem Teil der Trilogie des katholischen Autors Paul Claudel *Die Geisel* ⁷ geht die religiöse Bindung und Weltsicht der Protagonistin mit einer radikalen Ablehnung materialistischer Werte und Ziele einher. Lange nicht gespielt wurde das Stück in den 90er Jahren am Maxim Gorki Theater unter dem Titel *Die Gottlosen* Teil einer Reihe von Inszenierungen, die sich fortan auch des Themas Religion annahmen.

Grob betrachtet lassen sich drei Kategorien von Bezugnahmen auf das Religiöse feststellen. Da ist der *explizite Bezug* auf religiöse Dogmen oder Texte,

z.B. die Bibel oder auf Texte und Mythen verschiedener Religionen, wobei unterschiedliche Formsprachen gewählt werden, wie von Stefan Bachmann 2012, mit der fünfstündigen Aufführung von *Genesis. Die Bibel Teil 1*, die er als «Balance auf dem schmalen Grad zwischen Hollywoodfilm und Western-Mythos, Monty Python, Oberammergau und Josephs-Roman» inszenierte.⁸ Schließlich wurde das Lutherjahr 2017 zum Anlass, den Reformator auf die Bühne zu bringen oder die Rolle der Kirche kritisch zu befragen.

Implizit wird Religion thematisch *in Bezug auf Lebens- und Sinnprobleme*, die den Rahmen einer im engeren Sinne weltlichen Behandlung sprengen. Hier ist «die Grenze zwischen säkularen und religiösen Gründen ohnehin fließend», wie Jürgen Habermas in seiner Dankesrede zur Verleihung des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels 2001 konstatierte.⁹ Die Auflösung von Gewissheiten, die Konfrontation mit dem Tod, Grenzerfahrungen, extreme Erlebnisse der Ichauflösung oder Icherweiterung, des Rauschs, der Ekstase gehören hierher. So thematisierte Falk Richters Stück *Gott ist ein DJ* aus dem Jahre 1999 die Verbindung von Popkultur und Ichauflösung,¹⁰ und auch Castelluccis oben angesprochene Inszenierung, auf die später zurückzukommen sein wird, in der Religion thematisch wird, ohne dass es sich dabei um religiöse Erfahrungen handelt, gehört in diese Abteilung.

Eine dritte Kategorie der Bezugnahme auf das Religiöse betrifft die Kommunikation zwischen Darstellern und Publikum, ich nenne sie *die theaterarchäologische Dimension*, die die Wurzeln des Theaters erkundend und thematisierend in der Form des Verkehrs zwischen Schauspielern und Zuschauern, in der Art des Miteinander, auf rituelle, kultische oder religiöse Gehalte verweist. Hier sind Tragödieninszenierungen und experimentelle Formate des Freien Theaters zu nennen, in denen das Religiöse durch Handlungen, die dem Ritual verwandt sind, in gemeinschaftlichen Settings erlebbar wird.

Außerdem wäre eine weitere Kategorie religiöser Bezugnahmen im Gegenwartstheater zu nennen, die zunehmend Bedeutung beansprucht: Hier wird *Religion als kulturell und sozialer Bestandteil* in einer weitgehend säkularisierten Gegenwart betrachtet und entsprechend thematisiert oder kritisiert. So zeigt bspw. das Jugendtheater zahlreiche Stücke, die sich mit Problemen von Migration in der zweiten und dritten Generation auseinandersetzen, mit autoritär religiösen Elternhäusern und psychischen Belastungen Heranwachsender. Weder lassen sich Migration, noch die Situation der Bürgerkriegsflüchtlinge aus dem nahen Osten und arabischen Raum, die seit 2015 zunehmend auf den Bühnen thematisiert wird, darstellen und verstehen, ohne dass die Religionszugehörigkeit eine Rolle spielt, auch wenn sie nicht im Fokus der Aufführungen steht.

