

HEIKO HAUSENDORF / REINHOLD SCHMITT

## VIER STÜHLE VOR DEM ALTAR. INTERAKTIONSRARCHITEKTUR, SOZIALTOPOGRAFIE UND INTERAKTIONSRRAUM IN EINEM „ALPHA“-GOTTESDIENST<sup>1</sup>

### 1. Einleitung

Wir analysieren im vorliegenden Beitrag den Beginn eines „Alpha“-Gottesdienstes, weil er uns für den Zusammenhang von Interaktionsarchitektur, Sozialtopografie und Interaktionsraum sehr aufschlussreich erscheint. Ein „Alpha-Gottesdienst“ ist ein Gottesdienst „mit dem etwas anderen Programm“, bei dem „Neugierige und Suchende [...] nicht nur Predigt und Gebet, sondern auch Anspiele und Interviews sowie jede Menge Livemusik“ erleben können (zitiert aus der Selbstdarstellung im Internet: [www.ev-kirche-rimbach.de/index.php?option=com\\_content&view=article&id=45&Itemid=54](http://www.ev-kirche-rimbach.de/index.php?option=com_content&view=article&id=45&Itemid=54)). Wie dieses Zitat schon andeutet, ergibt sich die Bedeutung des Alpha-Gottesdienstes u.a. aus dem Kontrast zu einem unterstellten Normalfall von Gottesdienst („nicht nur Predigt und Gebet“). Dieser Kontrast manifestiert sich nicht zuletzt in der Herrichtung des Kirchenraumes, in dem das Ereignis stattfindet. Genau das macht diesen Fall, der auch für aktuelle Entwicklungen innerhalb und außerhalb konfessionell organisierter Religiosität sehr aufschlussreich ist,<sup>2</sup> für unser Interesse am Zusammenhang von Interaktionsarchitektur, Sozialtopografie und Interaktionsraum heuristisch interessant: In dem besonderen Aufwand speziell der Gestaltung des kirchenräumlichen Vorne kommt die Lösung von Interaktionsproblemen durch Architektur prägnant zur Geltung. Die vier Stühle vor dem Altar, die diesem Beitrag den Namen gegeben haben, sind der augenfällige Ausdruck dieses Mehr- und Extraaufwandes.

---

<sup>1</sup> Der vorliegende Beitrag stellt die stark komprimierte und ergebnisorientiert fokussierte Version einer umfangreichen Fallstudie (Hausendorf/Schmitt 2014) dar, die als „SpuR03“ des Forschungsschwerpunktes Sprache und Raum der Universität Zürich zum Download zur Verfügung steht. Ohne dass wir darauf im Fließtext immer wieder verweisen, seien Leser und Leserinnen, die sich im Hinblick auf die Analysen für mehr Begründungstiefe, Details und Les- und Seartenexplikationen und entsprechende Literaturverweise interessieren, auf diese Fallstudie verwiesen.

<sup>2</sup> Vgl. zur evangelikalen Tradition der „Alphakurse“ (in der Schweiz „Alphalive-Kurs“ genannt) und zu ihrer Bedeutung für die gesellschaftliche Konstruktion von Religion und Religiosität allgemein z.B. Hunt (2004) und mit einer Fallstudie eines Alphalive-Kurses Baumann-Neuhaus (2008).

Die vier Stühle haben in unserem Datum<sup>3</sup> eine eigene Geschichte, die wir in diesem Beitrag rekonstruieren werden. Zunächst stehen die Stühle noch vor den ersten an die Gemeinde gerichteten Worten für alle eintreffenden und Platz nehmenden Anwesenden sichtbar und ungenutzt im Zentrum des erhöhten Altarraums unmittelbar vor dem Altar (siehe unten Kap. 2). Während der sprachlichen Gottesdiensteröffnung dient dann einer der Stühle als Stütze für den Sprecher, der mit seiner linken Hand den oberen Teil der Rückenlehne berührt und diesen Handkontakt mit dem Stuhl erst wieder aufgibt, als er die Eröffnung des Gottesdienstes fast beendet hat und wieder zu seinem Platz zurückkehrt (siehe unten Kap. 3). Im Anschluss an ein darauf folgendes erstes Musikstück (das wir für die Analyse ausklammern, weil die Stühle darin keine erkennbare Rolle spielen) dienen dann zwei der vier Stühle zwei Frauen als Sitzgelegenheiten im Rahmen eines von dem ersten Sprecher (ohne Verweis auf die Stühle) bereits angekündigten „Anspiels“. Bei diesem „Anspiel“ handelt es sich um ein kurzes Spiel, das in die zentrale Thematik des Gottesdienstes einführt („Wir kommen alle in den Himmel. Bleibt die Hölle leer?“). Die beiden Frauen spielen zwei Anwärterinnen, die darauf warten, namentlich für den Einlass in den Himmel aufgerufen zu werden (siehe unten Kap. 4). Darauf folgt ein weiteres Musikstück. Im Anschluss daran agiert der Sänger der Musikgruppe als Sprecher, indem er den Übergang zum folgenden Beitrag des Pfarrers moderiert, der ein Referat über „Himmel und Hölle“ halten wird. Während dieser Moderation werden die vier Stühle vom Altar weggeräumt und in die Sakristei gebracht, deren Tür sich an der Stirnseite des getäfelten Altarraumabschlusses befindet (siehe unten Kap. 5). Als der Sänger der Musikgruppe zum Ende seiner Moderation den Pfarrer namentlich aufruft, damit dieser sein Referat halten kann, ist von den Stühlen bereits nichts mehr zu sehen, und die Tür der Sakristei ist wieder geschlossen. Damit ist auch die von uns rekonstruierbare und von allen Beteiligten verfolgbare Geschichte der vier Stühle beendet (siehe unten Kap. 6).

## 2. Vor dem Altar vier Stühle

Wir beginnen unsere Analyse mit der Rekonstruktion der interaktionsarchitektonischen Implikationen des Kirchenraums auf der Grundlage eines Standbildes (Bild 1). Dieses zeigt den Altarraum und die ersten Sitzbänke und Stuhlreihen des Kirchenraumes aus der Perspektive der Kamera, die auf der Empore platziert ist. Die Aufnahme ist zudem charakterisiert durch eine mittlere Zoomeinstellung, die z.B. den Bereich der Kirchenbänke nach mehreren Seiten „abschneidet“.

<sup>3</sup> Es handelt sich um die audiovisuelle Aufzeichnung eines vollständigen Alpha-Gottesdienstes (Erhebung: Reinhold Schmitt und Daniela Heidtmann). Wir danken dem Pfarrer Burkard Hotz und allen weiteren Beteiligten der evangelischen Kirchengemeinde in Rimbach/Odenwald für die Genehmigung zur Aufzeichnung und Publikation.



Wir nehmen dieses Standbild zum Anlass, das „Vorne“ des Kirchenraumes, das die Kamera in prinzipieller Analogie zur Ausrichtung der Sitzbankreihen fokussiert, näher in Augenschein zu nehmen. Dabei werden wir dem auf den ersten Blick sichtbaren Unterschied zwischen gebautem und gestaltetem Kirchenraum nachgehen (Kap. 2.2). Anschließend stehen dann die vier Stühle vor dem Altar im Mittelpunkt, weil sie offensichtlich einen besonders markanten Bestandteil des gestalteten Raumes darstellen (Kap. 2.3). Zuvor wollen wir aber kurz auf den durch das Standbild festgehaltenen Zeitpunkt der Aufnahme eingehen (Kap. 2.1).

## 2.1 Vor dem Gottesdienst

Mit dem auf Bild 1 eingefrorenen Augenblick befinden wir uns in einer Phase, in der der Gottesdienst noch nicht rituell eröffnet worden ist, die ersten Besucher und einzelne an der Gottesdienstgestaltung aktiv Beteiligte aber bereits eingetroffen sind. Entsprechend erfahren wir auch aus dem Standbild selbst, dass z.B. von vorne (noch) nicht für alle Anwesenden (die nur teilweise zu sehen sind) gesprochen wird. Tatsächlich ändert sich im Hinblick auf die Sichtbarkeit des Vorne in dieser „Vorphase“ nicht viel. Aber es gibt mit Bezug auf die Hörbarkeit eine Abfolge sehr unterschiedlicher Klangereignisse, die für die Vororientierung auf die sprachliche Eröffnung hoch funktional sind (vgl. dazu auch Hausendorf/Schmitt 2010):

Unsere Dokumentation setzt zu einem Zeitpunkt ein, als die Musikgruppe einen musikalischen Probelauf mit Gesang und Instrumenteneinsatz macht, um die Lautstärkeeinstellung zu kontrollieren (Soundcheck). Diese Phase hat eine verbale Nachbereitung („Ist es denn zu laut? Kann man das gut hören?“)

und dauert etwa 1:25 Minuten. Ab diesem Zeitpunkt ist eine dezente Hintergrundmusik zu hören, welche der Sänger und Gitarrist der Gruppe als „Bandkonserve“ aktiviert. Diese Hintergrundmusik ist als alleiniger, raumfüllender Klangteppich etwa 8:30 Minuten zu hören. Danach kommt es zu einer akustischen Überlappung mit dem einsetzenden Glockenläuten, bei dem die Hintergrundmusik nur noch leise zu hören ist. Das ist die Phase, aus der unser erstes Standbild stammt.

Etwa 2:30 Minuten später stellt der Sänger der Gruppe die Musik leiser, so dass sie nur noch ephemere und punktuell hörbar ist (Dauer etwa 7:20 Minuten). Dann klingen die Glocken langsam aus, und kurze Zeit später stellt der Sänger die Musik ab. Ab diesem Zeitpunkt sind nur noch die langsam und leise ausklingenden Glocken zu hören, in deren letzten Glockenschlag hinein zwei der Musiker in die Musikecke zu ihren Instrumenten (Schlagzeug, Keyboard) gehen, wo der Sänger und Gitarrist, der zuvor die Musik abgedreht hat, seine Gitarre umhängt. Wenig später beginnt die Gruppe, ihr erstes Lied zu spielen.

Wir haben somit einen hörbaren Übergang von einer Testphase der Musikgruppe zu einer aus dem Off ertönenden Hintergrundmusik über das überlappend einsetzende Läuten der Glocken bis zum Spielen des ersten Musikstücks im Anschluss an das Ausklingen des letzten Glockenschlages. Spätestens mit dem unüberhörbaren Glockenläuten bekommt die verstreichende Zeit eine auf den Fluchtpunkt des Gottesdienstes bezogene Relevanz. Die Charakteristik des „Alpha“-Gottesdienst, die aufgrund der Sichtbarkeit des Vorne bereits projizierbar ist, bekommt mit der Sequenz von Glockenläuten und erstem Musikstück der Band (im Kontrast zur Sequenz von Glockenläuten und Orgelspiel: Hausendorf/Schmitt 2010) auch einen hörbaren Ausdruck: Eine im Vorne sichtbar erzeugte Musik ersetzt das in der Regel nicht sichtbare Orgelspiel (vom musikalischen Kontrast ganz abgesehen).

