

Animationstheater als Medium des Wortes Gottes

Teatr animacji jako medium Słowa Bożego

ADAM KALBARCZYK

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Wydział Teologiczny,

Zakład Teologii Praktycznej, Poznań, Poland

adamkal@amu.edu.pl

<https://orcid.org/0000-0002-3749-2497>

Abstract: Theatre has played an important role in the preaching of the Church since the time it entered into the space of faith a long time ago, creating its own forms called the religious, sacral, catholic or liturgical theatre. Especially today, in the times of visual reality, the evangelical function of theatre has been widely appreciated, mainly due to the language of images it utilizes. There has always been high demand for words animated by images and the Holy Scriptures provide readers with them in abundance. Word and image, as content carriers, activate the listener/ spectator, encourage him/ her to take an intellectual effort, engage personally, reflect on God's words and their impact on an individual's everyday life, teaching listening and helping hear not only the voice of God, but also of another human being. Hence, theatre as a medium of the evangelical truth can be an instrument used to improve an individual, rendering him/ her convinced about the primacy of spiritual values, sensitizing him/ her toward the truth, teaching maintaining objectivity, taking responsibility for the word and differentiating between true/false and right/wrong.

This article aimed to demonstrate the animation theatre as an attractive and useful – particularly in the contemporary social and cultural context – tool for preaching the Word of God within and beyond liturgy as well as to formulate postulates for the theory and practice of church preaching taking into account the animation theatre. The following research methods were used in the work: analysis of the ecclesiastical documents and available publications about theatrical animation, sometimes comparative method and synthesis of the results from this research. The fundamental conclusion of the study is worded as follows: Whereas resorting to the theatrical forms in preaching the Good News beyond the liturgy raises no objections, implementing them into it directly is considered question-

able and even controversial. For this reason, whenever elements of theatre are utilized in liturgical celebrations, the liturgical norms have to be observed precisely so that to avoid any abuses, and primarily one has to remember that the Eucharist is not a theatre, but God's meeting with His people.

Keywords: theatre; preaching; liturgy

Abstrakt: W kościelnej posłudze Słowa ważne miejsce zajmuje teatr, który już dawno na trwałe wpisał się w przestrzeń wiary, tworząc własne formy, określane mianem teatru religijnego, sakralnego, chrześcijańskiego czy liturgicznego. Szczególnie dzisiaj, w naszej „wizualnej” rzeczywistości, powszechnie docenia się jego ewangelizacyjną funkcję, wskazując przede wszystkim na obrazowy język. Ludzie zawsze potrzebowali słowa ożywionego obrazem, świadczy o tym niezwykle barwny język Pisma Świętego. Słowo i obraz, które są w teatrze nośnikami treści, aktywizują słuchacza-widza, pobudzają do wysiłku intelektualnego, osobistego zaangażowania, refleksji nad Słowem Bożym i jego rolą w życiu człowieka, uczą słuchać i pomagają usłyszeć głos Boga, ale też i drugiego człowieka. Stąd teatr jako medium prawdy ewangelijnej może być narzędziem doskonalenia człowieka, przekonuje go o prymacie wartości duchowych, uwrażliwia na prawdę, uczy obiektywności, kreatywności, odpowiedzialności za słowo, odróżniania prawdy od fałszu i dobra od zła.

Celem niniejszej pracy jest ukazanie teatru animacji jako atrakcyjnego i pomocnego – zwłaszcza we współczesnym kontekście społeczno-kulturowym – narzędzia głoszenia Słowa Bożego w ramach liturgii i poza nią, jak też sformułowanie postulatów dla teorii i praktyki kościelnego przepowiadania uwzględniającego teatr animacji. W pracy zastosowano analizę treści dokumentów kościelnych i dostępnych publikacji na temat animacji teatralnej, niekiedy metodę komparatywną, jak też syntezę wyników przeprowadzonych badań. Główny wniosek z tych badań brzmi następująco: O ile posługiwanie się formami teatralnymi w głoszeniu Słowa Bożego poza liturgią nie budzi żadnych istotnych zastrzeżeń, o tyle wprowadzanie ich w przestrzeń liturgiczną rodzi pytania, a nawet kontrowersje. Dlatego posiłkowanie się nimi w ramach liturgicznego przepowiadania wymaga przestrzegania przepisów liturgicznych i sformułowania jasnych zasad ich stosowania. Nade wszystko zaś trzeba pamiętać, że liturgia nie jest teatrem, lecz spotkaniem Boga z Jego ludem.

Słowa kluczowe: teatr; przepowiadanie; liturgia

Einführung

Das Animationstheater ist seit der Antike eine faszinierende Art der Schauspielkunst, in der die Rolle des Schauspielers entweder eine Puppe oder ein anderer von außen – sichtbar oder unsichtbar, hinter der Kulisse durch den Animateur – bewegter Gegenstand übernimmt. Es bietet eine sehr reiche und vielfältige Wirklichkeit, die ihre Potenzen im breiten Spektrum zwischen traditionellen, nicht selten jahrhundertealten und aus vielen Kulturen stammenden

den Gattungen des Puppentheaters und den ultramodernen, avantgardistischen Experimenten, die an Performancekunst oder alternatives Theater erinnern, zu entfalten vermag.

Nicht selten koexistiert es mit dem plastischen Theater sowie dem Masken- und Schauspielertheater. Manchmal wird es Figuren- oder Objekttheater genannt, meistens wird es aber als Puppentheater bezeichnet (leider wird es auch öfters und grundsätzlich mit Unterhaltungsformen für Kinder assoziiert), obwohl die Puppe auf seiner Bühne seit langem nicht das einzige und vorherrschende, sondern nur als ein von potentiellen künstlerischen Ausdrucksmitteln zu betrachten ist. Weil jedoch der Hauptbestandteil dieses Theaters das Phänomen der Animation – Belebung der Materie – ist und weil es sein Wesen determiniert und in sich all seine Dimensionen und Arten vereinigt, so scheint dafür das Animationstheater eben die zutreffendste Bezeichnung zu sein.

In diesem Theater spielt die Puppe jedoch weiterhin eine wichtige Rolle. Sie kann als animierte Figur, die in die Rolle des menschlichen Schauspielers tritt, zu einer Bühnengestalt, dramatischen Figur, zum Partner des Schauspielers, zum plastischen und ikonischen Zeichen werden. Als Gegenstand, der kein eigenes Leben hat, als Produkt, als unvollkommene Replik des Menschen, kann sie, allein durch seinen Willen getätigt, eine Zeitlang leben, sich bewegen, agieren, sprechen oder singen. Es ist der Mensch, der das wirkliche Agens, Subjekt ist, das einer Puppe ihre Bühnensubjektivität verleiht. Daher wird die Theateranimation manchmal auch Prozess der Subjektivierung genannt. Menschliche Kreativität und sein Ideenreichtum haben im Laufe der Jahrhunderte enorme Vielfalt und erstaunliches Reichtum an Theaterpuppen geschaffen und sie tun dies noch immer weiter. Die meisten von ihnen lassen sich klassifizieren (z. B. Marionetten, Marotten, Stockhand-, Finger- Schattenpuppen), aber es gibt auch welche, die sich jeglichen Klassifikationsversuchen entziehen. Mit der Vielfalt der Arten und Gruppen der Theaterpuppen verbindet sich auch das enorme Reichtum an Formen des Animationstheaters.

Dieses Theater, ähnlich wie das Schauspielertheater, kann insbesondere im modernen kulturell-gesellschaftlichen Kontext zum attraktiven und nützlichen Instrument der Verkündigung des Gotteswortes im Rahmen der Kirchenliturgie aber auch außer ihr werden (Kalbarczyk 2013, 268-295; 2018, 5-18). Das Ziel dieses Artikels ist, seine Möglichkeiten und Potenzen in diesem Bereich darzustellen.