3. *Lamm Gottes (Lam Gods)*

Ehe ich zum Ausgangspunkt dieses Essays, zu Romeo Castelluccis Inszenierung *Sul Concetto di Volto nel Figlio di Dio*, zurückkomme, soll Milo Raus opulente Aufführung *Lam Gods*, mit der die neue Spielzeit am Theater Gent unter Einbeziehung der örtlichen Bürgerinnen und Bürger eröffnet worden ist, thematisiert werden. Sie umgreift alle genannten Kategorien, unter denen Religion auf den Bühnen behandelt wird, und spart dennoch eine aus, auf die zurückzukommen sein wird. Milo Raus Eröffnungsinszenierung zu Beginn der Intendanz am Stadttheater Gent weist Parallelen zu Castelluccis eingangs angeführter Theaterarbeit auf, deswegen bildet sie den zweiten Teil des Triptychons dieses Essays. Milo Rau ist ein dezidiert politischer Kunstaktivist mit dem Genter Manifest, das verlangt, dass Theaterinszenierungen stets multikulturell, global und politisch mit deutlichem auch räumlichem Bezug zur Welt außerhalb des Theaters zu konzipieren seien. Die Zusammenarbeit mit dem *Institute of Political Murder* mit dem er zahlreiche Aktionen, vom *Kongo Tribunal* über die *General Assembly* durchgeführt hat, ist Programm. Romeo Castellucci bildet dazu den Gegenpart. Der italienische Regisseur bringt inzwischen vorzugsweise Opern auf die Bühne. Mit einem autonomieästhetischen Verständnis inszeniert er Mehrdeutigkeit in Bild-, Klang-, und Bewegungschoreografien, die aber immer wieder Bezug nehmen auf die Gegenwart, ohne dabei allerdings den Kunstraum durch Dokumentation, Partizipation oder Intervention wie Milo Rau zu verlassen. Beide aber behandeln in mehreren Inszenierungen Themen der Religion oder beziehen diese augenfällig ein, stets mit deutlichem Irritations- und Protestpotential.

Auch Milo Rau nimmt Bildnisse aus dem 15. Jahrhundert zum Ausgangspunkt seiner Theaterarbeit *Lam Gods, Lamm Gottes*. Der berühmte 12-teilige Genter Flügelaltar der Brüder Jan und Hubert van Eyck aus dem Jahre 1432 wird zum Mittelpunkt einer Inszenierung, in der den Bürgern der Stadt Gent angeboten wird, sich zum ersten Stück unter der neuen Leitung ihres Stadttheaters zu versammeln. Die Bildnisse werden aufgelöst in performative Aktionen und Darstellungen. Theaterlaien stellen die Bildgruppen des Altars in den dort vorgegebenen Positionen nach und verbinden sie mit aktuellen biografischen Bezügen und Interviews.¹¹ Auf diese Weise wird der Kunstschatz und die Touristenattraktion der Stadt zum Zentrum eines Versuchs, das Stadttheater als öffentlichen Versammlungsort zu etablieren und Bürgerinnen und Bürger mit und ohne Migrationshintergrund zusammenzuführen, die Bindekraft der Religion interreligiös und politisch aufzuladen.

Die theatrale Interpretation des Altars vereint eine Reihe von Theaterformen und Bezugnahmen auf religiöse Topoi: explizit und implizit. «In einem

lockeren, knapp zweistündigen Assoziationsreigen wird vorgeführt, auf welcher kunterbunte Weise der Mensch seinem kurzen Erdendasein Sinn zu verpassen versucht: durch die Anbetung diverser Götter, durch Fortpflanzung und Kinderaufzucht, aber natürlich auch durch Theaterspielen.»¹²

4. *Macht des Bildes und Macht des Theaters: Aktion und Fiktion*

Aus der Reihe der Theaterformen sind in unserem Kontext die Performance-Elemente am wichtigsten. Und sie sind es auch, die die stärksten Proteste ausgelöst haben.

Ein Schäfer schert auf der Bühne ein wirkliches Schaf. Ein nacktes Paar – Adam und Eva – gibt sich vor den Augen des Publikums (und einer Gruppe von Bühnenkindern) der Liebe hin. Ein Geburtsvorgang ist schonungslos im Video zu sehen. Während der Schäfer auf der Bühne ein Schaf auf dem Schoß hält und ihm am Hals die Wolle abrasiert, ist auf einem Video die Schächtung eines Schafs mit spritzendem Blut zu sehen. Es tritt die Mutter eines nach Syrien ausgereisten IS-Anhängers, Fatima Ezzarhouni, auf, sie weint auf der Bühne in Echtzeit. Ihr realer Sohn ist in der Schlacht von Idlib ums Leben gekommen.