## 2.2 Gebauter und gestalteter Kirchenraum

Zunächst lässt uns Bild 1 vertrautheitsabhängig das Vorne eines Kirchenraumes wiedererkennen. Indikatoren dafür sind:

- die Bankreihen, die einen Mittelgang frei lassen, und dem Raum eine starke Ausrichtung verleihen („vorne“),
- die erschließbare Höhe und Größe des Raumes, die diesen als *Halle* erkennbar macht, mit Längsseiten und Schmalseiten,
- die erhöhte und durch Stufen abgegrenzte Fläche vor den Bankreihen, mit der der Raum zu einer seiner Schmalseiten hin abschließt und die weitgehend frei von fest installiertem Mobiliar ist (siehe unten), abgesehen von

einem mit einem Tuch bedeckten und aufwendig dekorierten tischartigen Block mit Platte und Unterbau, den wir u.a. aufgrund seiner mittigen Platzierung und seiner Dekoration (aufgeschlagenes Buch) als „Altar“ wiedererkennen und

- ein eigens ausgestalteter Platz für die Predigt (Pult, Kanzel, ...), wie er auf den Abbildungen aufgrund der Abdeckung durch eine Projektionsfläche nur ausschnitthaft zu erkennen ist.

Auch wenn wir nicht schon wissen, was ein „Altar“ ist, dass die fragliche Freifläche als „Altarraum“ definiert ist und dass es sich bei dem fraglichen Buch um die „Bibel“ handelt, können wir doch nicht umhin, Folgendes zu sehen: Wir haben einen gebauten und gestalteten Raum vor uns, der über seine mehr oder weniger voraussetzungsarm wahrnehmbare Interaktionsarchitektur hinaus gleich schon sozialtopografisch hoch vertrautheitsabhängig aufgeladen ist. Die Wahrnehmung des Raumes wird damit, Vertrautheit vorausgesetzt, zu einem Wiedererkennen. Ein Ausdruck dieser sozialtopografischen „Ladung“ ist die Fachsprachlichkeit, die wir – als mehr oder weniger mit einem Raum wie diesem vertraute Mitglieder der Gesellschaft – wie selbstverständlich in Anspruch nehmen, wenn wir ansetzen zu einer ersten Raumbeschreibung. Entsprechend stark sind die vertrautheits- und wissensabhängigen Benutzbarkeitshinweise, die eine Expertise eigener Art provozieren: etwa kirchenraumarchitektonischer Art mit Bezug auf Grundformen des Kirchenbaus (Basilika, Saal- oder Hallenkirche); oder religionswissenschaftlicher und theologischer Art mit Bezug auf die sozial-rituelle Symbolik der Plätze und Gestaltungselemente z.B. innerhalb des Altarraums (Altar, Ambo, Sedilien, ...). Die Kirche ist in diesem Sinn nicht zufällig als gebauter Text verstanden worden (vgl. mit weiterführenden Hinweisen Sigrist (2014, S. 46); siehe auch den Beitrag von Hausendorf und Kesselheim (i.d.Bd.) zur Differenzierung von Lesbarkeit und Benutzbarkeit).

Auch wenn wir diese Expertise nicht in Anspruch nehmen, führt uns das Standbild einen Typ von Unterscheidungen vor Augen, der mit der Differenzierung von gebautem, gestaltetem und ausgestattetem Raum zu tun hat und sich in unterschiedlichen Graden der Manipulierbarkeit von Architektur bemerkbar macht: Offenkundig kontrastieren diesbezüglich die im Vordergrund sichtbaren Bankreihen, die fest montiert sind, mit den an verschiedenen Stellen (vor den Bankreihen, vor dem Altar) auf- und hingestellten Stühlen, die mobil sind. Ebenso kontrastieren in dieser Hinsicht der Altar und die Stehtische. Wenn man einmal dieser Perspektive folgt, drängt sich die „Überlagerung“ des gebauten und gestalteten Raumes mit Ausstattungselementen unterschiedlichster Art auf. Diese modifizieren die Interaktionsarchitektur des gebauten Raumes auf vielschichtige Weise. Besonders markant und salient sind in dieser Hinsicht etwa

- der links neben dem Altar aufgestellte Steh- bzw. Bistrotisch mit Mikrofonständer (Bild 2a, b):



- die mobile Leinwand, die als Projektionsfläche des Beamers aus der rückwärtigen vertäfelten Wand eine hösaalähnliche „Stirnwand“ macht (Bild 3a, b):



- die Musikecke (Bild 4a, b):



- die vier Stühle, die vor dem Altar aufgestellt worden sind (Bild 5a, b):



Die illustrierten Gestaltungselemente (inklusive der rechts unten ins Bild ragenden Gastronomie-Ecke mit Bistrotischen) tragen dazu bei, dass ein Großteil der sakralen Symbolik des Altarraums in den Hintergrund tritt: Die Kanzel, von der aus das Wort Gottes verkündet wird, ist weitgehend durch die Projektionsfläche des Beamers verdeckt; der Altar, das sakrale Zentrum der Kirche, wird durch vier Korbstühle „zugestellt“, die mit ihrer Sitzfläche zum Besucherraum weisen; ein Bistrotisch im linken Bereich des Altarraums mit spezifischer intersituativer Verweisqualität wird durch den Mikrofonständer zum peripheren Zentrum mündlicher Ansprache und konkurriert daher mit dem Altar und der (nicht sichtbaren) Kanzel; die Musikanlage, die Notenständer und der Lautsprecher, der unmittelbar neben dem Altar auf dem Boden steht, sowie die Bistrotische an der rechten Seite im Besucherraum, auf denen Getränke und andere Dinge zum Verzehr drapiert sind, tragen im Zusammenspiel dazu bei, dass der traditionelle Altarraum gewissermaßen „säkularisiert“ wird. Auf diese Weise wird unmittelbar anschaulich, was es heißt, wenn im Gottesdienst, wie wir eingangs aus der Selbstdarstellung der Gemeinde zitiert haben, „nicht nur Predigt und Gebet, sondern auch Anspiele und Interviews sowie jede Menge Livemusik“ Platz haben sollen. Die Programmatik eines vom institutionellen Normalfall abweichenden Spezialfalles („Alpha-“) findet ihren Ausdruck in der Überlagerung zweier interaktionsarchitektonisch und sozialtopografisch konfligierender Räume. Dabei wird das Moment der architektonischen Mittigkeit, das den traditionellen Altarraum charakterisiert (Hausendorf/Schmitt 2010), weitgehend „aufgehoben“ und durch dezentral aufgestellte, lokal zusammengehörige Ensembles (die Projektionsfläche, die vier Stühle, der Bistrotisch, die Musikanlage, die Verköstigungsecke) ersetzt.

Während die interaktionsarchitektonischen Implikationen der anderen mobilen Ausstattungsgegenstände unmittelbar eingängig sind, sperren sich allerdings die vier Korbstühle gegen eine solche *prima facie* Evidenz. Zusätzliche Bedeutung gewinnen sie durch ihre altarassoziierte, mittige Position. Gleichzeitig ist es nicht leicht, sich darüber klar zu werden, für welches interaktive Problem sie eine Lösung anbieten (können/sollen). Aus naheliegenden Gründen kann man sich nicht ohne eine Reihe höchst voraussetzungsreicher Zusatzbedingungen vorstellen, dass sie einfach nur die Sitzgelegenheiten im Kirchenraum um vier zusätzliche Möglichkeiten erweitern. Und wer soll dort überhaupt Platz nehmen und in welchem Aktivitätszusammenhang? Die Stühle stellen offensichtlich hinsichtlich ihrer interaktionsarchitektonischen Implikationen mehr Fragen, als sie auf den ersten Blick zu antworten bereit sind. Sie sind in genau diesem Sinne eine interaktionsarchitektonische und sozialtopografische Provokation ersten Ranges. Unser analytischer Fokus auf die vier Stühle erwächst so gesehen aus der Spannung zwischen architektonischen Erscheinungsformen und ihrer interaktionsarchitektonischen und sozialtopografischen Funktionalität. Etwas zugespitzt formuliert: Was immer uns das Standbild auch noch sagen mag: Die analytische Relevanz der vier Stühle ist auferlegt.

### **2.3 Vier Stühle und ihre interaktionsarchitektonischen Implikationen**

Bei den fraglichen Stühlen handelt es sich um vier Korbstühle, die im Zentrum des Altarraums unmittelbar vor dem Altar nebeneinander aufgereiht stehen. Sie erstrecken sich über die gesamte Breite des Altars und sind im Hinblick auf den Teppich, der vom Altar in den Besucherraum führt, symmetrisch angeordnet (siehe oben Bild 1). Der Standort der Stühle und ihre konkrete Platzierung sind zunächst im Hinblick auf die Beziehung der Stühle zum Altar interessant. Sie sind mit ihren Rückenlehnen so nahe an die Altarvorderseite gerückt, dass zwischen ihnen und dem Altar kein begehbarer Bereich existiert. Durch diese altarnahe Platzierung der Stühle wird die Erreichbarkeit des Altars von der Vorderseite aus unmöglich gemacht. Die Stühle in ihrer unverkennbaren alltagsweltlichen Qualität blockieren also den usuellen Zugang zu dem zentralen und sakralen Ort des Gottesdienstvollzugs durch den Pfarrer. Zu beachten ist dabei, dass der Altar aufgrund seiner aufwendigen Dekoration (die brennenden Kerzen, der Blumenschmuck, das mittig platzierte Kreuz sowie das ebenfalls mittig aufgeschlagene Buch, das dort – wie sonst auch – zum Lesen bereitliegt) sehr wohl als relevanter sozial-symbolischer Bestandteil des Kirchenraumes sichtbar bleibt. Die Evidenz der altarkonformen Dekoration wird sofort klar, wenn man sich vorstellt, wie effektiv der Altar durch eine Dekoration im Sinne der Verhüllung und des Verbergens hätte „unsichtbar“ gemacht werden können.

Die Stühle schränken nicht nur die Erreichbarkeit des Altars ein. Auch die Begehrbarkeit des Bereiches vor den Stühlen und die Verweilbarkeit in diesem Bereich sind in Anbetracht der unmittelbaren Nähe der ersten Altarstufe (und der damit verbundenen „Gefahr“ des Abstürzens) stark eingeschränkt. Der Bereich zwischen Stühlen und Altarstufe scheint also für Begehung oder längeres stehendes Verweilen nicht vorgesehen. So betrachtet tangieren die Stühle den zentralen („mittigen“) Altarbereich in markanter Weise. Fast hat man den Eindruck, die Stühle drängen sich in den für den gewohnten Gottesdienstvollzug zentralen Bereich des Altarraums hinein, und man ist gespannt darauf, wodurch dieses Eindringen gerechtfertigt wird, was also die Funktionalität der Stühle *an dieser Stelle* sein wird. In Anbetracht der massiven Einschränkungen der Nutzbarkeit des Altars durch die Stühle spricht manches für die Seh-Art einer sequenziellen Benutzbarkeit: Stühle und Altar können nicht gleichzeitig, sondern nur nacheinander genutzt werden. Soll der Altar in seiner zentralen religiösen Symbolik als Ort, an dem die Gegenwart Gottes sichtbar wird, in seiner usuellen Begehrbarkeit von vorne genutzt werden (können), müssen die Stühle zuvor entfernt oder zur Seite geschafft werden. Die Simultaneität des gleichzeitig in der dokumentierten Situation Wahrnehmbaren (Stühle *und* Altar) wird also durch die sozialtopografisch-vertrautheitsabhängige Erwartung der Sequenzialität der Benutzung pragmatisch sinnvoll.