I. Der Prediger als Animateur einer Theaterpuppe

Der Prediger, der das Gotteswort verkündigen möchte, indem er die Formen des Animationstheaters nutzt, soll der schwierigen Kunst der Animation mäch-

tig sein. Diese ist immer eine kreative Animierung, d. h. sie beruht nicht nur auf einfacher Belebung der Dinge, aber – nach Andrzej Kaćki – auf der narrativen Belebung gewisser Materie, die durch „parabolische Werte des dramatischen Textes“ determiniert sei und die „dank Bühnentransformation zu materiellem Ereignis werde, das in bestimmter Zeit und in bestimmtem Raum“ zustande komme (Kaćki 2004, 69; Leroi-Gourhan 1988). Der im Animationstheater wirkende Schauspieler betrachtet den von ihm animierten Gegenstand (Figur, Puppe) nicht als Instrument des jeweiligen künstlerischen Ausdrucks sondern strebt nach seiner kreativen Integration mit ihm und so sieht er darin den Modus einer künstlerischen Aussage, der in sich gleichzeitig einerseits Animationsvorteile des jeweiligen zu animierenden Gegenstandes und andererseits das Talent des Animateurs vereint. Eine solche Methode erlaubt dem Animateur menschliche Emotionen und seine Expressivität der Puppe zu verleihen und dadurch aus ihr eine Person – einen authentischen Schauspieler zu kreieren. Dieser Grundsatz und gleichzeitig diese Methode des Animationstheaters scheint an den fundamentalen Grundsatz und Methode der Predigt zu erinnern, denn sie beruht prinzipiell auf kreativer Belebung des durch parabolische Werte des heiligen Textes bedingten Wortes, damit die dadurch angeregte, durch den Geist beeinflusste Gemeinschaft anfängt zu Gott zu reden (Czerwik 2010, 237).

Die so begriffene Theateranimation kann ohne mühsame Übung nicht gelernt werden. Sie beginnt gewöhnlich, indem man die Expressivitätsbereiche der jeweiligen Puppe erforscht und ihre kreativen Potentiale bestimmt. Erst dann kann man Animation lernen, also wie die Puppe zu führen ist, was hauptsächlich auf der Fertigkeit beruht, Bewegungen, Geste und Worte miteinander zu korrelieren. Es sind rein technische Übungen, die stufenweise um Mittel des schauspielerischen Ausdrucks erweitert werden. Die Animation ist vor allem eine Art von Übertragung der Kraft und Bewegung des Schauspielers auf eine leblose Puppe, die eben dadurch lebendig wird. Diese Übertragung „kompliziert [...] den Bühnenkode, denn bei Erzeugung der Expression kommt es zu einer gewissen Indirektheit, weil ein Instrument – Puppe oder ein anthropomorphisierter Gegenstand auftaucht, was im dramatischen Theater nicht der Fall ist. Eine solche Situation erinnert an den subtilen Unterschied zwischen einem Vokalist und einem Instrumentalisten. Sowohl der Schauspieler als auch der Sänger sind direkte Sender, die gleichzeitig selber eine Botschaft verkörpern (denn ihre Stimme und ihre Gesten sind ein Teil ihres Selbst). Im Puppentheater kommt es zu einem Mittlungsprozess – einer Interaktion zwischen Schauspieler-Animateur und dem zu animierenden Gegenstand“ (Kaćki 2004, 71).

Das Ziel eines solchen mühsamen Trainings ist – wie die Puppenspieler zu sagen pflegen – die vollkommene Integrität der Manipulationskunst mit

dem vorzutragenden Text zu erreichen, also „die Fertigkeit, die angenommene Rolle und Handhabung des Instruments, die manuelle Fertigkeit und fließende Manipulation mit dem zu animierenden Gegenstand zu synchronisieren“ (Kački 2004, 71). Puppenanimation umfasst auch Sprecherziehung, somit auch entsprechendes Stimmtraining in Theorie und Praxis des Sprechens. Damit die Schauspieler bewusst sowohl ihr Sprechapparat gekonnt nutzen und sein Potential erweitern können, üben sie sich in speziellen Resonanztechniken. Darüber hinaus lernen sie verschiedene Arten der Textwiedergabe, indem sie sich Nachahmung der Stimmen, ihre Diversifizierung je nach dem Charakter und Art der Puppe und Synchronisierung des Textes mit der Bewegung aneignen.

Die Inszenierungen des Animationstheaters entstehen aus zwei elementaren Stoffarten: Dem des Wortes und dem der Bewegung der Puppe. Weil die Puppe über dürftige Mimik verfügt, spielen die Schauspieler weitgehend verbal, indem sie hauptsächlich zu phonetischer Stilisierung greifen, also mit Hilfe der Tonfarbe den individuellen Charakter der Puppengestalten schaffen. „Das *Wortspiel* im Puppentheater begünstigt die Entstehung der Atmosphäre gewisser Illusion und Phantasmagorie, denn es füllt diese gewisse, aus der *Dürftigkeit* des wichtigsten Vehikels, der der Puppe resultierende Leere. In einem bestimmten Grade wird das Wort zu diesem *Etwas*“, das das Geschehen in Zeit und Raum ergänzt und was als Puppentheater bezeichnet wird“ (Kački 2004, 76-77).

Im Animationstheater ist das Wort klar, plastisch, illustriert wiederzugeben oder wie Kački schreibt: es sollte „visualisiert“ werden. Dies beruht auf einer viel weitgehender Abgrenzung der einzelnen Textpassagen und ihrer literarischen Stilisierung als in der herkömmlichen Theaterart. Der Puppenspieler verfügt in diesem Bereich über viele Möglichkeiten, von spezieller Auswahl der stilistischen Mittel, Einsatz von poetischen Mitteln (z. B. der mit Metaphern arbeitenden Tropenlehre oder poetischen Syntax) bis auf solche Mittel, wie Euphemismen, Diminutiva (Verkleinerungen) oder Infantilisierung. Dazu kommt noch die Belebung der Stimme durch phonische, tonale Stilisierung, also Einsatz von verschiedenen künstlerischen Tricks – vor allem von denen der Dynamik, die auf Teilung des Textes in Phrasen und ihrer entsprechenden Akzentuierung beruht und von denen der Agogik (Tempo- und Rhythmusänderung), die in Ritardando (Tempoverlangsamung) oder Accelerando und Stringendo (Tempobeschleunigung) der Aussage ihren Ausdruck findet. Für den Puppenspieler wird auch die Fertigkeit verschiedene menschliche und tierische Stimmen und andere Geräusche nachzuahmen nützlich sein.

Weil der Puppenspieler mit dem ganzen Körper spielt, darf er sich nicht nur auf Mimik beschränken, sondern er sollte auch mit Gesten spielen (Pavis 1998, 166-169). Ästhetische Gesten sind im Animationstheater die wich-

tigsten. Denn sie entscheiden sowohl über die künstlerische Ausgestaltung der Aufführung als auch über die Art der eingesetzten Animationsmaßnahmen. „In Puppenanimation ist die Gestik nie zufällig, obwohl sie öfters als Ergebnis des aus dem Stegreif auf der Bühne Dargebotenen, während der Aufführung, zustande kommt. Sie wird jedoch immer in ein Zeichensystem gebündelt, das zu einem wichtigen Bestandteil des künstlerischen Ausdrucks des Puppenspielers wird“ (Kącki 2004, 81).