Warum erwähne ich diese Inszenierungselemente? Der Grund ist nicht allein die Debatte, die zwischen dem sogenannten und bisweilen als überholt bezeichneten Als-ob-Theater, dem Theater der Literatur und des Rollenspiels, von Seiten der Theaterwissenschaft, aber auch auf den Bühnen von Theatermacherinnen und -machern heftig ausgetragen wird. Es ist die Erinnerung an eine Predigt anlässlich des Werkstattgesprächs der Deutschen Bischofskonferenz und des Zentralkomitees der deutschen Katholiken im Kloster Weingarten im Jahre 2010, das Gemeinsamkeiten und Differenzen zwischen Kirche und Theater¹³ auslotete, dabei aber vor allem der Frage nachging, ob nicht die Kirche etwas lernen könne vom Theater im Hinblick auf ihr «Publikum» und die Fragen der Vermittlung in Gottesdienst und Öffentlichkeit.

In seiner Predigt zog Bischof Gebhard Fürst eine Parallele zwischen zeitgenössischen Performance-Aktionen etwa von Christoph Schlingensiefel und der Inszenierung des Blutes Christi. Braucht es diese Anschaulichkeit wie sie z.B. im umstrittenen Weingartener Blutritt und der Motivmesse um die Heilig-Blut-Reliquie vollzogen wird? «Braucht es den immer wiederkehrenden Hinweis auf das ‹Blut Christi›? Genügt nicht das abstrakte Katechismus-Wissen, dass Christus uns erlöst hat?» Er konstatiert «Genauso hintergründig wie die moderne Blut-Inszenierung des Gegenwartstheaters, genauso hintersinnig ist die Blut-Inszenierung dieser großartigen Barock-Kirche, in der wir heute Abend gemeinsam Eucharistie feiern»¹⁴ und plädiert für die Anschaulichkeit und da-

rüber hinausgehend Erlebbarkeit der Glaubensgehalte. Was heißt es für die Kirche, ihre Tradition immer wieder neu zu vergegenwärtigen, letztlich lebbar zu machen für die Zeitgenossen mit ihren sich stets wandelnden Erfahrungen? Wieviel ihres Traditionsbestands darf sie aufs Spiel setzen, ohne sich selbst aufs Spiel zu setzen? Die stets mit großer Vehemenz, Leidenschaft und Differenz diskutierten Fragen um die Liturgiereform berühren dieses konflikthafte Verhältnis. Vielleicht darf man provokativ behaupten: Was dem Theater die Debatte um das Regie- und Performance-Theater ist, das ist der Kirche die Lierurgiereform. Und beide haben es auch mit ihren Adressaten, dem Publikum beziehungsweise der Gemeinde zu tun: Wie weit gehen die Prozesse der Anpassung an den jeweiligen Zeitgeschmack, an das Bedürfnis nach Verstehbarkeit, Erlebbarkeit und Unterhaltung?

Wie die Kirche zugleich als Leib Christi und Volk Gottes verstanden wird, so besteht Theater nicht nur aus dem was auf der Bühne seitens der Inszenierung, durch Schauspieler und Regisseur einem Publikum angeboten wird. Theater verwirklicht sich dann, wenn diese Angebote vom Publikum geteilt werden: wenn Zuschauer bereit und fähig sind das, was an Zeichen präsentiert wird, mit Bedeutungen zu füllen, d. h. dem was sie sehen ihre eigenen Erfahrungen und Emotionen zu leihen.