Standort und Platzierung der Stühle verstärken so gesehen die bereits konstatierte Spannung zwischen gebaut-ausgestattetem und gestaltetem Raum. Hinzu kommt die mit der Aufstellung der Stühle (Rückenlehnen zum Altar hin) verbundene Etablierung einer Struktur gegenläufiger Sichtbarkeit zwischen den Stühlen und den für die Besitzbarkeit des Kirchenraumes dominanten Bankreihen mit Orientierung zum Altarraum.

Wenn die Stühle und die Bankreihen besetzt sind, blicken maximal vier Personen einer großen Menge Vieler entgegen. Durch die Platzierung der Stühle wird also nicht nur die sozialtopografisch vorgesehene Begeh- und Benutzbarkeit des Altars empfindlich eingeschränkt. Auch die für die Interaktionsarchitektur dominante Perspektive (Blickrichtung zum Altar) wird durch die Stühle auf markante Weise gebrochen. Sozialtopografisch kann man wissen, dass es im Altarraum durchaus Positionen und ausgestaltete Plätze gibt, von denen aus die Blickrichtung zum Altar zugunsten der Blickrichtung zu den Bankreihen umgekehrt wird (z.B. die Predigtkanzel oder das Lesepult („Ambo“)). Aber das sind sozialtopografisch integrierte Positionen, die den Altar selbst in seiner Relevanz gerade nicht tangieren. Während die Struktur gegenläufiger Sichtbarkeit zwischen dem als Fokusperson agierenden Pfarrer und den Gottesdienstbesuchern also den Normalfall darstellt, verlangt die hier dokumentierte Struktur eine andere Seh-Art.

Es drängt sich also auch bei einer erwartbar sequenziellen Nutzung der Stühle und des Altars unweigerlich die Frage nach möglichen Nutzern der vier Stühle und nach der Nutzungscharakteristik auf. Wir wollen uns dazu noch einmal von der Sozialtopografie des Kirchenraumes einen Moment frei machen, die für die Platzierung der vier Stühle vor dem Altar wie angedeutet von großer Bedeutung ist. Es ist auffällig, dass die Stühle nebeneinander mit gleicher Ausrichtung angeordnet sind, ohne markante Unterschiede zwischen den einzelnen Stühlen. Allenfalls zeigt sich zwischen den inneren zwei Stühlen ein größerer Abstand, und womöglich ist es der dritte Stuhl von links, der in seiner Platzierung etwas „aus der Reihe tanzt“. Aber das sind Details, die nicht so signifikant sind, dass sie den Eindruck der Reihung wirksam stören. Eher vermitteln sie eine moderate Nachlässigkeit des Hinstellens (wie auch die Korbstühle selbst von ihrer Materialität und ihrem Design her unscheinbar sind). Interaktionsarchitektonisch erwartbar gemacht wird also eine Side-by-side-Anordnung einer kleinen Gruppe. Side-by-side löst ein Problem, das damit zu tun hat, dass mehrere Personen auf engem Raum anwesend sein können, ohne dass sie permanent Gefahr laufen, Blickkontakt aufnehmen zu müssen.

Side-by-side ist man besser allein als inmitten einer „Sitzgruppe“ (Linke 2012). Sozial verträglich gemacht wird das beispielsweise durch ein Geschehen, das die Sitzenden als Teil eines Publikums definiert (wie es eben auch für die Bankreihenbesetzer gilt). Dass auf den vier Stühlen ein Publikum Platz nimmt, ist gleichwohl kaum vorstellbar – ohne dass das Arrangement in ein Krisenexperiment münden würde, wie wir es von speziellen Theateravantgarden her kennen. Interaktionsarchitektonisch naheliegender in der vorliegenden Konstellation wäre deshalb, dass auf den Stühlen Aktanten Platz nehmen, die das Publikum nicht beobachten, sondern für dieses publikumsgerichtet agieren (z.B. im Sinne einer Variante von „Podiumsdiskussion“). Die Anordnung der Stühle in einer Reihe könnte als Lösung des Problems der Publikumsadressierung beim Sprechen mit anderen gesehen werden. Sie wären dann eine Hilfe bei dem Versuch, eine koordinierte Tätigkeit (wie z.B. ein Gespräch) als kleine Gruppe für das Publikum zu vollziehen. Worin diese koordinierte Tätigkeit genau besteht, ist nicht leicht zu beantworten. So verträgt sich die Anordnung der Stühle beispielsweise nicht gut mit dem Typus einer Podiumsdiskussion unter Experten. Zu nah scheinen die Stühle dafür aneinandergerückt, auch zu wenig aufeinander bezogen, zu unscheinbar wirken dafür die Stühle. Und es fehlt ein Tisch, wie er für Podiumsdiskussionen durchaus nicht untypisch ist.

Wenn wir uns gezielt fragen, welche Interaktionssituation die Anordnung der Stühle in genau der Erscheinungsform, die wir vor uns sehen, ohne weitere Abstriche sinnvoll und geeignet macht, scheint eine *Warte- und Übergangssitu-*

ation nahegelegt. Eine solche Situation reduziert den kollektiven Interaktionsfokus auf gemeinsames Verweilen, das nicht um seiner selbst willen geschieht, sondern durch ein Telos sinnvoll gemacht wird (den Kontakt mit dem Arzt, die Ankunft des Zuges, das Ankommen an einer Haltestelle, ... derjenige, der im Wartezimmer sitzt, aber nicht aufgerufen werden will, wird sozial auffällig). Derartiges Verweilen lebt also davon, vergleichsweise selbstbezogen bei und für sich zu bleiben – genau dieses Problem löst das Nebeneinander von Sitzmöbeln. Es wird nun aber in der vorliegenden Konstellation dadurch stark beeinträchtigt, dass genau das *coram publico* vonstattengehen soll und jedes noch so selbstbezogene Verweilen sofort in den Sog der Wahrnehmungswahrnehmung der Anwesenden gerät.

Wenn es also darum ginge, dass Fokuspersonen irgendwann in das Geschehen eingreifen soll(t)en und genau darauf zu warten hätten, wären die Stühle an den Längsseiten der Kirche weit besser platziert. Das zwingt uns in seiner offenkundigen interaktionsarchitektonischen Widersprüchlichkeit beinahe die Annahme einer weitergehenden Implikation auf, die eine ganz andere Sozialtopografie als die des Kirchenraumes aufruft: die Sozialtopografie eines *Bühnenbildes* in einem Theater, in dem ein *Stück* aufgeführt werden soll. Unter diesen Spezialbedingungen ist auch die Betrachtung von Wartenden sinnvoll – sie machen aus denen, die auf den vier Stühlen Platz nehmen, *nolens volens Schauspieler* und aus denen, die in den Bankreihen sitzen, ein *Publikum*. Diese Implikation tritt sofort in Korrespondenz zu den ebenfalls aufgebauten Musikinstrumenten (mit denen sie kompatibel erscheint) und sofort in Kontrast zu der Projektionsfläche des Beamers. Dass sie mit der Sozialtopografie des Altarraums konfligiert, versteht sich von selbst.

Was immer auch in dem in dieser Gestalt vorgefundenen Raum mit den vier Stühlen passieren mag: Es wird sich auf das Spannungsverhältnis gegenläufiger Sichtbarkeit in irgendeiner Weise einstellen müssen und als soziales Geschehen vor dem Hintergrund dieser Spannung „Sinn machen“.

### 3. Eröffnung: Ein junger Mann neben den Stühlen

Bei der Beantwortung der Frage, welche Rolle die vier Stühle für die Durchführung des Alpha-Gottesdienstes spielen, betrachten wir unterschiedliche Personen, die aktiv an der Gestaltung des Gottesdienstes beteiligt sind. Dabei orientieren wir uns am zeitlichen Ablauf des Gottesdienstes und konzentrieren uns dabei darauf, wie diese Personen die Stühle in spezifischer Weise nutzen. Wir beginnen unsere Analyse mit der Positionierung und der multimodalen Eröffnung des Gottesdienstes durch einen jungen Mann, der die Anwesenden offiziell begrüßt und den Gottesdienst auch rituell eröffnet.

### 3.1 Der Gang zum Mikrofon

In den Abschluss des musikalischen Intros der Musikgruppe erhebt sich ein junger Mann von seinem Sitzplatz in der ersten vorderen Stuhlreihe. Er bewegt sich mit raumgreifenden Schritten (Bild 6) auf den Altarbereich zu, in dem der Mikrofonständer neben dem Bistrotisch steht. Dort noch nicht richtig angekommen, hebt er seine rechte Hand und seinen Arm und bewegt diese in Richtung Mikrofon (Bild 7):



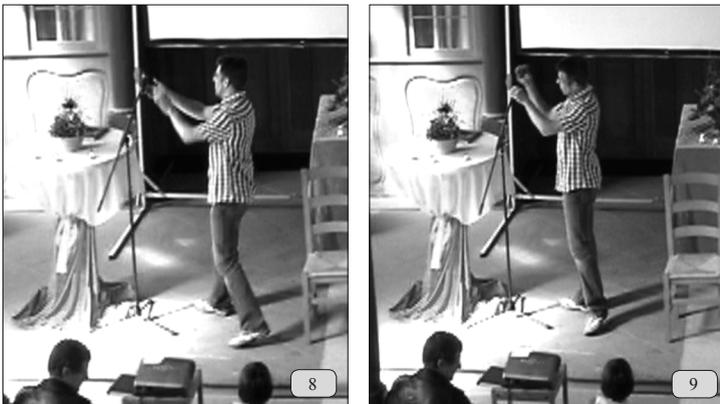
Er geht in einer Art und Weise, die an der Zielgerichtetheit und Zweckmäßigkeit seiner Bewegung keinen Zweifel lässt. Die demonstrierte Vororientierung auf das Ergreifen des Mikrofons wird auf diese Weise für alle ihm zusehenden Gottesdienstbesucher ersichtlich gemacht. Die eigene Präsenz ist dabei nicht so relevant, dass dafür Darstellungsaufwand betrieben werden müsste. Vielmehr deutet die Realisierung des Gangs auf Gründe hin, die ein längeres Verweilen des Gehenden an seiner Zielposition unwahrscheinlich machen. Er präsentiert sich nicht schon als künftiger Sprecher, der dabei ist, seinen Platz einzunehmen.

Die Gangart des jungen Mannes, die wir beim Nehmen gleich zweier Altarstufen eingefroren haben (Bild 6), erinnert unmittelbar an eine Gangart, die wir an anderer Stelle (Hausendorf/Schmitt 2010, S. 74f.) beschrieben haben: In der Vorphase des Gottesdienstes und noch in „Räuberzivil“ nimmt auch der Pfarrer mit großen Schritten zwei Altarstufen auf einmal. Beide Gänge sind durch die gleiche Funktionalität charakterisiert. Sie besteht darin, sich primär ökonomisch und zweckdienlich, d.h. ohne selbst- und rückbezügeliche Verweise auf das Gehen selbst (etwa durch gezielte Verlangsamung oder das Zelebrieren einzelner Schritte), von A (dem Startpunkt) nach B (dem situativen Zielpunkt) zu bewegen. Es handelt sich um ein alltagsweltliches Gehen und nicht um eine Form, die durch ihre Vollzugscharakteristik auf Religion als eigenständigen Sinnbereich verweist. Wie ein solches Gehen aussehen kann, zeigt das versammelte Schreiten des Pfarrers, wenn er mit dem Talar

bekleidet aus der Sakristei kommt und auf seinen Sitzplatz in der ersten Reihe schreitet – und dabei „natürlich“ jede Altarstufe einzeln hinabtritt.