Mit der Vorbereitung der Prediger zum Animationstheater ist unterschiedlich. Manche, bevor sie mit einer Puppe auf der Kanzel „auftreten“, nehmen an diversen Kursen teil, andere lernen diese Kunst aus den Filmen, die Internet anbietet, aber es gibt auch welche, die auf ihren angeborenen Veranlagungen basieren. Mangel an entsprechender Bildung in diesem Bereich führt aber dazu, dass das Predigen mithilfe einer Puppe zu einer kitschigen, auf billigen Tricks bauenden Animation wird und somit nicht auf fundiertes Puppenspielerhandwerk gestützt, wirkt das ganze Spiel sozusagen nur auf Effekt aus. Die Fertigkeit des Predigers in Führung der Puppe, Synchronisierung ihrer Bewegungen mit der Stimme, entsprechende Mimik und Gesten sind aber im Fall einer Homilie oder einer Predigt enorm wichtig, denn der Prediger spricht immer zu den Zuhörern – um an die Formel des heiligen Augustinus zu erinnern „mit entblößtem Gesicht“, d. h. er muss zu hören und zu sehen sein – als einer, der das Wort verkündigt und die Puppe führt (Kocur 2005, 289-290) Der Prediger kann nicht hinter die Kulisse verschwinden. Daher ist das „Wortspiel“ für ihn als Puppenspieler so wichtig, das Spiel, das im Animationstheater genauso wichtig ist wie „das Spiel mit der Puppe“ – umso mehr, dass bei der Verkündigung, in der Predigt, das Wort immer Supremat und Wirkung haben soll und man darf ihm weder seine Kraft nehmen noch das Vertrauen darauf abbauen (Paul VI. 1975, 42).

Um eine Predigt als Theaterform zu gestalten, hat der Prediger in der Vorbereitungsphase ein Szenarium zu entwerfen, also einen literarischen Stoff vorzubereiten, der dann mit theatralischen Mitteln umgesetzt werden kann. Es reicht nicht eine epische Form vorzubereiten, also eine Handlung zu entwerfen und sie in Form einer Erzählung oder Plauderei darzubieten. Ein solches Szenarium sollte fertige Dialoge, Beschreibung der Handlung, Protagonisten, Orte und Zeit enthalten. Ohne dies kann auch eine mit theatralischen Mitteln des Animationstheaters umgesetzte Predigt nicht auskommen, insbesondere auch deswegen, weil den Aussagen der Prediger, die das Gotteswort in einer solchen Form verkündigen zu entnehmen ist, dass nur wenige von ihnen solche Szenarien entwerfen – die meisten jedoch improvisieren und der Versuchung erliegen oder der Mode nachgehen auf dem „Lebendplan“ zu spielen.

2. Animationstheater in der Liturgie

Die Theaterpuppe und andere animierte Gegenstände können zu Bühnengestalten oder zu ikonischen Zeichen werden. Als beide Arten können sie in dem Bereich der Verkündigung auftauchen und sie sind dort auch präsent. Für die Einführung der theatralischen Formen in den Liturgiebereich ist erforderlich zu prüfen, ob dies mit den liturgischen Normen konform ist.

2.1. Grundsätze der Anwendung von theatralischen Formen in der Liturgie

In dem Direktorium *Puerosbaptizatos* vom 1973 über heilige Messen mit Teilnahme von Kindern lesen wir: „Die Liturgie darf nie als ein trockener und nur begrifflicher Vorgang erscheinen“ (Kongregation 1973, 35). Daher wird in diesem Dokument den visuellen Bestandteilen ein großer Wert für die Liturgie zuerkannt. Viele von solchen Elementen enthalten schon die Riten selbst und der Ort ihrer Durchführung, man kann jedoch noch weitere einführen, die den Kindern dazu verhelfen, die großen göttlichen Werke, die dank Schöpfung und Erlösung entstanden sind ins Auge zu fassen und die durch visuelle Reize ihr Gebet fördern (Kongregation 1973, 35). Nützlich kann auch die Verwendung von Bildern sein, „die von den Kindern selbst hergestellt wurden, etwa zur Illustration der Predigt, zur bildlichen Darstellung der Fürbittenanliegen, zur Anregung der Meditation“ (Kongregation 1973, 36). Darüber hinaus erlaubt das Direktorium, dass sich die an Kinder gerichtete Predigt manchmal ins Dialog mit ihnen verwandelt, „sofern man nicht schweigendes Zuhören der Kinder vorzieht“ (Kongregation 1973, 48). Damals stellte dies die Kinder in privilegierte Lage im Vergleich zu den Erwachsenen, die – wie dies frühere Dokumente festgelegt haben – sich des Dialogs zu enthalten haben (Ślawiński 2008, 62). Die Dialogform auch in der Predigt für Erwachsene zu gebrauchen, erlaubte erst die Instruktion der Kongregation für den Klerus *Ecclesiae de Mysterio* vom 1997 (Kongregation 1997, 3).

Es scheint, dass die Forderung nach Bildlichkeit und Einsatz der Dialogform in der Predigt nicht nur auf an Kinder gerichtete Verkündigung zu beschränken ist, weil auch erwachsene Zuhörer der Liturgie, das Gotteswort nicht als etwas Trockenes und in den Gedankenbereich gehörendes Gut empfinden sollten. Daher könnten Dialog, Requisiten, Bilder und kleine Theaterformen okkasionell und vernünftig, unter Einhaltung der liturgischen Normen, als Medium der von dem Prediger vermittelten Inhalte auch in den Homilien für Erwachsene eingesetzt werden (Długosz 2001, 7).

Wenn man also annimmt, dass es möglich ist, die theatralischen Formen in liturgischer Verkündigung einzusetzen, soll dafür gesorgt werden, dass die Homilie dabei ihre liturgische Natur nicht verliert, damit sie nicht zu einer von ihr abstrahierenden oder zu einer sie dominierenden Vorstellung verwandelt wird. Man soll auch an den Supremat des Wortes über das Bild und den besonderen Charakter des Predigerdienstes denken. Die Inszenierung ist als eine der Vermittlungsformen, als Ergänzung, Verstärkung oder Mittel zur attraktiven Gestaltung oder zur Verstärkung des zu verkündigenden Gotteswortes zu betrachten. Sie soll der Liturgie dienen und nicht als vorrangiges Geschehen die Aufmerksamkeit der Gläubigen fesseln. Sie darf Botschaft und Empfang des Gotteswortes nicht einschränken, stören oder sogar aufheben. Auf keinen Fall darf man sie einsetzen, um ausschließlich Unterhaltung, Spiel oder angenehmen Zeitvertreib zu bieten. Sie soll der Erlösung und nicht der „Auflösung“ des Menschen im Vergnügen dienen (Broński 2010, 172). Der Erlösung hat auch der Prediger zu dienen, denn er ist Diener des Evangeliums und nicht sein Herr. Somit sollte er beim Einsatz von theatralischen Formen in der Verkündigung dafür sorgen, dass seine Rolle nicht darauf beruht nur Schauspieler, animateur, Moderator oder „Unterhalter“ zu sein, der die ganze Aufmerksamkeit der Liturgieteilnehmer auf sich zieht und nicht – wie es sein sollte – auf Gott und sein Wort konzentrieren. Er darf seine aus von ihm angenommenem Sakrament der Weihe resultierende Pflicht zu lehren und zu heiligen nicht vernachlässigen oder sich selber davon zu dispensieren. Er darf seinen Dienst auch nicht auf Gläubige, die an der Inszenierung teilnehmen übertragen.

2.2. Puppe als Person im Predigerdialog und in den Inszenierungen

Im Rahmen der Verkündigung können Puppen als Personen z. B. in Alltagsszenen, einer inszenierten Erzählung oder Darstellung eines biblischen Ereignisses auftreten. Diese Formen werden üblicherweise nicht vom Prediger selbst sondern von anderen Menschen, die eine Aushilferolle spielen, dargeboten, sie werden zu einem Ansatzpunkt für die Predigt, zu einem gewissen „Exempel“, auf das der Prediger in seiner an für sich nicht mit der dramatischen Struktur im unmittelbaren Zusammenhang stehenden Predigt anspielt. Sie können im Anschluss an die Predigt kommen, um die vom Prediger angegebene Lösung zu illustrieren oder sie besser einzuprägen.