Der Heterogenität kultureller und religiöser Orientierungen in der globalisierten Welt entspricht die performative Wende der Künste, die es dem Zuschauer überlassen, sich seinen eigenen Reim darauf zu machen und die seine Aktivität herausfordern. Im theatralen Ereignis, das auf Weltdeutung, Interpretation und Geschlossenheit verzichtet, ist der Zuschauer auf sich selbst zurückgeworfen, kombiniert die theatralen Zeichen nach seinem Gutdünken, er spielt sein eigenes Spiel. Aber gerade mit solcher Deutungsoffenheit, die an Beliebigkeit grenzt, hat die Kunst heute zunehmend Probleme, weshalb ein Prozess der «Entkunstung» der Kunst auch im Theater zu beobachten ist. Die unmittelbare Wirklichkeit zieht mit Laiendarstellern, echten Geflüchteten wie bei Milo Rau und echtem Fäkaliengeruch bei Castellucci in die Theater ein. Dabei stellt sich die Frage danach, was nicht zu sehen ist, was nicht gezeigt wird und die Frage nach der Transzendenz berührt.

5. *Die Geschichte der Pfeile*¹⁵

Zusammen mit der traditionellen Bühnenfiktion des magischen «Als ob» droht auch die Transzendenz als Vergegenwärtigung eines Abwesenden von den Bühnen zu verschwinden. Vielleicht ist das der Hintergrund des vehementen Urteils von Dirk Pilz über die Unkenntnis des Theaters in Sachen Religion.

Tankred Dorst konfrontiert in seiner Bearbeitung eines Märtyrerdramas drei Schauspieler von heute mit einem Schauspieler zur Zeit der Christenverfolgungen, von dem nicht deutlich wird, ob er ein Christ ist oder einen solchen gekannt spielt. Im 3. Teil wird mit einer scheinbar unverständlichen Notiz Bezug auf Blaise Pascal genommen. Es geht um die Präsenz des Abwesenden im Ereignis der Vergegenwärtigung: Von diesem Ineinander der Erfahrung von Sein und Bedeutung, von der Aufhebung der Trennung zwischen Zeichen und Bezeichnetem ist im *Gesang der Pfeile* die Rede.¹⁶ Es ist nicht zufällig, dass diese Erfahrung, die man als mystische bezeichnen kann, die zugleich eine der Ich-Auflösung oder genauer der Ich-Erweiterung oder auch Ich-Überschreitung ist, sich hier im Medium der Musik vollzieht. Das heißt, in jener Kunst, die am stärksten vom Unaussprechlichen handelt und am wenigsten in Worte zu fassen ist. Welche Geschichte erzählen die Pfeile denn bei Tankred Dorst – sie geben dem Stück doch den Titel! Sie singen.

Vielleicht mahnt die Konfrontation mit dem Glaubenserlebnis in diesem auch schauspieltheoretisch zu verstehenden Stück daran, dass das Theater bei aller Geschwätzigkeit auch von den Dingen handeln könnte, die nicht kommunizierbar sind.

Während sich die Schauspieler im mittleren Teil des Triptychons hinter der Bühne unterhalten, treten unbemerkt Engel auf – Tankred Dorst lässt sie auf Latein singen – und tragen den Leichnam Philemons hinaus, der im 1. Teil zu sehen war, der zur Zeit der Christenverfolgungen spielt. Zeichen dafür, dass nicht alles in die Alltagskonversation übertragen werden kann? Oder ist es nur unsere Zeit, die die Engel nicht sieht, den Gesang nicht hört? Dann erfolgt eine irritierende Aktion: Der Schauspieler mittleren Alters Gronevoldt näht sich den Mund zu, verletzt sich mit dem Messer, seine Aktionen treten in Gegensatz zu der wortreichen Konversation der anderen beiden Schauspieler, der eine alt und routiniert, der andere jung und politisch engagiert.

Nicht das Wort, sondern die Handlung, die Aktion steht im Vordergrund. Was Gronevoldt ausführt, sind Performance-Aktionen, Kunstpraxen die in der bildenden und darstellenden Kunst im 21. Jahrhundert verstärkt Interesse beanspruchen, und die Tankred Dorst hier frühzeitig thematisiert, z.B. die Selbstverletzungen und blutigen Akte Hermann Nitschs, Otto Mühls oder Marina Abramovičs. Extreme Handlungsvollzüge, vor denen die Worte versagen und die bezogen auf rituelle Kontexte zu verstehen sind.