Der junge Mann gestaltet seine durch die Interaktionsarchitektur exponierte Wahrnehmbarkeit durch die Form des Gehens im kirchenräumlichen Vorne so, dass möglichst wenig Zeit verbleibt zwischen dem Aufstehen und dem Gelangen zum Mikrofon und dass kein Zweifel daran aufkommen kann, worauf sich der Aufstehende zubewegen wird. Unter der etablierten Struktur von Wahrnehmungswahrnehmung ist das eine Präsenzform, die darauf abzielt, die kommunikative Relevanz der eigenen Person möglichst zurückzustufen. Durch die Benutzung relevanter Ausstattungsgegenstände und durch die Positionierung in einem für die „normalen“ Besucher nicht zugänglichen Bereich im Altarraum zeigt er, dass er zum Personal gehört, das den Gottesdienst aktiv (mit)gestaltet. Durch die Art und Weise der Benutzung und Positionierung zeigt er jedoch gleichzeitig, dass er diese Rolle nur gleichsam ausnahmsweise und vorübergehend ausfüllt. Auf diese Anforderung gibt das beschriebene Verhalten die passgenaue Antwort.

### 3.2 Positionierung neben den vier Stühlen und Eröffnung



Nachdem er bereits frühzeitig seinen rechten Arm in Richtung Mikrofon ausgestreckt hatte, macht er zunächst noch einen kleinen Schritt in Richtung Mikrofonständer, um dabei auch seinen linken Arm mit seiner linken Hand zum Mikrofon zu führen (Bild 8). Während er mit seiner linken Hand den Mikrofonständer festhält, zieht er mit seiner Rechten das Mikrofon aus der Halterung (Bild 9). Dann dreht er seinen Körper und Kopf nach links in Richtung der in den Bänken sitzenden Gottesdienstbesucher. Er hält dabei das Mikrofon in seiner rechten Hand etwa in der Mitte seines Oberkörpers mit angewinkeltem Arm. Der Blick scheint etwas nach vorne und nach unten zu gehen (Bild 10).



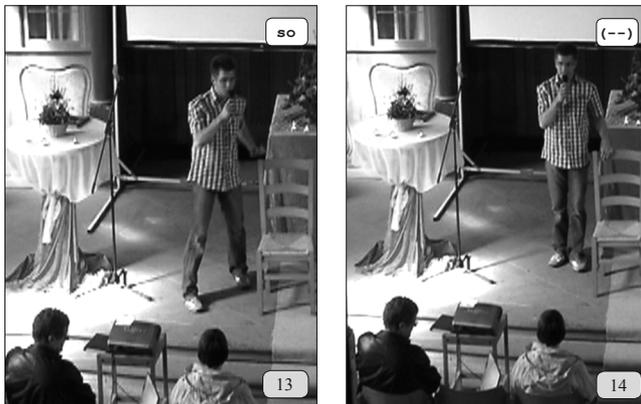
Er dreht sich dann noch weiter nach links, blickt dabei vor sich auf die Sitzfläche der Stühle und hat das Mikrofon zum Sprechen bereits an den Mund geführt (Bild 11). Damit macht er sich prospektiv zum Sprecher. Dann dreht er den Körper noch etwas weiter links ein, macht mit dem linken Bein einen kleinen Schritt nach links und nach hinten und berührt mit den Fingern seiner linken Hand den ersten Stuhl etwas unterhalb der oberen Querverstrebung der Rückenlehne (Bild 12).



Es wäre durchaus möglich, dass sich der Sprecher weiter nach vorne bewegt, um noch vor Sprechbeginn auf dem angefassten Stuhl Platz zu nehmen. Offensichtlich signalisiert der Sprecher, dass er die für sein Sprechen mit Mikrofon vorgesehene Position noch nicht erreicht hat: Obwohl das Mikrofon schon in Bild 12 zum Mund geführt wurde, wird noch nicht gesprochen. Das Mikrofon ist also früher „vor Ort“ als der Sprecher an der von ihm projektierten Position. Statt die für das Sprechen zur Gemeinde durch Mikrofonständer und Stehtisch eigens eingerichtete Sprechposition einzunehmen, realisiert der

junge Mann eine Positionierung, die die Stuhldreie „thematisiert“ und diese zum Fluchtpunkt seiner Bewegung weg vom Mikrofonständer macht. Damit wird seine Positionierung jedoch zur markanten Abwahl der Position hinter dem Mikrofonständer in unmittelbarer Anbindung an den Stehtisch.

Als erste Äußerung realisiert der Sprecher das Gliederungssignal *so*, um unmittelbar danach eine kurze Sprechpause zu machen (--). Bemerkenswert sind der frühe Zeitpunkt des Sprechens und der Beginn mit einem Gliederungssignal. Am Ende der Sprechpause im Anschluss an das Gliederungssignal hat der Sprecher seine endgültige Position neben dem Stuhl mit Auflegen des Handballens auf die Stuhllehne erreicht. Seine Bewegung hat ihn also nicht weiter nach vorne, sondern rückwärts neben den ersten Stuhl geführt (Bild 13, 14). Während Sitzen offenbar dispräferiert ist, wird eine Anbindung zur Stuhldreie gesucht und gefunden.



06 JM: *so* (--)

Das Sprechen setzt ein, bevor der Sprecher seine Endposition erreicht hat und offenkundig noch in Bewegung ist. Er hat noch keinen ruhigen Stand erreicht und noch keine stabile Position eingenommen. Wie Bild 13 zeigt, ist er bei der Realisierung von *so* noch mitten in der Fuß- und Beinbewegung, die ihn als Endpunkt einer Rechtsdrehung seines Körpers erst in der nachfolgenden kurzen Pause in einer stabilen Position einrasten lassen wird (Bild 14). Wenn man davon ausgeht, dass *so* den Endpunkt der körperlichen Annäherung an die Stuhldreie sprachlich markiert und hörbar macht und auf diese Weise der erste akustische Ausdruck der visuell wahrnehmbaren Position neben der Stuhldreie ist, kommt das Sprechen an dieser Stelle etwas zu früh. Der Einsatz des Sprechens erfolgt jedenfalls nicht synchron zum Einnehmen der festen Sprechposition, sondern vorzeitig. Wir haben es hier interessanterweise nicht

mit der oft beschriebenen „späten Verbalität“ zu tun (Mondada/Schmitt 2010, S. 37), sondern mit einer frühen, um nicht zu sagen, „verfrühten“ Verbalität. Positiv formuliert, hebt das Gliederungssignal *so* den Augenblick hervor, an dem der Sprecher die Stuhllehne nach ihrer ersten Berührung kurz wieder loslässt, um sich dann mit der Hand auf dem Stuhl abzustützen. Dort wird er sie fast die gesamte Zeit seiner noch folgenden verbalen Aktivitäten belassen. So gesehen lenkt *so* als akustisches Signal (‘Punktierung’) die Aufmerksamkeit darauf, dass ein erster Kontakt zum Stuhl stattgefunden hat.

Auch hier lässt sich eine Vororientierung des jungen Mannes erkennen: Es ist die Vororientierung auf die Stuhllehne als Ankerpunkt, die auf diese Weise durch das frühe *so* relevant gesetzt wird. Darin zeigt sich wieder die Orientierung des Sprechers an einer möglichst raschen Abarbeitung der Sprechvorbereitungen, denen er in seinem dargestellten Verhalten gleichsam „vorausleitet“. Dadurch entsteht der Eindruck, „nicht abwarten zu können“. Wir sehen im Detail des frühen Sprechens also eine weitere Facette der Relevanzrückstufung der eigenen visuellen Präsenz während der Sprechvorbereitung.

Die nachfolgende Ansprache des jungen Mannes umfasst die Begrüßung der Anwesenden und die Ankündigung des Gottesdienstes, eine Einführung in das Thema, die Anbetung (auf die wir noch zurück kommen: siehe unten 3.3) und schließlich die Überleitung zum Lobpreis.

07 JM: einen wunderschönen ostermontagsmorgen (.)  
 08 herzlich willkommen zum alphagottesdienst (--)  
 09 zum ersten mal an einem montag (-- ) aber  
 10 deswegen hoffentlich nicht weniger interessant  
 11 und erfüllt mit dem heiligen geist von gott (--)  
 12 ich denke (.)  
 13 es wird auch heute spannende beiträge geben  
 14 es wird auch mal wieder ein anspiel geben  
 15 (1.0)

Der Sprecher beginnt seine Ansprache mit einer Äußerung, die im Hinblick auf ihren Status nicht eindeutig ist. Das hat damit zu tun, dass wir es mit einer Art Übergang von einer Grußformel (wie „guten Tag“) zu einer Wunschformel („ich wünsche Ihnen ...“) zu tun haben. Sowohl das Adjektiv *wunderschön* als auch das komplexe Kompositum *ostermontagsmorgen* stellen eine markierte Abweichung von üblichen Grußformeln dar und schwächen die Funktion der Äußerung ab, als erstes Element einer Paarsequenz gehört zu werden. Dabei wird der Wunsch nicht performativ (durch ein Verb wie *wünschen*) hervorgehoben und rituell inszeniert, sondern umgangssprachlich verkürzt. Die Eröff-

nung des Sprechens nach dem *so*, auf die hin sich die gesamte bislang rekonstruierte Sequenz seit dem Aufstehen des Sprechers zubewegt hat, wird also in ihrer Relevanz nicht eigens hervorgehoben, sondern in ihrer zeremoniellen Bedeutung eher zurückgenommen. Dabei wird auch die Begrüßung nicht *performativ* in Szene gesetzt („Ich heiße Sie ...“). Indem der Sprecher auf performative Wendungen verzichtet, verzichtet er zugleich darauf, seine eigene Rolle als Sprecher („Ich“) sprachlich zu markieren und auf diese Weise hörbar zu machen. Auch das steht im Einklang mit der schon beschriebenen Zurücknahme der Relevanz der eigenen Person als Funktionsträger.

Gleichzeitig ist der Bezug auf das gottesdienstliche Geschehen unüberhörbar: Er steckt in der Bestimmungsform *oster-* zur (komplexen) Grundform *-montagmorgen* und in der Begrüßung *zum alphagottesdienst*. Dabei ist das Kompositum *ostermontagmorgen* mit Blick auf seine vergemeinschaftende Kraft (der Anwesenden als religiös motiviert zusammengewommene Gruppe) nicht eindeutig. Man findet es deshalb auch in ganz anderen Kontexten, in denen es offensichtlich nicht signifikant ist, was die soziale Kategorisierung betrifft. Die Begrüßung *zum alphagottesdienst* thematisiert die Besonderheit des aktuellen Gottesdienstes und appelliert an das Vorwissen der Zuhörenden. Wissens- und vertrautheitsabhängig stellt der Sprecher mit der Thematisierung des „Alphagottesdienstes“ einen Bezug zu dem her, was für alle Anwesenden seit geraumer Zeit sichtbar und auch bereits hörbar geworden ist: die Überlagerung des gebauten Altarraumes mit mobilen und temporären Ausstattungsmerkmalen, die keinen exklusiven Sinnbezug auf die Welt des christlichen Glaubens aufweisen (siehe oben Kap. 2). Auch der Sprecher macht sich damit in besonderer Weise kenntlich als Teil des „Alphagottesdienstes“. An die Stelle der sprachlichen Markierung seiner Rolle (und sei es nur als Sprecher: „Ich“) tritt in den ersten Worten die sichtbare Verortung bei den vier Stühlen vor dem Altar als dem auffälligen Ensemble der alphagottesdienstlichen Überlagerung des Altarraums.