Meistens tauchen jedoch die Puppen als Personen in den in Dialogform ausgestalteten Homilien auf. In diesem Fall ist die Puppe, die der Homilist selbst animiert und ihr eine Stimme verleiht (gewöhnlich eine andere als die seinige, um ihren Status als Person zu unterstreichen), sein Partner im Dialog, den er mit ihr führt. Es ist auch möglich, dass der Homilist mit der Puppe (den

Puppen) spricht, die von einer (mehreren) Person (Personen) animiert wird (werden) und die hinter einer Kulisse versteckt ist (sind). Es ist ein Gespräch (keine Diskussion oder kein Streit!), dessen Gegenstand die im vorgelesenen Bibeltext enthaltene Botschaft oder das jeweilige Thema aus dem Kontext der Messelesung ist. Ein solcher Dialog unterscheidet sich wesentlich von dem lebendigen, spontanen und in seinen Folgen unvorhersehbaren Dialog, den der Prediger mit menschlichen Liturgieteilnehmer führt. Der Dialog des Predigers mit der Puppe, einer durch Animation und Spiel kreierten Person, ist geplant, als Rollenspiel geschrieben, soll nach von ihm entworfenem Szenarium ablaufen. Der Prediger weiß, worauf dieses Gespräch hinausläuft, denn die Puppe spricht, was er will. Er ist hier Autor, Regisseur und Darsteller. Dennoch, weil die Predigt an für sich lebendiges Wort ist, soll sie auf der Kanzel „passieren“, das Gespräch des Priesters mit der von ihm animierten Puppe kann nicht nur zu einer mechanischen und akribischen Abbildung des entworfenen Szenariums oder zu etwas von der Art geplanter didaktischen Aktion mit streng determiniertem Ziel werden. Daher sollte dieses Gespräch durch Offenheit und Aufgeschlossenheit geprägt sein. Manchmal soll man – als Antwort auf das Geschehen während der Predigt oder ggf. auf irgendwelche Reaktionen (Körpersprache) der Zuhörer – neue Worte, Wendungen und Gesten verwenden oder sogar wagen, neue, aus dem Stegreif kommende Ideen umzusetzen.

Dies ist wichtig auch aus diesem Grund, dass die Puppe nicht nur dem Gotteswort und dem Prediger dient, aber auch den Zuhörern, die sie gewissermaßen vertritt und mit der sie sich identifizieren. Die animierte Puppe ist Abbild des in Dialog mit Gotteswort kommenden Menschen, eines Menschen, der auf das Gehörte lebendig reagiert und der seine Fragen, Zweifel, Ängste, Hoffnungen und Freuden spontan ausdrückt. Aus diesem Grunde muss dieser extern aktuelle, reale Dialog des Predigers mit der Puppe gleichzeitig zu einem inneren virtuellen Dialog werden, d. h. in Worten, Ton, Gesten, Haltung der beiden aber auch in der Darstellung der von ihnen angebotenen Inhalte und im Appell sollte die Intention durchleuchten „die Erfahrungen der Teilnehmer, Bedürfnisse und Lage des jeweiligen Zuhörers berücksichtigen zu wollen“ (Chaim 2003, 301). Paradoxerweise kann der wirklich live ablaufende Dialog des Predigers mit der animierten Puppe ein fiktiver Dialog sein, der vom realen Leben abstrahiert und nur „gespielt“, inszeniert wird und erst dann, wenn er durch Eigenschaften, Grundsätze eines virtuellen (auch *fiktiv* genannt!) Dialogs geprägt wird, wird er zum wirklichen, echten Dialog „vom Alltag“.

In Polen gibt es viele Priester, die mithilfe des Animationstheaters den Kindern das Gotteswort vermitteln. Zu den bekanntesten von ihnen gehören Kommentare zu Sonntags- oder zu Evangelium für Feiertage, die durch eine Handpuppe im Kapuzinerkutte namens Gienek Washable dargeboten werden. Die Puppe wird von Piotr Narkiewicz, Priester der Warschauer Erzdiö-

zese animiert. „Gienek ist nur eine Art Köder, mit dem ich die Menschen für Gott angeln möchte, er ist kein Ziel an für sich” – erklärt der Schöpfer dieser Plüschi-figur. Sie verwendet einfache Sprache. So Narkiewicz: „Die Eltern vermögen nicht immer Begriffe zu erklären, die banal vorkommen können wie z.B. was bedeutet bekehren; wie ist es sich von Gott leiten zu lassen u.ä. Öfters muss man auf fundamentale Dinge zurückgreifen” (Białkowski 2013). Er unterstreicht, dass die Kleinen wegen „Märchenhaftigkeit” ihres Lehrers mehr behalten können.

Die Szenen mit Gienek werden aufgenommen und im Internet und als DVD verbreitet (Gienek Washable 2013). In der Ankündigung der jeweiligen Predigtfolge parodiert er den britischen Reisenden und Alpinist Bear Grylls und sagt: „Ich heiße Gienek Washable, ich war Scouts Maskottchen, ich habe die Nordwand der Zitadelle und einen Baum im Park bestiegen, ich habe Schlitten und Auto gefahren, ich habe ins Kanal und in die Mülltonne reingeguckt. Und heute zeige ich euch, wie man Evangelium verkündigt” (Ślusarczyk 2013). Gienek wagt, wie jedes Kind, unbequeme Fragen zu stellen und verblüffend offen zu reden: Diese Handpuppe spielt öfters mit anderen Puppen, wenn sie z. B. über Jesus als den guten Hirten auf einer Wiese mit einem Plüschschaf redet. Er handelt auch symbolisch: Wenn er z. B. sagt, dass Jesus wie ein Weizenkeim abgestorben sei, sät er selber Weizen in den Topf. Das anonyme Plüschmaskottchen fesselt die Aufmerksamkeit der Kinder und worüber man staunen kann auch die der Erwachsenen. Von den Jugendlichen wird es nicht immer enthusiastisch empfangen (Ślusarczyk 2013).

Auf ähnliche Art und Weise überbringt Jacek Zjawin, Priester der Erzdiözese Poznań den Kindern das Gotteswort. Die Handpuppe, die ihm dabei hilft, hat die Gestalt eines Teddybär und heißt Szczepan. Meistens ist Szczepan ein „Dummchen”, das alles verkehrt und wenig von etwas versteht. Die Kinder lachen über ihn, weil sie mehr als er wissen, freuen sich, wenn sie etwas lernen können, aber manchmal identifizieren sie sich ausdrücklich mit ihm und mit seinen Zweifeln. Manchmal erinnert die Predigt mit Szczepan in ihrer Dialog- und Darstellungsform an Zeichentrickfilme, wie *Shrek*, die sowohl für Kinder als auch für ihre Eltern witzig und interessant sind, denn ihre Texte haben verschiedene Bedeutungsebenen. In der Messe für Kinder ist es gewöhnlich voll. Es kommt vor, dass die Kinder zu Hause mit ihren Eltern diskutieren und als Argument gebrauchen: „Und Szczepan sagte...” Der Prediger ist sich jedoch dessen bewusst, dass Szczepan kein Stern sondern nur ein „Schlüssel zu kindlichen Herzen” sein soll. Die Puppe hat ihre eigene, charakteristische Stimme, die ihr vom Prediger verliehen wird. Die Zeit zwischen den Vorstellungen bringt die Puppe in einem Leinensack, damit sie von den Kindern ohne Hand des Animateurs nicht gesehen wird. Die Szenen mit Szczepan sind auch in der Filmversion im Internet als einzelne Folgen der sog. *Szczepan Szol* abzurufen,

sie haben ihre Fans auch unter Jugendlichen und Erwachsenen (Szczepan-Szol 14, 2013). Leider sind die von beiden Priestern angebotenen Formen nicht immer eine Predigt *sensu stricto*. Nicht selten haben wir dabei mit Predigten zu einem bestimmten Thema oder sogar mit Katechese zu tun.