Was aber heißt «verstehen» in der religiösen wie in der ästhetischen Erfahrung? Mit den Kirchen teilt das Theater und teilen die Künste den Verlust von Deutungsmacht, wiewohl religiöse Semantiken im Alltagsbewusstsein auch in einer sich als säkular verstehenden Welt eine Rolle spielen. Hier setzt Castelluccis eingangs beschriebene Inszenierung an.

6. Über Nächstenliebe: «Wer sieht uns, wenn wir leiden?»

Selten ist ein religiöser Bezug im Gegenwartstheater zugleich so irritierend wie schlicht platziert worden wie in der Inszenierung des italienischen Regisseurs, der weniger vom Schauspielertheater her kommt als von der Bildenden und Performancekunst, sodass das psychorealistische Spiel der beiden Darsteller in dieser Inszenierung ungewöhnlich ist, aber gerade in seiner Lebensnähe kontrastiert mit dem Christusbildnis. Hier geht es nicht um die Religiosität der Figuren auf der Bühne, nicht um Glaubensinhalte, sondern um eine Dimension, die das Verhältnis zur Religion und zu Gott befragt, indem Ausscheidung, Reinigung und Pflege, elementar menschliche Gegebenheiten gezeigt werden.

Das eben ist einer der Gründe für den Vorwurf der Blasphemie, der dem Theater (und der Kunst) immer dann gemacht wird, wenn es sich die Freiheit des Spielraums zwischen Wirklichkeit und Imagination, Affirmation und Negation herausnimmt. Allerdings – das betont Romeo Castellucci angesichts der Proteste gegen seine Inszenierung – handelt es sich um eine christlich inspirierte Inszenierung. Es ist die Nächstenliebe, der Dienst am Nächsten, der hier dargestellt wird, eine – so scheint es unter dem Druck des Berufslebens (verkörpert durch den Businessanzug nebst Handy und Notizblock sowie Armbanduhr des Sohnes) – schier unerfüllbare, über das gegenwärtig menschliche Maß hinaus weisende Pflicht.

Handelt es sich dabei um eine schlichte materialistisch zu begründende Notwendigkeit oder um ein moralisches Gebot? Braucht es dazu den Verweis auf den Blick Christi? Was ändert sich an unserer Perspektive, wenn die Windeln unter den Augen des Erlösers gewechselt werden?

Eine Inszenierung von Milo Rau gibt in diesem Zusammenhang einen Fingerzeig und verweist auf die Bedeutung des Blicks, den Castellucci provoziert. «Wer sieht uns, wenn wir leiden?» Diese Frage stellt die Schauspielerin Ursina Lardi zu Beginn des Stücks *Mitleid. Die Geschichte des Maschinengewehrs*.¹⁷ Sie tritt darin als Bühnenrolle und auch explizit als die Schauspielerin auf, die sich zu ihrer Darstellung und ihrem Beruf ins Verhältnis setzt. Im Interview mit dem Dramaturgen Stefan Bläske sagt der Regisseur: «Die Frage nach dem Blick, dem menschlichen, göttlichen und dem Kamerablick» sei die Grundfrage seines Stücks über eine NGO-Mitarbeiterin, die angesichts der Massaker in Ruanda verzweifelt. «Ganz offensichtlich ist dies die Frage nach Gott, nach dem Sinn der menschlichen Geschichte, nach jenem «verborgenen Gott», um ein schönes Wort von Georg Lukács aufzunehmen: Das ultimativ Andere, das uns sieht, auch wenn es «ohnmächtig» ist».¹⁸

Diese Äußerung liest sich wie ein Kommentar zu Romeo Castelluccis Inszenierung *Sul Concetto di Volto nel Figlio di Dio*, in der das Christusbild unverwandt den Zuschauern gegenüber steht, bis es sich am Ende von innen heraus zerstört.¹⁹ Dies ist nicht, wie etwa John Lutterbie meint, eine Kritik an der Kirche, dann wären Religion und Kirche identifiziert und das Religiöse missverstanden. Jesus – seine Person steht für Barmherzigkeit, Hilfe, Mitleid – ist nicht mit der Autorität der Kirche zu identifizieren, genauso wenig wie Religiosität mit Kircheng Zugehörigkeit gleichzusetzen ist. Milo Rau fragt: «Was bedeutet Rollen-Spiel [...] Was heißt es, sich in einen widersprüchlichen Menschen einzufühlen bis zum Äußersten, so wie es Lardi mit der NGO-Mitarbeiterin tut? Das sind Fragen, die uns an die Wurzeln des Theaters führen: zur Katharsis, dem Mit-Leiden mit einem Anderen, mag er noch so ein Ekel sein.»²⁰