Der Sprecher nutzt den Status der vier Stühle dafür, sich selbst nicht nur räumlich, sondern auch sozial zu positionieren: Genauso wie die vier Stühle zum Alphagottesdienst dazugehören, gehört auch der Sprecher in seiner Präsenz zum Alphagottesdienst. Wenn man hinzu nimmt, dass der Sprecher dafür nicht den Platz hinter dem Mikrofonständer und am Bistrotisch wählt und dass er weiter die Implikationen der vier Stühle nicht einlöst (indem er sich hinsetzt), sondern stattdessen eine Sekundärnutzung wählt (das Aufstützen und Verankern), erwächst aus der Positionierung überdies eine prospektive Kraft: Die vier Stühle werden für den Alphagottesdienst (noch) eine besondere Rolle spielen.

Mit dem Hinweis auf ein *anspiel* kündigt der Sprecher dann die Einlösung der Implikationen der vier Stühle an: 'Anspiel' steht als Begriff im gottesdienstlichen Kontext für ein szenisches Rollenspiel, mit dem in eine für den jeweiligen Gottesdienst relevante Thematik eingeführt wird. Die vier Stühle vor dem Altar werden ihre Rolle, so der implizite Hinweis, im Rahmen des Anspiels spielen. Auch wenn dieser Hinweis sprachlich nicht explizit gegeben wird, ist er für die Teilnehmenden aufgrund der interaktionsarchitektonischen Implikationen der vier Stühle vor dem Altar und der durch den Sprecher gewählten Positionierung mit Kontakt zur Stuhlreihe situativ zu erschließen: Die Stühle werden, anders als das Ensemble aus Bistrotisch und Mikrofonständer, für das Anspiel in unmittelbarer Weise relevant sein.

### 3.3 Die Folgen der Positionierung für die Anbetung

Der Sprecher markiert auch multimodal, dass die Anbetung der dramaturgisch zentrale Aspekt seiner Präsenz im Altarbereich ist. Wir wollen jedoch nicht den Wortlaut der Anbetung rekonstruieren, sondern uns auf die Implikationen konzentrieren, die die spezifische Positionierung neben den Stühlen für die Realisierung der Anbetung hat.

Zunächst ist die Anbetung mit den interaktionsarchitektonischen Implikationen der vier Stühle vor dem Altar nicht gut vereinbar. Als Ort und Bühne des Anspiels sind die vier Stühle für eine der Kernaktivitäten des Gottesdienstes (das Gebet) offenkundig nicht geeignet. Beten wird sowohl stimmlich wie auch körperlich als Aktivität aus dem Strom des sonstigen (Alltags- und gottesdienstlichen) Verhaltens herausgehoben. Dazu gehören z.B. das Aufstehen, das Zusammenführen der Hände (wie es mit den „Betenden Händen“ von Dürer ikonografisch geworden ist) oder auch das Neigen des Kopfes. Schon körperlich ist dieser Bewegungsaufwand mit der vom Sprecher gewählten Verankerung an einer der Stuhllehnen kaum vereinbar. Gleichwohl gibt der Sprecher die Handhabung der Stuhllehne auch während der Anbetung nicht auf. Man kann aber sehen, dass er sich erkennbar versammelt, den Blick nach unten richtet, die Augen schließt, und sehr konzentriert und gleichzeitig nach innen gekehrt neben dem Stuhl steht. Schauen wir uns diese Verkörperung der Anbetung und die dabei realisierte Handhabung des Stuhles mittels der beiden folgenden Standbilder an.

44 JM (2.0)

45 ich weiß nicht wie es ihnen geht

46 aber bei mir erweckt diese vorstellung

47 den wunsch nach anbetung

48 (3.0)



49      **großer gott** .....73      **amen**

Während der Ankündigung der Anbetung blickt der junge Mann mit erhobnem Kopf ins Publikum, und ein Lächeln ist in seinem Gesicht erkennbar. Dies verändert sich in der Sprechpause unmittelbar vor Beginn der Anbetung: Er nimmt seinen Blick zurück und schaut nun etwas nach unten, senkt seinen Kopf und zieht erkennbar die Stirn in Falten. Vor allem die Veränderung im Blickverhalten und der Mimik verdeutlicht, dass ihm die Anbetung eine ernste Angelegenheit ist, für die er sich in manifester Weise besinnen, konzentrieren und „versammeln“ muss. Als er dann mit den Worten *großer gott*, die Anbetung beginnt, steht er konzentriert und in sich gekehrt mit dem Mikrofon in seiner rechten und die Stuhllehen in seiner linken Hand neben dem Stuhl (Bild 15). Diese Positur behält er die ganze Anbetung über bei und belässt die Hand auch noch dort, als er mit *amen* die Anbetung beendet (Bild 16).

Die über die gesamte Dauer der Anbetung hinweg erkennbare Stabilität von Position und Positur und auch die geringe Varianz der Handhabung des Stuhls deuten darauf hin, dass der Stuhl als interaktive Ressource nicht in kleinschrittig-dynamischer und mit den verbalen Aktivitäten koordiniert eingesetzt wird. Vielmehr liegt die interaktionsarchitektonische Ressourcenqualität des Stuhles in erster Linie darin, dem Sprecher zu ermöglichen, sich an einer bestimmten Stelle im kirchenräumlichen Vorne und im Angesicht der Gemeinde zu verankern, die vorab nicht bereits als Sprechposition kenntlich gemacht worden war. Sozialtopografisch konnotiert die Positionierung die Nähe des Sprechers zur alphagottesdienstlichen Überformung des gottesdienstlichen Geschehens.

Mit der die Anbetung rahmenden Bewegung und Haltung innerhalb der Stuhl-Position verkörpert der Sprecher die Spezifik und die Relevanz des „Dialoges“ beim Beten. Ohne eine solche Verkörperung wird die Anbetung selbst unglaublich oder als etwas ganz Anderes wahrnehmbar. Er trägt nun jedoch die Konsequenzen seiner Positionierung: Indem er das Mikrofon nicht im Ständer belassen, sondern herausgenommen hat und nunmehr in der rechten Hand hält, hat er zur Anbetung nicht die Möglichkeit, eine Verkörperung zu realisieren, die typisch für Beten ist: aufrecht stehend, den Kopf leicht nach unten gerichtet, den Blick gesenkt und – das ist der relevante Aspekt – die Hände „zum Gebet gefaltet“ oder zumindest vor dem Oberkörper etwa in Bauchhöhe zusammengeführt. Mit diesen strukturell ungünstigen Verkörperungsbedingungen der Anbetung kommuniziert er erneut, dass er für das, was er tut, im Altarraum keinen angestammten und „passenden“ Platz hat.

Die Anbetung ist der zentrale Moment seiner Präsenz, in der sich die Funktion, die dem Sprecher im Ablauf des Alphagottesdienstes zukommt, offenbart und in der er für die Anwesenden wichtig wird. Und genau für diese Funktion wählt er eine in mehrfacher Hinsicht prekäre Position im Altarraum. Wir sehen darin kein Defizit, sondern einen exakten Ausdruck der fraglichen sozialen Positionierung. Auch in der Anbetung bleibt der Sprecher außerhalb der rituellen Zeremonie eines normalen Gottesdienstes (genauso wie die vier Stühle vor dem Altar) als „Fremdkörper“ erkennbar. Er gehört viel eher zu denen, an die sich der Gottesdienst wendet, als zu seinen „Protagonisten“. Passgenau wird diese Präsenzfigur (Schmitt 1992a, b) in der Einleitung zum Gebet durch den Sprecher thematisiert (siehe oben): *ich weiß nicht wie es ihnen geht aber bei mir erweckt diese vorstellung den wunsch nach anbetung*. Das Gebet erscheint also nicht als vorbestimmter Teil der Liturgie durch den „Vorbeter“, sondern entsteht aus einem „persönlichen“ Wunsch heraus, gleichsam spontan – eben auch an einem Ort, der dafür vielleicht nicht besonders geeignet ist: am Rande der vier Stühle vor dem Altar.

Der Sprecher beendet die Anbetung nach dem *amen* mit einem erneuten Gliederungssignal *so*. Wir sehen, dass er seine abgelegte Hand immer noch an der gleichen Stelle auf der Querverstrebung liegen hat und sie dort auch bis zum Ende seiner verbalen Aktivitäten belässt. Er setzt sich dann – nachdem er den Lobpreis als nächsten Programmpunkt angekündigt hat – sehr schnell in Bewegung und geht wieder mit raumgreifenden Schritten die Altarstufen hinunter (Bild 17) und nimmt auf seinem angestammten Platz in der ersten rechten Sitzreihe Platz (Bild 18).



### 3.4 Stühle als Positionierungshilfe

Die Präsenzfigur des jungen Mannes ist durchgängig durch die Gleichzeitigkeit von aktiver (Mit-)Gestaltung des Gottesdienstes und der Relevanzrückstufung seiner eigenen Person charakterisiert. Zu keinem Zeitpunkt beansprucht er mit seiner interaktiven Präsenz im kirchenräumlichen Vorne – obwohl er situative Zuständigkeiten und Verantwortlichkeiten übernimmt, die im normalen Gottesdienst zur Aufgabe des Pfarrers gehören (Gottesdienst offiziell eröffnen, Gemeinde begrüßen, Anbetung realisieren etc.) – eine situative Relevanz, die ihn in einer pfarrerspezifische Rolle und damit in Konkurrenz zu ihm bringen könnte. Durch seine Positionierung dokumentiert er eine Präferenz für die „Alpha“-Ausstattung des Raumes, zu der sich der Stehende mit seiner Verankerung als zugehörig positioniert und die er auf diese Weise als Voraussetzung und Legitimation des eigenen, aktiven gottesdienstlichen Beitrags kenntlich macht.

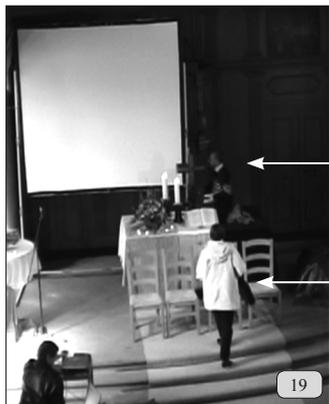
Die moderne Sozialform gottesdienstlicher Praxis und ihre alltagsweltliche innenarchitektonische Repräsentanz verändert für den Sprecher nicht die gestalterische Rolle des Individuums gegenüber der religiösen Sakralform bzw. ist nicht mit einem größeren individuellen Freiraum verbunden. Vielmehr bleibt der zentrale Aspekt des Gottesdienstes mit seiner im Ritus verankerten Rollenspezifität aus Sicht des jungen Mannes durchgängig erhalten. Die zentrale Erkenntnis ist also die reflexive Qualität der Präsenzfigur des jungen Mannes bezogen auf das eingangs beschriebene Spannungsverhältnis von gebauter architektonischer Traditionalität und einer modernen, alltagsweltliche Ereignisformen integrierenden religiösen Praxis in Form des Alpha-Gottesdienstes.