Wie wir schon sagten, spielt das Animationstheater bei Verkündigung des Gotteswortes eine Dienstrolche. Daher hat es, wie eben auch jede andere, in der Verkündigung eingesetzte Theaterform, den Zuhörern zu erleichtern: „Sich an dem Geschehen zu beteiligen, das Innere für das Wort zu öffnen, seinen Sinn zu entdecken und ist eine sehr wirksame Lernform. Sie dient dazu Gefühle, Einbildungskraft, Intuition in alle Dimensionen der Predigt einzuspannen und sie im eigenen existentiellen Raum anzusiedeln. Sie hilft die Authentizität des vermittelten Wortes existentiell zu erfahren“ (Chaim 1998, 277). Gerade darauf beruht seine Funktion als Vehikel des Gotteswortes. Wie ist jedoch sein Funktionsbereich? „Kann“ die Puppe alles? Gehört es sich, dass sie Jesu Worte ausspricht, die erlösende Botschaft verkündigt, zu der Bekehrung aufruft? Schmälert dies gerade den Rang, die Majestät des Wortes nicht? Gewisse Einschränkungen werden in dieser Hinsicht durch die schon oben dargestellten theologischen Anforderungen diktiert, die an Verkündigung gestellt werden und die die besondere Rolle des Predigers betonen. Er ist es, der vor allem belehren soll. Daher ist es im Fall einer Predigt, die gänzlich in Form eines Gesprächs zwischen dem Priester und der Puppe abläuft, der Grundsatz zu empfehlen, der für die Lesung zu Passion am Palmsonntag und am Karfreitag gilt: Die Rolle, Jesu Worte, die angekreuzt sind, liest immer der Priester selbst. Dieser Grundsatz muss – wie es scheint – im Fall der Inszenierungen des Animationstheaters, die eingangs oder anschließend an die traditionelle Predigt (als Monolog gehalten), aber auch der, die als Abwechslung in die Verkündigung (Schul- und Kirchenkatechese, Evangelisierung) eingeführt sind, eingehalten werden. Dasselbe betrifft die Fragen der Handhabung der Puppe, die den Jesus selbst darstellt. Es gibt keine Gegenanzeigen in dieser Hinsicht, wenn es um die Verkündigung geht (denn wir wundern uns nicht, wenn die Puppe, die den kleinen Jesus darstellt den Arm bewegt und uns von der Weihnachtsskrippe segnet oder wenn die Figur des gekreuzigten Jesus die Arme bewegt). Dagegen könnte in der Liturgie der Dialog des Predigers mit einer den Christus darstellenden Puppe, die an die Gläubigen *in persona Christi* spricht schon mindestens eine gewisse Verwunderung hervorrufen.

Im Fall der beiden oben angeführten Beispielen kann man Gefahr laufen, dass die Zuhörer (und der Prediger) ihre Aufmerksamkeit auf die Puppe fokussieren und sich nicht auf durch sie zu verkündigendem, erlösendem Inhalt konzentrieren. Somit ist es wichtig zu fragen, was zu tun ist, damit sich die Teilnehmer während der Liturgie hauptsächlich auf Gotteswort und nicht auf die Inszenierung an für sich konzentrieren. Erstens ist die Predigt so zu ent-

werfen, dass die Puppe, ihre Worte und Gesten, über das für die Predigt wichtigste, also über durch den Prediger, durch seine Worte und Gesten vermittelte erlösende Botschaft nicht dominieren. Zweitens sollten in die so gehaltene Predigt die ludischen, komischen Elemente, die gewöhnlich mit lustigem Kasperltheater assoziiert werden, vorsichtig und vernünftig eingeführt werden, um zu vermeiden, dass die zu verkündigende Botschaft nicht zu einem bloßen Spiel oder trivialer Unterhaltung wird. Drittens soll man eine solche Form der Verkündigung des Gotteswortes gewissermaßen sozusagen „reglementieren“, indem man sie nur von Zeit zu Zeit z. B. einmal im Monat einsetzt. Dadurch werden wir zeigen, dass dies nur eine von vielen Formen der Verkündigung ist, keine gewöhnliche und keine außergewöhnliche und es wird eine solche Situation vermieden, dass insbesondere Kinder in die Kirche kommen, um nur irgendeine Puppe oder irgendeine Art des Animationstheaters deren sich der Prediger bedient, zu sehen. Eine solche Gefahr besteht immer dann, wenn in der Predigt öfters dieselbe Puppe, dieselbe Gestalt auftaucht, der entweder der Priester selbst oder die Zuhörer einen Namen gegeben haben wie z. B. der berühmte Teddybär Bartek vom bekannten polnischen Philosoph und Priester Józef Tischner (Książdz Tischner 2013; Tischner 2010).

2.3. Die Puppe als Requisit in den Händen eines Predigers

Die Puppen können die Rolle der ikonischen Zeichen, Requisiten spielen, deren sich der Prediger während der Predigt bedient, um seine Verkündigung bildlich darzubieten. Ein Requisit im theatrologischen Sinne ist jeder Gegenstand, der vom Schauspieler auf der Bühne gebraucht wird. Durch sein Aussehen und durch seine Auswahl charakterisiert es die Gestalten und die Umgebung, kann auch die Funktion eines eigenständigen Symbols übernehmen (Kosiński 2009, 134). Ein Symbol vertritt etwas, es ist mehrdeutig, es kommuniziert, aber es bedeutet auch etwas. Es bedeutet nicht nur, indem es den Sinn von etwas anderem suggeriert, aber es macht auch seine Bedeutung bewusst, es repräsentiert sie und in einem gewissen Grade beteiligt es sich an ihr. Das Symbol drückt ein sich zwar dem Verstand entziehendes Geheimnis, aber ein Geheimnis, das sich gleichzeitig soweit und so nahe, gleichzeitig sinnlich, äußerlich aber auch geistig und innerlich erkennen lässt (Burker 1994, 24; Baldock 1994, 10). Die Puppe ist ein physikalischer, von dem Menschen geschaffener Gegenstand, der durch seine mehrdimensionale Form als Symbol für menschliche Präsenz im wortwörtlichen Sinne steht und der gleichzeitig an das Wesen des Menschen erinnert, er ist sein Abbild, eine Vermenschlichung. Als Gegenstand ist das Symbol immer in einem gewissen Grade funktional,

z. B. als Requisit im theatralischen oder pädagogischen Sinne und gleichzeitig verfügt es über eine symbolische Wirkung (Muniak 2012, 104).

Wenn der Prediger die Puppe als Requisit nutzt, behandelt er sie als ein Bild, das in sich gewisse, sowohl kognitive als auch moralische Modelle vereinigt, das bestimmte Ideen verkörpert oder bestimmte Gedanken manifestiert. Er will anhand dieses Modells etwas näher bringen, erklären, versinnbildlichen, bestimmte Haltungen prägen, etwas im Glaubensbereich beibringen. Er kann z. B. – wie dies vor einigen Jahren Kardinal Meisner im Kölner Dom tat – aus der Tasche eine zusammengerollte, zerknitterte Handpuppe ziehen, sie vor den Liturgieteilnehmer entwickeln, sie mit den Fingern am Hut greifen, damit sie schlapp hängt, zeigen, dass sie hohl ist und sagen: „Sehet ihr, wir sehen genauso aus: Tot, leer, leblos, kraftlos, ohnmächtig, wenn uns Gottes Geist fehlt!“ und anschließend in sie die Hand führen, den Zeigefinger in den Kopf und den Daumen und den Mittelfinger in die Ärmel ihrer Kleidung schieben und sie bewegend sagen: „Und so sind wir, wenn wir von dem Heiligen Geist erfüllt sind: Belebt, stark, energiegeladen und arbeitsfreudig“ (Kardinal Meisner 2013). Dies ist die Grundbotschaft, die in jeder Theaterpuppe steckt.