Wenn wir zurückkommen zu dem Sohn, der seinen inkontinenten Vater säubert, dem wir als Publikum in der verzweifelten Vergeblichkeit seines Tuns zuschauen, der sich dann in einer Szene hilflos an das Christusbild wendet: Wir sehen Mühsal und Hilflosigkeit, wie sie in Tausenden von Familien, Pflegeheimen und Kliniken hinter verschlossenen Türen stattfindet, in der Regel versteckt, ohne das Licht der Öffentlichkeit zu erreichen. Im griechischen Theater wird die Tragödie einer Person zur Tragödie der Gemeinschaft, weil der Chor als Vertreter der Gemeinschaft dieses Miteinander ausdrückt, und der Zuschauer im Mitleiden die gemeinsame – heute würden wir sagen: Betroffenheit – bestätigt. In der Bereitschaft sich auf die Vorgänge und Ereignisse auf der Bühne einzulassen, seine Aufmerksamkeit, seine Emotionen und Phantasien zu investieren, macht der Zuschauer die Tragödie zu seiner Sache. «Theatron» meint ja im wörtlichen Sinne den Platz der Zuschauer, die wesentlich im Zentrum der Tragödie und des Theaters stehen.

Das Leiden wird gesehen. Ist es so, dass die Zuschauer in der doppelten Anordnung des Anblickens an die Stelle des Christusbildes rücken? Geht es darum, dass es jemanden, etwas, eine Instanz gibt, die sieht, was geschieht? Geht es um das Teilen einer Erfahrung? In einem früheren Aufsatz über die Rolle performativer Darstellungsweisen in Gegenwartskunst und Theater habe ich die These vertreten, dass rituelle Bezüge an die Stelle treten, die die Transzendenz in den modernen Gesellschaften hinterlassen hat.

Wo kein Gott mehr hinschaut, verweist Castellucci in aller Ambivalenz und Vieldeutigkeit am Ende seiner Inszenierung auf die Schrift im zerstörten Bildnis «I am not your shepherd», ich bin dein Hirte, ich bin es nicht. Das Christusbild ist zerstört und bleibt zugleich präsent.

Milo Rau, der Atheist, bietet Theater als eine Form der politischen Aktion und zugleich als Erfahrung des Miteinanders, letztlich des geteilten Leids.

Dabei wird die Atmosphäre, die zwischen Bühne und Zuschauerraum im *Lam Gods* entsteht, bedeutsam. Milo Raus Inszenierungen seien «mustergültige zivile Versammlungen» und «Oasen der Friedfertigkeit, in denen vom Grauenhaftesten die Rede ist, was Menschen einander antun. Temporäre Paradiese, in denen man vor dem Schrecken Ruhe sucht», urteilt Peter Kümmel. Rau verwandele das Theater in die Kirche, an die er nicht glaube. «Nur an den nächsten Theatermoment – an den glaubt er. Deshalb muss er rastlos Stücke produzieren.»²¹

Was ist ein Theatermoment? Es ist ein Moment, in dem Bühne und Zuschauer etwas miteinander teilen, sei es im Verweis der Blicke aufeinander, den sichtbaren und unsichtbaren Resonanzen wie bei Castellucci, oder in der sozialen Erfahrung einer Versammlung bei Rau.

Theater ist eben nicht nur das, *was* gezeigt wird, sondern auch *wie* es zwischen Bühne und Zuschauer rezipier- und erlebbar wird. So verschränken sich im Theater die beiden Sphären, die es konstituieren. Die Grunderfahrungen der menschlichen Lebenswelt werden in ihren zugespitzten Formen öffentlich.²² Und dazu gehört die Religion.