#### 4. Der Altarraum als Bühne: Anspiel und Stuhlnutzung

In dem vom Sprecher angekündigten *anspiel* wird eine Wartesituation vorgeführt, in der zunächst eine Frau, später dann zwei Frauen vor der Himmelspforte auf den Einlass in den Himmel warten. Ohne auf den Ablauf des Spiels detailliert einzugehen, wollen wir zeigen, dass und wie im Anspiel die interaktionsarchitektonischen und sozialtopografischen Implikationen der vier Stühle eingelöst werden (4.1). Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die vier Stühle ihre für den Alpha-Gottesdienst charakteristische Funktionalität als zentrales Requisit des Bühnenbildes erfahren (4.2).

##### 4.1 Vier Stühle vor der Himmelspforte: das „Anspiel“

Das Anspiel beginnt damit, dass eine Person aus der ersten, linken Sitzreihe aufsteht und sich auf den rechten der beiden mittleren Stühle setzt. Während diese Person nach vorne geht, geht gleichzeitig eine andere Person im Hintergrund des Altarraums hinter die Projektionsfläche, um während des gesamten Anspiels stehen zu bleiben und sich als „Stimme aus dem Off“ in gewissen Abständen in das Spiel einzuschalten (Bild 19):

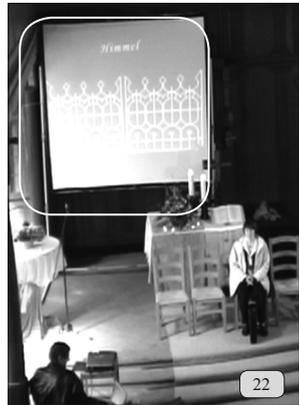
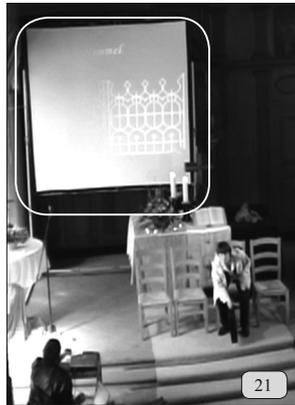


Person (Stimme aus dem Off) auf dem Weg hinter die Projektionsfläche

Person auf dem Weg zu den Stühlen (die Projektionsfläche ist noch nicht in Betrieb)

Mit dem Platznehmen auf einem der mittig positionierten Stühlen erfolgt dann nahezu synchron die Inbetriebnahme des Beamers (siehe Bilder 20-22):

Damit sind gleich zwei Hinweise gegeben, dass nunmehr das Anspiel beginnt und dass dafür die vier Stühle vor dem Altar und die Projektionsfläche von Bedeutung sind. Schon der Beginn des Anspiels löst dann die bereits interaktionsarchitektonisch erwartbar gemachte Situationsspezifität ein: Die Person, die soeben Platz genommen hat, schaut demonstrativ auf ihre Uhr:



Das Auf-die-Uhr-Blicken wird durch das Anwinkeln und Anheben des linken Arms bei gleichzeitigem weiten Zurückstreifen des Ärmels mit der anderen Hand und durch das Neigen des Kopfes in Blickrichtung auf den Unterarm auffällig vorgeführt. Es will nicht nur gesehen, sondern auch *verstanden* werden: Die Sitzende scheint schon eine längere Zeit und auch etwas ungeduldig auf etwas zu *warten*. Schon der Blick auf die Uhr löst also das interaktionsarchitektonische Versprechen der vier Stühle vor dem Altar als Möblierung einer Warteraumsituation ein. Es vereindeutigt die durch das Anspiel in Szene gesetzte Situation als eine des Wartens. *Worauf* die Sitzende wartet, zeigt die synchron mit dem Anspiel aktivierte Projektionsfläche, auf der das Wort „Himmel“ über der Abbildung eines verschlossenen, schmiedeeisernen Gitters zu lesen ist. Es ist der durch die Stilisierung einer Himmelspforte nahegelegte Einlass in den Himmel, auf den an dieser Stelle gewartet wird. Die vier Korbstühle tragen maßgeblich dazu bei, diese religiös aufgeladene und vielfach symbolisierte Situation als alltagsweltlich-profane Wartezimmer-situation in Szene zu setzen. Dazu trägt auch bei, dass im weiteren Verlauf des Anspiels ähnlich wie im Wartezimmer einer Arztpraxis Personen namentlich aufgerufen werden (Stimme aus dem Off: *eva maria meier bitte*).

Allerdings wird die sitzende Person im Verlauf des Anspiels nicht aufgerufen, worüber sie mehr und mehr irritiert ist. Gezeigt wird diese Irritation der Wartenden durch die Mimik und das erneute Platznehmen, nachdem sie zu Beginn des ersten Aufrufs fälschlicherweise bereits aufgesprungen war.



Hörbar wird die Irritation, wenn die wieder Sitzende das aus ihrer Sicht unverhältnismäßig lange Andauern thematisiert (*was dauert das nur so lange*). Nach einer kurzen Pause kommt dann eine zweite Person freundlich grüßend hinzu, die ebenfalls aus der ersten Bankreihe aufgestanden ist, um den zweiten mittleren Stuhl zu besetzen (Bild 26).



Wie sich im weiteren Spiel im Dialog der Wartenden herausstellt, hat die schon Wartende in ihrem Koffer (steht zunächst noch ungeöffnet zwischen ihren Beinen) eine Reihe von Unterlagen mitgebracht, die ihre Eignung für den Einlass in den Himmel belegen sollen (Taufschein, die Konfirmationsurkunde, der Trauschein, ein Foto ihrer Adoptivtochter in Äthiopien etc.). Obwohl die Hinzugekommene keine solchen Belege aufweisen kann, wird gleichwohl sie als nächste durch die Stimme aus dem Off aufgerufen:



Das Anspiel endet damit, dass die Aufgerufene tatsächlich durch das Himmels-  
tor tritt, indem sie sich unter der Projektionsfläche hindurchbückt (ohne aller-  
dings hinter der Projektionsfläche zu verschwinden). Das Erstaunen der ver-  
geblich auf ihren Aufruf wartenden Person ist das letzte „Bild“ des Anspiels  
(Bild 27a, b). Es wird von den Zuschauern gebührend beklatscht. Noch wäh-  
rend des Klatschens beginnen die beiden Spielerinnen, der junge Mann und der  
Sprecher aus dem Off damit, die vier Stühle wegzuräumen (Bild 28, 29):



Der unmittelbare Übergang zum „Bühnenabbau“ ist zugleich eine Abwahl  
der an dieser Position (Ende des Spiels, Würdigung des Spiels durch die ap-  
plaudierenden Zuschauer) möglichen und naheliegenden Entgegennahme  
des Applauses durch ein Nach-Vorne-Treten mit Verbeugung. Indem die  
Spielerinnen dieses rituelle Schauspielelement demonstrativ auslassen und  
noch in den Applaus hinein mit dem Abräumen beginnen, haben sie die  
Schauspielerrolle bereits verlassen. Mit der Vermeidung der Entgegennahme  
des Applauses wird das Applaudieren zudem selbst als möglicherweise dis-  
präferiert behandelt. Das Anspiel wird so auch nachträglich als Element des  
alphagottesdienstlichen Geschehens definiert – und eben nicht als eigenstän-  
diges *Schauspiel*.

## 4.2 Vier Stühle als Requisit des Anspielbühnenbildes

Mit dem Anspiel haben sich die vier Stühle als das zentrale Ausstattungsmerkmal für die Herstellung einer Bühne erwiesen. Ihre interaktionsarchitektonische Relevanz liegt darin, die zentrale Requisite des benötigten Bühnenbildes zu sein. In dieser Funktionalität gehen die vier Stühle eine enge Verbindung mit der Projektionsfläche des Beamers ein. Projektionsfläche und Stühle konstituieren also im bereits für den Alpha-Gottesdienst hergerichteten Kirchenraum einen speziellen Binnen-, um nicht zu sagen „Alpha-Raum“. Weder die vier Stühle noch das Ensemble aus Beamer und Projektionsfläche werden dabei allerdings exklusiv für das Anspiel genutzt. Auf der Projektionsfläche wurden etwa auch die Liedtexte präsentiert. Und die vier Stühle haben es dem ersten Sprecher erlaubt, sich selbst als Teil des Alpha-Gottesdienstvollzugs zu positionieren.

Gleichwohl ist klar, dass die vier Stühle vor dem Altar erst mit Beginn des Anspiels in der Gestaltung der Situation vor der Himmelspforte als alltagsweltliche Wartesituation ihre entscheidende Kontextualisierung erfahren. Spätestens an dieser Stelle ist offenkundig, wozu die Stühle da sind: Sie versinnbildlichen das Nebeneinandersitzen im Wartezimmer und fungieren so als ein wiedererkennbarer Hinweis für die zu spielende Situation. Dass nur die beiden mittleren Stühle während des Spiels besetzt werden, stuft die Bedeutung der andern beiden Stühle nicht zurück. Vielmehr repräsentieren sie die – auf der Bühne nicht sichtbaren, jedoch für das Spiel und seine Dramaturgie wichtigen – anderen Wartenden. Für das Anspiel konstitutiv ist, dass es mehr als zwei Stühle sind und dass auf diese Weise eine *Reihe* angedeutet werden kann.

Während des gesamten Anspiels und auch während der Präsenz der vier Stühle überhaupt bleibt für alle Beteiligten sichtbar, dass wir es mit einer nur temporär für das Anspiel hergerichteten Bühne zu tun haben. Manifeste Ausdruck davon sind die leicht beweglichen Stühle, die sich nach dem Anspiel als bequem und umstandslos wegräumbar erweisen und die in ihrer Präsenz schon vor dem Anspiel einen Vorverweis auf die Alpha-Qualität des Gottesdienstes leisten können (wie ihn z.B. der erste Sprecher bei seiner Eröffnung des Gottesdienstes ausnutzen kann). In all dem zeigt sich eine interessante funktionale Analogie in sprachlich-semanticischer und in interaktionsarchitektonischer und sozialtopografischer Hinsicht: Wie sich schon im Ausdruck „Anspiel“ eine Instrumentalisierung des Spieles für etwas Nachfolgendes ausdrückt, erweist sich auch das Bühnenbild als untergeordnet unter den Vollzug des gottesdienstlichen Geschehens: Es etabliert keinen eigenständigen Handlungskosmos, sondern verweist zu jeder Zeit auf das kirchenräumliche Vorne des Altarraumes als den durchgängig relevanten Interaktionsraum.

## 5. Wenn die Stühle ausgedient haben: Von den Stühlen zu *soner bank*

An dem Bühnenabbau beteiligen sich insgesamt vier Personen: Die Person, die während des Anspiels hinter der Projektionsfläche stand (Stimme aus dem Off), ergreift als erster einen der vier Stühle von hinten (Bild 30). Wir erkennen auch den jungen Mann wieder, der den Gottesdienst eröffnet und die Anbetung realisiert hatte. Nachdem der Sprecher der Stimme aus dem Off den ersten Stuhl bereits vom Altar weggeholt hat, nimmt auch die erste Spielerin den zweiten Stuhl, um ihn in Richtung Sakristei wegzutragen.