Wenn sich der Prediger einer Marionette oder eines Hampelmannes bedient, hat er zu berücksichtigen, dass die Worte „Marionette“ und „Hampelmann“ in der übertragenen Bedeutung eine pejorative Färbung haben: Eine Marionette ist ein Mensch, der sich von jemand anderem total beeinflussen lässt, der gänzlich zu jemandes Diensten steht, der sich manipulieren lässt; und der Hampelmann ist eine abwertende Bezeichnung für jemand, der sich leichtsinnig, lächerlich und unwürdig verhält. Diese besondere Aussagekraft der Puppen resultiert aus ihrer spezifischen Konstruktion. Wenn man sie den Zuhörern präsentiert, indem man an den Fäden zieht, ihren Kopf und Gliedmaßen bewegt, kann man zeigen, dass wir manchmal in jemandes Händen freiwillig zu Marionetten werden. Aber wenn man den Mechanismus dieser Puppe demonstriert, kann man auch sagen, dass der Mensch im Gottesauge keine willenlose Marionette ist. „Gott behandelt uns nicht despotisch. Der Mensch ist in der Auswahl zwischen Gut und Böse frei, jedem steht es zu, sich für oder gegen Gott zu erklären. Freiheit ist unser größtes Geschenk“ (Hoffsümmer 2001, 12).

Die Puppe als Requisit, also als ein Gegenstand, der illustriert, soll gut zu sehen sein – und nach dem Grundsatz von Willi Hoffsümmer – einem deutschen Priester, Autor von vielen Büchern mit illustrierenden Predigten – während der ganzen Predigt sichtbar bleiben, anschließend irgendwo an sichtbarem Ort anzubringen (jedoch nicht auf das Altar!), „damit die Möglichkeit geschaffen wird, sich während der Messe durch einen zufälligen Blick an die Predigt zu erinnern“ (Hoffsümmer 2001, 11). Im Fall einer Marionette sollte man sie nach der Predigt verbergen, um zu bestätigen, dass es „mit uns nicht so ist“.

Wenn wir dies nicht tun, läuft man Gefahr, dass sich bei allen eine umgekehrte Botschaft einprägt, nämlich: „Wir sind Marionetten, willenlose Wesen in der Hand des allmächtigen Gottes“ (Hoffsümmer 2001, 12).

Als Beispiel für Verkündigung mit einer Puppe als Requisit kann eine thematische, an die Schüler während der Messe zum Schulbeginn gerichtete Predigt dienen, die von Johann Grabenmeier entworfen wurde. Der Prediger bedient sich dabei einer traditionellen russischen Puppe, die obwohl kugelförmig ist, nie umkippt. Sie besteht grundsätzlich aus zwei Kugeln: Die untere, größere ist der Rumpf, die obere, kleinere ist der Kopf der Puppe. Das Gleichgewicht wird dank in dem unteren Teil angebrachtem eisernem Gewicht gehalten, das die ungleichmäßige Verteilung der Masse verursacht und den Schwerpunkt in Richtung Sockel verschiebt. Die Puppe wird Stehaufmännchen oder Kolobok genannt. Das Ziel dieser Predigt war den Glauben den Schülern zu zeigen und ihn als die Kraft, die uns im Alltag, in der Schule, sich ständig von Niederlagen zu erheben und die Entmündigung zu überwinden hilft. Der Prediger zeigt nicht nur die Puppe, aber er animiert sie auch auf eine einfache Art und Weise, bewegt sie, um ihre Wirkungsweise und ihre metaphorische Bedeutung zu zeigen. Die Art und Konstruktion der Puppe, die hier eingesetzt wurde, sind deren perfekte Abbildung. Ihre Haupteigenschaft – ständiges aufstehen – führt jeden in die Wirklichkeit des Glaubens gut ein, sie fordert den Menschen auf, sich ständig von Niederlagen zu erholen und dies nach dem Grundsatz aus dem Apostolischen Schreiben *Catechesi tradendae* von Johannes Paul II. Laut diesem Dokument jegliche Hilfsmittel in der Verkündigung dienen dazu, in den Zuhörern, Partnern in der Interaktion eine vollständigere Erkennung von Christi Geheimnissen zu bewirken, aus der echte Bekehrung hervorgeht und was anschließend zu einem dem Gotteswillen näher liegenden Leben führt (Johannes Paul II. 1979, 49). Nachteil dieser Idee ist die geringe Größe der Puppe, die – auch wenn sie an einen zentralen Platz in der Kirche gebracht wird – nicht für alle Zuhörer sichtbar sein wird, was den Empfang ihrer Botschaft beträchtlich beeinträchtigt. Als Lösung dafür kann empfohlen werden, dass die jüngeren Zuhörer an den Prediger kommen und während der ganzen Predigt bei ihm stehen bleiben, damit sich jeder das Requisit von der Nähe anschauen kann und an dem Dialog mit dem Prediger teilnehmen kann.

Auf interessante Art und Weise hat der Posener Bibelforscher, Priester Piotr Ostański die Puppe als Requisit genutzt. Während der Christmette erklärte er in der Predigt, was Christi Geburt ist. Vor dem Altar lag eine Puppe des älteren Menschen. Christi Ankunft sollte eine dicke Leine mit an ihr angebrachtem Haken darstellen, sie wurde von oben heruntergefahren und ist unmittelbar über der Gestalt hängengeblieben. Dies reichte aber nicht. Es musste noch jemand auftauchen, der diesen Menschen an die Leine anbinden würde. Der Prediger bat den Pfarrer um Hilfe und gleichzeitig zeigte er dadurch die

Rolle des Priesters in dem göttlichen Plan: Der Pfarrer band die Puppe an den Haken und die Leine zog sie in die Höhe. Dies sollte die Wahrheit zum Ausdruck bringen, dass der neugeborene Jesus uns alle auf seine Höhe hochziehen will.

Zum Schluss sollte man fragen, wenn man die Puppe als Requisite nutzt, haben wir noch mit Theater und Animation zu tun oder nur mit einer Art plastischer Performanceinszenierung? Die Puppe in Bewegung zu setzen, um etwas zu demonstrieren oder etwas zu illustrieren, gehört dank der Dramatisierung zu der Sparte des Animationstheaters, denn sie ist ein ihrer sensorischen Animationsaspekte. Dramatisierung „beruht [...] auf der Suche nach neuen Möglichkeiten in Kreierung der szenischen Intrige, des Konflikts und ihrer emotionellen Dimension und dies geschieht mit Hilfe von visuellen Bewegungsformen. Dramaturgie im Sinne der Animation basiert somit vor allem auf ‘Impressionen’ solcher Formen, die auf bildliche und visuelle Assoziationen zurückgehen, die durch sie beinahe spontan und natürlich hervorgerufen werden” (Kački 2004, 26). Animation der Puppe als die eines Requisites kann auch eine mystische Dimension haben, die aus ihrem metaphorischen Charakter oder wie dies Andrzej Kački ausdrückte aus ihrer *metaphorischen Mythopoesierung* resultiere (Kački 2004, 27).

3. Animationstheater in der außerliturgischen Verkündigung

In der Verkündigung des Gotteswortes kann man sich verschiedener Formen des Animationstheaters bedienen: In der Schul- und Kirchenkatechese, bei der Arbeit mit Kindern, die sich auf die Erste Kommunion aber auch mit Jugendlichen, die sich auf die Firmung vorbereiten, bei Exerzitienpredigten außerhalb der hl. Messe, in der Gruppenseelsorge und in der Straßenevangelisierung. Dies können Inszenierungen des traditionellen Puppentheaters (mit verschiedenen Puppenarten), Schatten-, Handtheaters oder Sandanimationen sein. Wir werden dies am Beispiel von zwei Fällen darstellen: dem der Bibelinszenierungen mit Puppen und dem der Evangelisierungspuppen.