Aber es macht einen Unterschied, ob Altar und Christusbildnis als bloßer Verweis auf eine religiöse Tradition oder als Verkörperung dieser selbst betrachtet werden. Das eben unterscheidet Kunst und Religion. Das theatrale Spiel mit den Bedeutungen findet eine Grenze an dem religiösen Glauben, der sich als stärker erweisen kann als die Art von Glauben, die in der Theaterkunst im Sinne eines Glauben-machens zum Zuge kommt. Die Glaubwürdigkeit des Theaters erweist sich, indem es seine Darstellungsmittel offenlegt und die Zuschauer in ein multiperspektivisches Geschehen einbindet, und im Wechselspiel der Blicke und der Positionen einen Raum des Fragens und Befragens öffnet, und im Idealfalle den *Gesang der Pfeile* ahnen ließe. Antworten bleiben aus.²³

Anmerkungen

- 1 Romeo CASTELLUCCI, Societas Raffaello SANZIO, Sul Concetto di Volto nel Figlio di Dio (2011), http://2011.theaterspektakel.ch/uploads/tx_theaterspectacle2/ZTS_2011_Societas_Raffaello_Sanzio01.pdf (letzter Zugriff 07.02.2020).
- 2 Die Inszenierung wurde als blasphemisch, höchst religiös u.a. als radikal realistisch interpretiert, siehe <https://tageswoche.ch/kultur/kot-jesus-und-handgranaten/> (letzter Zugriff 8.2.2020). Das unbeholfene Lachen im Publikum, von dem Rezensenten berichten, ist eine Reaktion auf die mehrfache Herausforderung, den Tabubruch. «Das Publikum reagiert mit hilflosem Lachen und mit Ekel. Doch zu sehen, wie Vater und Sohn um ihre Würde kämpfen, ist sehr berührend und geht jeden etwas an – manch einer wird während des Stücks an seine Eltern oder Grosseltern