Als nächste ergreift die zweite Spielerin den dritten Stuhl und orientiert sich damit ebenfalls in Richtung Sakristei. Gleichzeitig hat sich der erste Sprecher den letzten Stuhl geschnappt und geht mit diesem in der andern Richtung um den Altar herum ebenfalls in Richtung Sakristei (Bild 31). Da sich alle vier Personen zur gleichen Zeit und noch im abebbenden Applaus mit dem Wegtragen der Stühle beschäftigen, entsteht vor der Tür der Sakristei ein Stuhl-Stau. Während die erste der beiden Spielerinnen bereits wieder auf dem Weg zu ihrer Bank ist und sich der erste Sprecher zusammen mit dem Off-Sprecher und der zweiten Spielerin weiter um die Entsorgung der Stühle in der Sakristei kümmert, tritt der Gitarrist der Musikgruppe aus der Musikecke nach vorne. Bereits kurz nachdem er die Musikecke verlassen hat, beginnt er auf seinem Weg nach vorne zu sprechen (siehe Bild 32a und b).

Bezieht man die Situierung des Sprechens ein, wird erkennbar, dass der Sprecher in seinen ersten Worten mit dem deiktischen *so* unmittelbar an das zuvor Gesehene anschließt, um eine Art Quintessenz zu ziehen. Diese Quintessenz besteht darin, dass *wir ... alle ... in den himmel (kommen)*.<sup>4</sup> Damit wird einer-

<sup>4</sup> Mit dieser Eröffnung gerät der Moderator nah an den Text eines Karnevalschlagers, dessen Refrain wie folgt geht: *Wir kommen alle, alle, alle in den Himmel, weil wir so brav sind, weil wir so brav sind. Das sieht selbst der Petrus ein, er sagt: „Ich lass gern euch rein, ihr wart auf Erden schon die reinsten Engelein!“* Wo im Refrain das vierte *alle* steht, macht der Moderator eine Pause (--). Wir sehen darin auch einen Reflex auf das Sketchhafte des Anspiels, das aus der Profanisierung der Situation vor der Himmelspforte erwächst.

seits der durch das Zusammenspiel von Beamerprojektion, Bühnenbild und Spiel verdeutlichte symbolische Zusammenhang der Lokalisierung der Wartesituation vor der Himmelspforte explizit genannt. Andererseits steht diese Quintessenz in krassem Widerspruch zu dem, was soeben vorgespielt worden ist: Eine der Protagonistin des Anspiels *kommt* ja gerade nicht *in den himmel*, sondern muss mitansehen, wie andere ihr vorgezogen werden und sie selbst vergeblich auf einen Aufruf wartet. Die Aussage stellt also eine echte Provokation dar, die gewissermaßen Einspruch fordert.



- 07 MO: **so** ist das  
 08 wir kommen alle alle (--) in den himmel  
 09 und sitzen dann hier auf so ner bank

In Fortführung seiner Quintessenz geht der Sprecher zu einer konkretisierenden Situationsbeschreibung über: *und sitzen dann hier auf so ner bank*. Daran fällt zunächst die Suggestion einer (noch) sichtbaren Szene auf, die durch die erneute Verwendung des deiktischen *so* und durch den lokaldeiktischen Bezug durch *hier* geleistet wird. Die Szene, die hier kommentierend suggeriert wird, ist dabei an dieser Stelle bereits nicht mehr präsent und sichtbar. Der Hinweis darauf, dass es gerade etwas zu sehen gibt, was für das, was der Sprecher sagt, unmittelbar relevant ist, läuft so gesehen ins Leere. Weiter wird in diesem Kommentar, der auf direkte Weise an das Anspiel und das *hier* als Bühne für das Anspiel verweist, aus den vier Stühlen eine *bank*!

Das ist bemerkenswert, werden die Stühle vor dem Altar genau an dieser Stelle überhaupt (zum ersten und gleichzeitig letzten Mal) sprachlich thematisiert. Von „vier Stühlen vor dem Altar“ ist also nur in unserer nachträglichen Analyse die Rede, nicht aber im Material selbst. Wenn sie zum Gegenstand der Kommentierung werden, wählt der fragliche Sprecher eine abweichende Referenzform, die aus diesen Stühlen eine „Bank“ macht. Erneut gibt es also einen Widerspruch zwischen Gesehenem und Beschriebenem. Das suggerierte Vor-Augen-Stellen der konkreten Anspielszene (*hier so ner ...*) kontrastiert mit der unpassenden Nominalreferenz und legt eine verallgemeinernd-

abstrahierende Bezugnahme nahe. Offenkundig ist dabei der Zusammenhang zum tatsächlichen Wegräumen der Stühle aus dem Relevanzbereich des Geschehens: Die vier Stühle verschwinden nicht nur in ihrer sinnlich wahrnehmbaren Gestalt, sondern auch sozial-symbolisch als relevante Bezugsgröße.

Im Anspiel selbst sind sie offenbar selbsterklärend durch die Aktivierung ihrer interaktionsarchitektonisch implizierten und sozialtopografisch interpretierten Benutzbarkeitshinweise. In der Rückschau auf das Anspiel sind sie dann in ihrer mobiliaren Realität so irrelevant, dass nicht einmal der Unterschied zwischen Stühlen und Bank eine Rolle spielt. Man könnte auch sagen: Der Sprecher interpretiert die interaktionsarchitektonischen und sozialtopografischen Hinweise der vier Stühle als *bank*. Darin bleiben einerseits die Präferenz für Sitzen und andererseits die Präferenz für Reihung enthalten, die beide auch in der Stuhlreihe manifest werden. Die *bank* macht aus den vier Stühlen eine *Sitzreihe*, ist als Referenz also passend, wenn man diese Implikation in den Mittelpunkt stellt. Wir hatten ja bereits notiert, dass für die vier Stühle als Bühnenrequisite nicht die genaue Anzahl, sondern der Aspekt der Reihe konstitutiv ist (siehe oben Kap. 4.2). Was im Übergang von den Stühlen zur Bank allerdings verloren geht, ist die sozialtopografisch konnotierte Wartezimmersituation (von anderen mit der Lexik und Semantik von *bank* verbundenen Bedeutungsschichten zu schweigen).

Während der Übergang von den Stühlen zur Bank gleichsam hintergründig mitrealisiert wird, steht im Vordergrund der Aussage des Sprechers deutlich eine Abwertung der gespielten Szene: Sie hat einerseits mit der gleich doppelt problematischen Bezugnahme zu tun, andererseits aber auch mit dem Widerspruch in den beiden Teilen der Aussage: Wenn *wir alle ... in den himmel (kommen)*, sitzen wir ja gerade nicht *hier auf so ner bank* und müssen folgerichtig auch nicht darauf warten, ob und wann wir aufgerufen werden. Verkürzt gesagt: Der Sprecher wertet in seinem Einleitungsteil die Bedeutung des Anspiels systematisch ab. Dem Unsichtbar-Machen der Requisiten des Anspiels (der vier Stühle) entspricht die Abwertung des Anspiels selbst in seiner Relevanz für daraus abzuleitende Schlussfolgerungen. Die vier Stühle müssen also auch deshalb verschwinden, weil die von ihnen illustrierte Situation in ihrer thematischen Relevanz als sinnwidrig vorgeführt wird.

Dazu passt, dass der Sprecher die von ihm präsentierte Vorstellung mit *nein* selbst widerruft, um dann im relevanzhochgestuften Teil seiner Moderation zur Ankündigung des folgenden Gottesdienstelementes überzugehen (der Predigt des Pfarrers zum Thema „Wir kommen alle in den Himmel. Bleibt die Hölle leer?“). Diese Ankündigung, mit der ein für das Geschehen als Gottesdienst sehr wichtiger Übergang moderiert wird, ist ihrerseits hoch aufschlussreich für die Rollenverteilung im „Alphagottesdienst“. Es ist der Pfarrer, der als *fachmann* und als bekannter Experte eingeführt wird (*kurz und knackig wie*

*wir es gewohnt sind*), und es ist die Predigt, die als eine Art fachmännische Auslegung dessen angekündigt wird, was gerade im Anspiel zu sehen war.

Während der beschriebenen Überleitungsmoderation dauert im Rücken des Sprechers im Türbereich der Sakristei das Verräumen der Stühle weiter an. Die Wegräumaktion hinter dem Altar und vor der Sakristei wird also durch die Moderation überlagert und verdeckt (bleibt aber im Hintergrund erkennbar). Diese Gleichzeitigkeit strahlt auf beide Aktivitäten aus: Das endgültige Wegräumen der Stühle findet nicht nur faktisch im Hintergrund statt, sondern wird auch sozial-symbolisch als nicht beachtenswerte Hintergrundaktion definiert. Gleichwohl kommt es nicht zu einer (Bühnen-)Umbaupause, sondern zu einer Art gefüllten Pause: Die Moderation füllt gewissermaßen den Zeitraum auf, den die Beteiligten zum Wegräumen der Stühle benötigen. Insofern strahlt auch das hintergründige Geschehen auf den Status der Ansprache als eine Art Übergangs- und Pausenmoderation aus. Die bereits rekonstruierte Herstellung der Ansprache als Moderation wird zusätzlich dadurch unterstützt, dass sie zeitlich mit der Endphase der Wegräumaktion überlappt und für sich keinen eigenständig ausgefüllten Fokusbereich beansprucht. Sie schiebt sich im Gegenteil vor ein noch andauerndes Geschehen, ohne dieses komplett zu überlagern.

Im Vergleich zum Gehen des jungen Mannes nimmt sich der Sprecher für seinen Weg erkennbar Zeit. Er hat offensichtlich keine Eile, was an seinem schlendernden Gang zu sehen ist. Wenn man sich fragt, als was der Sprecher seinen eigenen Gang interpretiert und den Gottesdienstbesucher/innen zur Wahrnehmung anbietet („Gehen als situierte Praktik“: Schmitt 2012), tritt der Sprecher in offensichtlich selbstpräsentativem Gestus auf: Er will gesehen werden (Bilder 33, 34, 35).



Diese Geh-Praktik steht auch in deutlichem Kontrast dazu, wie die beiden Spielerinnen nach erledigter Arbeit zu ihren Plätzen zurückeilen und dabei

tunlichst vermeiden, sich als aktuelle Fokusperson anzubieten. In der ihm eigenen Präsenzform mit offenem Sakko und der einen Hand in der Hosentasche wirkt der nunmehr im Fokus stehende Sänger-Gitarrist-Sprecher fast wie die Verkörperung eines Zitates demonstrativ lässiger Formen von *Moderation*, wie wir sie beispielsweise aus Unterhaltungskontexten wie dem Fernsehen kennen. Konstitutiv dafür ist u.a. die Wahl einer Präsenzform des Stehens, die keinen besonderen Aufwand für das dauerhafte Einhalten dieser Präsenzform erkennen lässt – die Hand in der Hosentasche des aktuellen Sprechers steht in diesem Sinne in scharfem Kontrast zur Hand auf der Stuhllehne des Eröffnungssprechers (Bild 36). Während der Eröffnungssprecher mit dieser Positur der Verankerung die Verweildauer seiner Präsenz anzeigt (also eine Art durativen Aspekt seiner Präsenz) und in diesem Sinne kein „Übergangs-Moderator“ ist, zeigt der aktuelle Sprecher im Gegenteil seine bloß temporäre Präsenz an.