Bibelinszenierungen können anhand von einfachen Puppen (z. B. aus hölzernen Löffeln, Wollknäueln und bunten Stoffstücken) und mit knappem Bühnenbild realisiert werden. In die Vorbereitung der Vorstellungen können Kinder, Schüler, Mitglieder einer Seelsorgegruppe oder Teilnehmer an Bibelseminaren usw. engagiert werden.

Nach Ursula Joerges bringen solche Inszenierungen die Bibelgeschichten näher und geben eine Chance „das in ferner Vergangenheit Geschehene zu erfassen, und was zur realen Welt gehört” (Joerges 2000, 9). Dies ist aus der Perspektive der an die Verkündigung gestellten Aufgabe eine wichtige Be-

merkung – sie betrifft Aktualisierung des erlösenden Kerygmas. „Die Puppen bieten das dar, was ungewöhnlich ist und sie tun dies auf eine zurückhaltende und bezaubernde Art und Weise. Wenn sie auf der Bühne auftauchen, akzentuieren sie das, was tatsächlich von Bedeutung ist, wenn sie natürlich ihre Rollen – insbesondere die Rollen der biblischen Gestalten angemessen spielen. Der Verlauf des Geschehens zeigt deutlich, dass sie ein gewisses Ziel verfolgen. So können wir bildhaft die in und um Bethlehem geschehenen Ereignisse, die Begegnung Jesu mit der Samariterin, die wundersame Brotvermehrung oder den Weg der Lehrlinge nach Emmaus darstellen” (Joerges 2000, 9). Die Inszenierungen bauen auf zwei Pfeiler: Auf das Wort (Bibel) und auf die Puppe (Bild), dadurch führen sie die Zuschauer und die Schauspieler in die „unmittelbare Phase des Erlebens und gleichzeitig in die des Sich-Identifizierens mit ihnen ein” (Joerges 2000, 10).

Solche Inszenierungen helfen die Heilige Schrift, biblische Ereignisse kennenzulernen und die Beziehungen der Personen mit der zu übermittelnden göttlichen Wahrheit zu erkennen, sie motivieren, sie beleben innerlich und ermöglichen näheren Kontakt mit Gott zu haben und weil sie gewöhnlich in Gruppenarbeit entstehen, bringen sie auch Mitwirkung und das Zusammenleben in einer Gemeinschaft bei. Ihr grundsätzlicher Wert liegt in ihrer Schlichtheit, Fiktionalität, Abkürzung, Symbolik und Wirkung auf die Einbildungskraft. Solche Inszenierungen sollen natürlich an das Alter der Zuschauer angepasst werden (Duksa 1998, 41; Podpora 1997, 42).

Das zweite Beispiel verbindet sich mit der *Haltestelle Jesus* (poln. *Przystanek Jezus*) einer landweiten evangelisierenden Initiative, die an jene Jugendliche gerichtet ist, die an dem acht Tage dauernden jährlichen Festival *Haltestelle Woodstock* (poln. *Przystanek Woodstock*) in Kostrzyn an der Oder teilnehmen. Im Rahmen der verschiedenen evangelisierenden Maßnahmen hat man dort schon verschiedene Theaterformen eingesetzt, mit der Überzeugung, dass durch das Bild einfacher ist mit dem Evangelium an die jungen Empfänger zu gelangen. Die speziell zum Zweck der Evangelisierung gebildete Theatergruppe bereitet evangelisierende Szenen, Dramen, Pantomimen, Spektakel, Tänze und Evangelisierungsumzüge, die „nicht nur verschiedene Szenen aus der Heiligen Schrift darstellen, aber auch die Verirrung des Menschen und seine Suche nach dem Sinn und Ziel des Lebens zeigen” (Gromadecki 2012, 68).

Seit einigen Jahren wird dort das Animationstheater auch in der Verkündigung eingesetzt, in Form von drei Meter großen Puppen nach Entwurf von Danuta und Krzysztof Irisik. Diese Puppen sind auf einem Gerüst in Form des Kreuzes konstruiert, sie sind an dem sie tragenden Animateur mit zwei, jeweils einem an Hüften und einem an der Brust befestigten Gürtel angebracht. Dies erlaubt die Puppe mit dem Menschen zu integrieren und zwar so, dass sie sich wie der ihn tragende Mensch bewegt. Die Köpfe der Puppen sind mit Watte

und Papier ausgestopft und mit entsprechend geformtem Strumpf überzogen. Ihre Arme bilden lange Ärmel aus leichtem Stoff und sie werden durch den Menschen mit dünnen Bambusstengeln gesteuert. Sie stellen z. B. Jesus, Petrus, Johannes und andere Apostel oder Engel dar. Die Schauspieler tragen sie an ihrem Körper, beten, tanzen, hüpfen, heben die Arme und die sich mit ihnen bewegendes Puppen sind von weit her zu sehen, sie ermutigen zum gemeinsamen Gebet und dazu mit ihnen zu tanzen, zu klatschen usw. Die Puppen und Fahnen mit den Aufschriften „Jeus lebt“, „Halleluja“ oder „Jesu ist der Herr“ werden in bunten, fröhlichen evangelisierenden Zügen in der Fußgängerzone oder auf den Zeltfeldern der *Haltestelle Woodstock* getragen. Gewöhnlich werden sie von Trommel- und Gitarrenspieler begleitet (Draguła 2013).

Eine solche spezifische Evangelisierungsform entspricht dem, was man „mitmachen kann“ – wie der die Exerzitien führende Priester Rafał Jarosiewicz sagt, er arbeitet seit vielen Jahren in der evangelisierenden Gruppe bei der *Haltestelle Jesus*. Weil die Evangelisierenden auf die Woodstocker Bühne nicht kommen dürfen, gehen sie mit ihren bunten Zügen mit Riesenpuppen und Fahnen unter die Menschenmenge – wie mit der Bundeslade (Panie wejdz 2013).

Ihre Riesenpuppen können mit den bis heute in Prozessionen getragenen Jesus- und Mariafiguren sowie Statuen der Heiligen assoziiert werden – die nicht selten beweglich sind und ihre Fahnen mit denen der Gemeinschaft des Lebendigen Rosenkranzes, denen der Ministranten oder kirchlichen Orden. Die Puppen, die von weitem gut sichtbar sind, ziehen viele junge Leute an und – nach Berichten der Teilnehmer der *Haltestelle* – prägen sich in sie tief ein. Dies geschieht wegen der spezifischen Funktion der Puppe: Die in ihr präsente Allegorie soll durch gezielte Überzeichnung mit ihrer Botschaft an den Empfänger leicht und wirksam gelangen. Ihre Wirkung sollte durch die Regeln der Bewegung verstärkt werden, denn darauf reagiert das menschliche Auge auf spezifische Art und Weise: Das sich bewegendes Bild ist leichter wahrzunehmen und die Aufmerksamkeit wird auf durch Bewegung exponierten Gegenstand oder auf gezeigte Handlung fokussiert (Broński u. Gałązka 2007, 142).

Dieser Grundsatz wurde bei den Puppen von der *Haltestelle Jesus* berücksichtigt: Sie sind nicht nur von enormer Größe, aber durch eindeutige Gesten rufen sie auch zum gemeinsamen Gebet, Tanz oder zum Gesang auf und dadurch auch sich auf Gott zu öffnen.

Zum Schluss sollte man daran erinnern, dass die Puppen auch zu Karikaturen werden können. Daher sollte man dafür sorgen, dass durch ihr Aussehen oder ihre Konstruktion aber auch die Art und Weise ihrer Handhabung nicht das umgekehrte Ziel erreicht wird, also um das Evangelium auch mal unbeabsichtigt nicht lächerlich zu machen.