- gedacht haben oder sogar an sich selber in einem ähnlichen Zustand.» <https://www.kulturkritik.ch/2011/romeo-castellucci-societas-raffaello-sanzio-sul-concetto-di-volto-nel-figlio-di-dio/> (letzter Zugriff: 07.02.2020).
- 3 O.V., *Ghent Manifesto* (2018), von <https://www.ntgent.be/en/manifest>, (letzter Zugriff: 07.02.2020).
 - 4 Dirk PILZ, <https://www.zeit.de/2018/10/religion-theater-umgang-kritik> (letzter Zugriff: 07.02.2020). Als Ausnahmen nennt er Oliver Sturms *Gebetomat*, eine Ein-Personen-Box, die 300 Gebete in 65 Sprachen abspielt und so die Frage nach der (re-)produzierten Religion aufwirft, auch Björn Bickers Projekt *Urban Prayers*, bei dem Gläubigen vorurteilsfrei die Bühne überlassen wurde, und die Regisseurin Yael Ronen sowie «die Uraufführung *Martinus Luther* von John von Düffel, die weder Luther-Tratsch noch Protestantismus-Bashing präsentierte, sowohl auf vorschnelle, die historische Distanz einebnende Urteile als auch auf hippe Vereinnahmungen verzichtete.»
 - 5 UA: 06.02.2016, Schauspielhaus Hamburg, Regie Karin Beier.
 - 6 Feridun ZAIMOGLU, *Schwarze Jungfrauen*, Hamburg 2006, UA. Hebbel am Ufer, Berlin 17.03. 2006. Regie Sermin Langhoff.
 - 7 Paul CLAUDEL, *Die Geisel*, in Paul CLAUDEL, *Die Trilogie*, übersetzt v. Herbert Meier, Freiburg 2007.
 - 8 Cornelia UEDING in Deutschlandfunk, Kultur heute. Über *Genesis. Die Bibel, Teil 1*, 15.9.2012. UA: 14.9.2012 Schauspielhaus Zürich, Regie: Stefan Bachmann.
 - 9 Jürgen HABERMAS, *Glauben und Wissen*, Frankfurt/M. 2001, 22.
 - 10 Ingrid HENTSCHEL, *Dionysos kann nicht sterben. Theater in der Gegenwart*, Münster 2007, 193–197.
 - 11 Eva wird von einer Frau dargestellt, die auf der Bühne erzählt, sie sei in ihrer Jugend zur Muslima konvertiert und schwanger aus Indonesien zurückgekehrt. Mit einem Partner nimmt sie die auf dem Gemälde gezeigten Positionen von Adam und Eva ein, die per Video auf ein leeres Altarbild projiziert werden, vgl. GÖTZE, FAZ online <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/milo-rau-eroeffnet-mit-lam-gods-seine-intendanz-in-gent-15821365.html> (letzter Zugriff 07.02.2020).
 - 12 Wolfgang HÖBEL, *Lammfrohes Passions-Palaver*, in: <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/nationaltheater-gent-der-genter-altar-premiere-von-regisseur-milo-rau-a-1230796.html> (letzter Zugriff 07.02.2020).
 - 13 Gebhart FÜRST, *Predigt in: Inszenieren - Inspirieren – Konfrontieren. Potentiale zwischen Kirche und Theater*, hg. v. d. Deutschen Bischofskonferenz in Zusammenarbeit mit dem ZdK, 2011 (=Arbeitshilfen 254), 152–156.
 - 14 Ebd., 155.
 - 15 Tankred DORST, *Die Geschichte der Pfeile*, in: *Die Schattenlinie und andere Stücke*, Werkausgabe Bd. 6, Frankfurt/M. 1995. UA: Bühnen der Stadt Köln, Regie: Torsten Fischer.
 - 16 Wie die Ikone nicht als blosses Bild eines Heiligen aufgefasst wird, nicht als *Darstellung* sondern als *Sein*, in dem Sinne, dass der Heilige im Bild präsent ist.
 - 17 UA: 16.1.2016 Schaubühne am Lehniner Platz, Berlin, Regie: Milo Rau.
 - 18 *Milo Rau im Gespräch mit Stefan Bläske*, Programmheft: *Mitleid. Die Geschichte des Maschinengewehrs*, Schaubühne am Lehniner Platz 2015/16, 20.
 - 19 Eine ausführliche Interpretation ist zu finden in: Ingrid HENTSCHEL, *Theater und Religion: Zwischen Spiel und Ritual*, in: Saskia FISCHER – Birgit MAYER (Hg.), *Kunst-Rituale – Ritual-Kunst. Zur Ritualität von Theater, Literatur und Musik in der Moderne*, Würzburg 2019, 102–121.
 - 20 *Milo Rau im Gespräch* (s. Anm. 18), 18.
 - 21 Peter KÜMMEL, *Im Kontrollraum des Schöpfers*, in: <https://www.zeit.de/2018/41/milo-rau-nationaltheater-gent-lamm-gottes> (letzter Zugriff 07.02.2020).
 - 22 Gerhard STAMER, *Theater und Gemeinsinn*, in: Ingrid HENTSCHEL (Hg.), *Die Kunst der Gabe. Theater zwischen Autonomie und sozialer Praxis*, Bielefeld 2019, 67–76.
 - 23 Als Postskriptum würde ich an dieser Stelle die letzte Inszenierung des Altmeisters Peter Brook *The Prisoner* anführen, der mit einer afrikanischen Geschichte die Frage von Schuld und Erlösung aus einer außereuropäischen Perspektive aufwirft. DEA Ruhrfestspiele Recklinghausen 18.9.2018, Regie: Peter Brook, Marie-Hélène Estienne. *Théâtre des Bouffes du Nord Paris*.

Abstract

Who Sees Us, When We Suffer? About the Presence of Religion in Contemporary Theatre: Three Plays. How are religious motives processed on stages today? What changes when an everyday scene takes place in front of a portrait of Christ? With the help of productions by Romeo Castellucci, Milo Rau, and a play by Tankred Dorst, representations of the religious linking performance art and acting theatre are described. The essay focuses on effects of the real and forms of compassion between stage and audience. The religious appears as the open, as a mode of questioning that points beyond empirical evidence.

Keywords: Romeo Castellucci – Milo Rau – Tankred Dorst – performance – liturgy – real action – compassion – community – audience