- 11 MO: nein ich glaube  
 12 wie es mit himmel und hölle aussieht  
 13 dafür haben wir ja heute einen fachmann hier

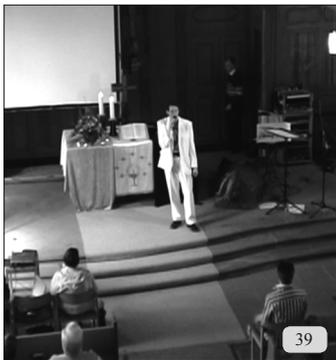


- 14 der **uns** das genau erklären kann  
 15 wir freuen uns dass (--)

- 16 burkhard hotz das uns in einer predigt  
 17 kurz und knackig  
 18 wie wir es gewohnt sind (--)  
 19 rüberbringt und besonders an diesem ostertag



- 20 MO: uns nochmal bewusst **machen** kann  
 21 was es heißt



- 22 den **himmel** sozusagen schon in der tasche zu haben  
 23 (1.0)  
 24 wir freuen uns auf burkhard hotz

Erst als der Sprecher (in Z. 22) bei *den himmel* angelangt ist, sind alle Stühle in der Sakristei verschwunden, und der Off-Sprecher ist gerade dabei, die Tür zur Sakristei zu schließen. Die Geschichte der vier Stühle vor dem Altar ist damit definitiv abgeschlossen und unsere Analyse an dieser Stelle zu ihrem Ende gekommen.

Das Zitat einer typischen „Moderatoren-Pose“ passt sehr gut zur oben festgestellten Positionierung in einem Zwischen- und Übergangsbereich: Der Sprecher positioniert sich in der aktuellen Situation als Moderator des Übergangs unterschiedlicher Elemente des Gottesdienstes. Aus der Kenntnis des Ge-

samtdokuments wissen wir, dass es der Übergang vom Anspiel zur Predigt ist, also ein Übergang von einem schon durch die Bezeichnung als Anspiel in seiner Funktionalität für ein nachfolgendes Kerngeschehen kenntlich gemachten Element zu dem fraglichen Kernelement des Geschehens selbst. Gemäß der Liturgie des protestantischen Gottesdienstes handelt es sich dabei um die Predigt. Wir haben es insofern auch mit einem für die Kontextualisierung des Geschehens zwischen Alpha-Erlebnis und normalem Gottesdienst relevanten Übergang zu tun.

Diese Spannung bzw. das Oszillieren zwischen beiden Aspekten findet sich auch in der Ankündigung des Pfarrers. Hier schwankt der Moderator zwischen der alltagsweltlichen Bezeichnung 'Fachmann', die für Gottesdienst unspezifisch ist, und der Predigt, die – in dieser unmarkierten Form – eine konstitutive Form des Gottesdienstes darstellt. Derjenige, der die kategoriengebundenen Aktivitäten des Predigens realisiert, wird wiederum verschwiegen, die Aktivität selbst hingegen – in fast jugendsprachlichem Ausdruck – als „kurz und knackig rüberbringen“ formuliert. So pendelt sich die Perspektive des Moderators tendenziell auf der Seite der alphaspezifischen Sozialform als „egalitär-rollenunspezifisch“ ein. Dies ist zumindest so weit der Fall, dass er sich herausnimmt, den Pfarrer auf die beschriebene Art und Weise zu positionieren.

In diesem Spannungsfeld, das wir bereits bei der Präsenzfigur des jungen Mannes gesehen haben, ist es kein Zufall, dass genau in diesem Übergang, den der aktuelle Sprecher verkörpert, die Stühle „aus dem Weg“ geräumt werden. Passend dazu setzt überlappend dazu eine schon durch Position und Positur kenntlich gemachte Moderation ein, mit der die Stühle, die gerade noch sichtbar sind und im Rücken des Sprechers verstaut werden, gleichsam überspielt werden: Wenn auf der Bühne vor Publikum umgebaut werden muss, ist es Aufgabe des Moderators, das Publikum durch Unterhaltung genau davon abzulenken.

## 6. Schlusswort

Die zurückliegenden Analysen zu den vier Stühlen, ihrer Nutzung durch unterschiedliche Personen und die Art und Weise, wie ihr Verschwinden unmittelbar vor der Predigt des Pfarrers „überspielt wird“, macht in sinnbildlicher Weise einen zentralen Aspekt des Alpha-Gottesdienstes deutlich. Der Alpha-Gottesdienst als moderne Form mit seinem Potenzial individueller Gestaltung gefährdet durch den Import alltagsweltlicher Interaktionsformen und Ausstattungsgegenständen die Ritualität des traditionellen Gottesdienstes mit dem Pfarrer als einziger und dauerhafter Fokusperson. Gleichzeitig – und als gegenläufige Bewegung – zeigt sich der traditionelle Kirchenraum und die

in seiner Interaktionsarchitektur inhärente Ritualität erstaunlich stabil. Sie wird in ihrer Relevanz als verhaltenssteuernde Orientierung derjenigen deutlich, die den Gottesdienst aktiv mitgestalten.

Diese Spannung zwischen moderner Sozialform und traditioneller Interaktionsarchitektur wird in der Spezifik der Positionierung des jungen Mannes sichtbar. Seine Orientierung auf den Pfarrer als traditionelle Fokusperson des Gottesdienstes führt ihn zu den Stühlen, die er als Hilfsmittel nutzt. Sie „stützen“ ihn bei der Bearbeitung der Aufgabe, sich nicht nur im kirchenräumlichen Vorne zu positionieren, sondern auch in dem beschriebenen Spannungsverhältnis zu verorten und für sich darin einen adäquaten Platz zu finden.

Auch bei den „Anspielerinnen“ wird die Reaktion auf das Spannungsverhältnis von moderner Sozialform und traditionell-rituellem Funktionsraum in ihrer besonderen Spielweise deutlich. Sie unterlassen alles, was dazu führen könnte, das Anspiel als für den Gottesdienst funktionalen Beitrag zu einem eigenwertigen „Stück“ im alltagsweltlichen Sinne werden zu lassen, welches sie selbst in ihrer Rolle als Schauspielerinnen zu stark hervorhebt.

Und auch bei dem Moderator, der – wohl nicht nur aufgrund seiner spezifischen Aufgabe, das Verschwinden der Stühle zu überspielen, sondern auch in seiner Rolle als musikalischer Unterhalter – die mit der Sozialform verbundenen individuellen Gestaltungsmöglichkeiten am weitesten ausreizt, bleibt der zentrale Platz des Pfarrers vor der Mitte des Altars frei. Und das, obwohl er ihn in sehr alltagsweltlichen Worten ankündigt.

Man kann in den Videoaufnahmen insgesamt deutlich erkennen, dass sich diese – wie wir erfahren haben, in der Gemeinde seit einigen Jahren sehr erfolgreiche – Gottesdienstform noch im Stadium der kontinuierlichen Aushandlung zwischen Alpha-Team und Pfarrer befindet. Es scheint noch nicht ganz klar, wer in welcher Funktionsrolle seinen Gestaltungswillen wie weit ausleben kann und was dies beispielsweise für die Rolle des Pfarrers im Alpha-Gottesdienst bedeutet. Solange dieses Strukturelement auch für die Gottesdienstbesucher/innen erfahrbar bleibt, dürfte der Alpha-Gottesdienst seine durch Besucherzahlen und Zuspruch für alle Beteiligten gut dokumentierte Attraktivität behalten.

## 7. Literatur

- Baumann-Neuhaus, Eva (2008): Kommunikation und Erfahrung. Aspekte religiöser Tradierung am Beispiel der evangelikal-charismatischen Initiative 'AlphaLive'. Marburg: diagonal.
- Hausendorf, Heiko/Schmitt, Reinhold (2010): Opening up openings. Zur multimodalen Konstitution der Eröffnungsphase eines Gottesdienstes. In: Mondada, Lorenza/Schmitt, Reinhold (Hg.): Situationseröffnungen. Zur multimodalen Herstellung fokussierter Interaktion. (= Studien zur Deutschen Sprache 47). Tübingen: Narr, S. 53-101.
- Hausendorf, Heiko/Schmitt, Reinhold (2014): Vier Stühle vor dem Altar. Eine interaktionslinguistische Fallstudie zur Raumnutzung in einem „Alpha-Gottesdienst“. Arbeitspapiere des UFSP Sprache und Raum (SpuR-03). Juni 2014. Zürich. [www.zora.uzh.ch/99117/1/SpuR\\_Arbeitspapier\\_Nr03\\_140702-pdf](http://www.zora.uzh.ch/99117/1/SpuR_Arbeitspapier_Nr03_140702-pdf) (Stand: Juni/2016).
- Hunt, Stephen (2004): The alpha enterprise. Evangelism in a post-christian era. Aldershot: Ashgate.
- Linke, Angelika (2012): Körperkonfigurationen: Die Sitzgruppe. In: Peter Ernst (Hg.): Historische Pragmatik. Berlin/Boston: de Gruyter, S. 186-214.
- Mondada, Lorenza/Schmitt, Reinhold (2010): Zur Multimodalität von Situationseröffnungen. In: Mondada, Lorenza/Schmitt, Reinhold (Hg.): Situationseröffnungen: Zur multimodalen Herstellung fokussierter Interaktion. (= Studien zur Deutschen Sprache 47). Tübingen: Narr, S. 7-52.
- Schmitt, Reinhold (1992a): Die Schwellensteher. Sprachliche Präsenz und sozialer Austausch in einem Kiosk. (= Forschungsberichte 68 des Instituts für Deutsche Sprache Mannheim). Tübingen: Narr.
- Schmitt, Reinhold (1992b): Das Konzept der Präsenzfigur. Ein Beitrag zur Integration von Konversationsanalyse und objektiver Hermeneutik. In: Protozoologie 3, S. 123-131, 141-143.
- Schmitt, Reinhold (2012): Gehen als situierte Praktik: „Gemeinsam gehen“ und „hinter jemandem herlaufen“. In: Gesprächsforschung Online-Zeitschrift zur verbalen Interaktion 13, S. 1-44. [www.gespraechsforschung-online.de/fileadmin/dateien/heft2012/ga-schmitt.pdf](http://www.gespraechsforschung-online.de/fileadmin/dateien/heft2012/ga-schmitt.pdf) (Stand: Juni/2016).
- Sigrist, Christoph (2014): Kirchen Diakonie Raum. Untersuchungen zu einer diakonischen Nutzung von Kirchenräumen. Zürich: Theologischer Verlag.

## Gliederung

1.	Einleitung .....	227
2.	Vor dem Altar vier Stühle .....	228
2.1	Vor dem Gottesdienst .....	229
2.2	Gebauter und gestalteter Kirchenraum .....	230
2.3	Vier Stühle und ihre interaktionsarchitektonischen Implikationen .....	234
3.	Eröffnung: Ein junger Mann neben den Stühlen .....	237
3.1	Der Gang zum Mikrofon .....	238
3.2	Positionierung neben den vier Stühlen und Eröffnung .....	239
3.3	Die Folgen der Positionierung für die Anbetung .....	244
3.4	Stühle als Positionierungshilfe .....	247
4.	Der Altarraum als Bühne: Anspiel und Stuhlnutzung .....	248
4.1	Vier Stühle vor der Himmelspforte: das „Anspiel“ .....	248
4.2	Vier Stühle als Requisit des Anspielbühnenbildes .....	252
5.	Wenn die Stühle ausgedient haben: Von den Stühlen zu <i>soner bank</i> .....	253
6.	Schlusswort .....	259
7.	Literatur .....	261