Zusammenfassung

Bei der Darstellung des Animationstheaters als Instrument der Verkündigung haben wir uns lediglich auf einige wenige Beispiele beschränkt. Es wäre lohnenswert – in einer gesonderten Abhandlung – jegliche polnischen Homilien, Predigten und Katechesen, in denen solche Theaterformen eingesetzt werden zusammenzustellen, zu untersuchen und zu bewerten. Denn diese Kunstart hilft uns durch Animation, auf eine besondere Art und Weise bewirkte Belebung das erlösende Kerygma zu aktualisieren und in unserer Gegenwart dies aufzugreifen, was über unsere Erlösung gesagt wurde, und was in Vergangenheit passiert ist. Gerade darauf beruht ihre Funktion als Medium des Gotteswortes. Dabei muss jedoch eines im Sinn behalten werden, dass die Liturgie kein Theater, sondern Aktualisierung der ganzen Heilsgeschichte in der Zeit der Kirche ist. Wenn man also Formen des Animationstheaters in der liturgischen Verkündigung verwendet, soll man sich an liturgische Normen und Vorschriften halten.

BIBLIOGRAPHIE

- Baldock, John. 1994. *Symbolika chrześcijańska*. Poznań: Rebis.
- Białkowski, Karol. 2013. *Baca – pasterz w Ameryce*. Zugriff: 24.03.2013. <http://gosc.pl/doc/1290460.Baca-pasterz-w-Ameryce>.
- Broński, Włodzimierz. 2010. „Dziecko w wieku młodszym szkolnym jako odbiorca kazania”. *Przegląd Homiletyczny*, 14: 165-172.
- Broński, Włodzimierz u. Jerzy Gałązka. 2007. „Wybrane czynniki zwiększające efektywność odbioru kazania. Efekt słowno-obrazowy.” *Przegląd Homiletyczny*, 11: 139-144.
- Burker, Manfred. 1998. *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*. Kraków: Znak.
- Chaim, Władysław. 1998. „Obecność słuchacza w procesie tworzenia kazania”. In: *Słuchacz Słowa*, Hrsg. Wiesław Przyczyna, 267-277. Kraków: Wydawnictwo Poligrafia Salezjańska.
- Chaim, Władysław. 2003. „Rozmowa w przekazie kaznodziejskim. Homilie i kazania dialogowane.” In: *Retoryka na ambonie. Z problemów współczesnego kaznodziejstwa*, Hrsg. Piotr Urbański, 291-325. Kraków: Wydawnictwo M.
- Czerwik, Stanisław. 2010. „Przepowiadanie Bożego słowa jako akt liturgiczny”. In: *Liturgia i przepowiadanie*, Hrsg. Wiesław Przyczyna, 223-246. Kraków: Wydawnictwo M.
- Długosz, Antoni. 2001. „Dyrektorium Mszy św. dla dzieci wielką szansą duszpasterską”. *Katecheta*, 1: 4-8.
- Draguła, Andrzej. 2013. *Liturgiczny poligon. Na marginesie Przystanku Jezus*. Zugriff: 23.03.2013. <http://tygodnik2003-2007.onet.pl/0,1244843,druk.html>.
- Duksa, Piotr. 1998. *Metody katechetyczne*. Olsztyn: Studio Poligrafii Komputerowej „SQL”.
- Gienek Washable: *Nie spać! Czuwać. Komentarz do I Niedzieli Adwentu*. 2013. Zugriff: 24.03.2013. <http://www.youtube.com/watch?v=3h3OrOAssqo>.
- Gromadecki, Rafał. 2012. *Przystanek Jezus jako forma ewangelizacji – na podstawie literatury przedmiotu, materiałów własnych Wspólnoty św. Tymoteusza i innych publikacji*. Diplomarbeit. Poznań: Wydział Teologiczny UAM.

- Hoffsümmer, Willi. 2001. *129 kazań dla dzieci na rok kościelny z użyciem przedmiotów z codziennego życia*. Kielce: Jedność.
- Joerges, Ursula. 2000. *Biblijne przedstawienia lalkowe dla dzieci, młodzieży, grup, szkół, wspólnot*. Kielce: Jedność.
- Johannes Paul II. 1979. *Apostolisches Schreiben Catechesi tradendae*. Rom: Libreria Editrice Vaticana.
- Kalbarczyk, Adam. 2013. *Teatr animacji jako medium słowa Bożego. Studium teatrolologiczno-homiletyczne*. Poznań: Studia i Materiały 163, Wydział Teologiczny UAM.
- Kalbarczyk, Adam. 2018. „Głoszenie słowa Bożego z wykorzystaniem form teatralnych”. *Polonia Sacra*, 22(2) 51: 5-18. DOI: <http://dx.doi.org/10.15633/ps.2497>.
- Kardinal Meissner predigt mit dem Kasperl. 2013. Zugriff: 19.03.2013. <http://gloria.tv/?media=121345>.
- Kącki, Andrzej. 2004. *Teatr materii ożywionej. Rodzaje i formy animacji w teatrze lalek*. Opole: Wydawnictwo Uniwersytetu Opolskiego.
- Kocur, Mirosław. 2005. „Aktor w teatrze chrześcijańskim. Wyznania św. Augustyna”. In: *Liturgia w świecie widowisk*, Hrsg. Helmut Sobeczko u. Zbigniew Solski, 283-290. Opole: Opolska Biblioteka Teologiczna 82.
- Kongregation für den Gottesdienst und die Sakramentenordnung. 1973. *Direktorium für Kindermessen Pueros baptizatos*. Rom: Libreria Editrice Vaticana.
- Kongregation für den Klerus u.a. 1997. *Instruktion zu einigen Fragen über die Mitarbeit der Laien am Dienst der Priester Ecclesiae de Mysterio*. Rom: Libreria Editrice Vaticana.
- Kosiński, Dariusz. 2009. *Słownik teatru*. Kraków: Wydawnictwo Krakowskie.
- Książdz Tischner i Msze dla przedszkolaków. *Między Jezusem a Bartkiem*. 2013. Zugriff: 19.03.2013. <http://beztytułu.fm.interia.pl/nr62/111.htm>.
- Leroi-Gourhan, André. 1988. *Le geste et la parole*. Paris: Albin Michel.
- Muniak, Radosław F. 2012. *Efekt lalki. Lalka jako obraz i rzecz*. Kraków: Universitas.
- Panie, wejdź w moje życie. 2013. Zugriff: 13.03.2013. <http://www.poslanie.torun.pl/czytelnia/index.php?strona=wywiady-4&sub=1>.
- Paul VI. 1975. *Apostolisches Schreiben Evangelii nuntiandi*. Rom: Libreria Editrice Vaticana.
- Pavis, Patrice. 1998. *Słownik terminów teatralnych*. Wrocław-Warszawa-Kraków: Ossolineum.
- Podpora, Ryszard. 1997. *Pomoce audiowizualne w katechezie*. Lublin: Wydawnictwo „Paulistki”.
- Sławiński, Henryk. 2008. *Między ciągłością a zmianą. Teoria homilii w Stanach Zjednoczonych po II Soborze Watykańskim*. Kraków: Wydawnictwo M.
- Szczepan-Szoł 14. 2013. Zugriff: 24.03.2013. <http://www.jakubapostol.org/index.php/dla-najmlodszych/217-szczepan-szo-14>.
- Ślusarczyk, Agata. 2013. *Przynęta w habicie*. Zugriff: 24.03.2013. <http://gosc.pl/doc/1162919>. *Przynęta-w-habicie*.
- Tischner, Józef. 2010. *Rozmowy z dziećmi. Kazania niecodzienne*. Kraków: Znak.

ADAM KALBARCZYK born 1957. in Leszno (Poland) associate professor of homiletics, Germanist, translator; author of several books and numerous articles on pastoral theology and theology of preaching; interested in homiletic rhetoric, so-called ‘children’s theology’, the relationship between preaching and theatre, as well as the history of Protestant preaching in the period of Lutheran orthodoxy.