

Johanna Hörmann

DER SATYR IN THEATER UND TANZ

Historische Kontexte
und Aktualisierung einer
marginalisierten Figur

[transcript] Theater



Johanna Hörmann
Der Satyr in Theater und Tanz

Editorial

Die deutschsprachige Theaterwissenschaft hat sich in jüngerer Zeit vor allem als Ort der Rezeption und Etablierung kulturwissenschaftlicher Programme verdient gemacht. In diesem Kontext sind zentrale kulturtheoretische Innovationen entstanden bzw. vertieft worden – etwa die Theorie der Performativität. Die Reihe **Theater** zielt insbesondere auf solche avancierten theaterwissenschaftlichen Studien, die die Erforschung des modernen Theaters in den Kontext innovativer Kulturanalyse stellen.

Johanna Hörmann (Dr. Phil.), geb. 1991, ist Postdoc am Zentrum für Zeitgenössischen Tanz (ZZT) der Hochschule für Musik und Tanz Köln, wo sie sich auf Tanzgeschichte, Dokumentation und Medien konzentriert. In ihrer Forschung kombiniert sie historiographische und diskursanalytische Methoden, um verborgene Narrative in der Tanzgeschichte sichtbar zu machen. Sie promovierte an der Universität Salzburg und hat an Institutionen wie der Universität Wien, der Ludwig-Maximilians-Universität München und der Escola de Teatro in São Paulo gelehrt. Zudem absolvierte sie Forschungsaufenthalte an der Universität Oxford und am Centre National de la Danse in Paris.

Johanna Hörmann

Der Satyr in Theater und Tanz

Historische Kontexte und Aktualisierung einer marginalisierten Figur

[transcript]

Das vorliegende Buch wurde als Dissertation im Fach Tanzwissenschaft im Fachbereich Kunst-, Musik- und Tanzwissenschaft der Paris-Lodron-Universität Salzburg eingereicht.

Veröffentlicht mit freundlicher Unterstützung durch die Publikationsförderung und die Open-Access-Förderung des Austrian Science Fund (FWF): [10.55776/PUB 1099]

FWF Österreichischer
Wissenschaftsfonds

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.dnb.de/> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. (Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

2025 © Johanna Hörmann

transcript Verlag | Hermannstraße 26 | D-33602 Bielefeld | live@transcript-verlag.de

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus

Umschlagabbildung: Susanna Hofer, 2025

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

<https://doi.org/10.14361/9783839400166>

Print-ISBN: 978-3-8376-5367-0 | PDF-ISBN: 978-3-8394-0016-6

Buchreihen-ISSN: 2700-3922 | Buchreihen-eISSN: 2747-3198

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Inhalt

VORWORT: MYTHENBILDUNG UND PERFORMANCE	7
PROLOG	13
Die Spurensuche auf einer ägyptischen Müllinsel	13
Rekonstruktionen für das Theater: Das Satyrdrama im 20. Jahrhundert bei Tony Harrison	17
Der Forschungskontext	28
I DER TRAGISCHE ABGESANG DER BÖCKE	37
Anschwellender Bocksgesang und Ur-Sprünge	37
Das Theater der Anfänge	42
Sprunghaftes Nachleben des Satyrs: Von der Figur zum Genre	49
Die Doppelperspektive: Wo steht die Theater- und Tanzwissenschaft?	58
Die Welt der Satyrn	66
Könige des Theaters	70
Phallische Energie	77
II DIE ANTIKE WISSENSKULTUR: EIN ENSEMBLE VON FRAGMENTEN	83
Historische Perspektiven	84
Transkulturelle Perspektiven	92
Diskursfelder und Methoden	118
III FIGURATIONEN DER GEGENWART	159
Zeitgenössische Satyrn	159
Figurationen	160
Case Studies: Kriterien für die Auswahl	162
Das Akrobatische: Florentina Holzinger <i>Apollon</i> (2018)	163
Das Wilde: Katerina Andreou <i>BSTRD</i> (2018)	176
Das Kindliche: Chiara Bersani <i>Gentle Unicorn</i> (2019)	190
Das Animalische: Frédéric Gies <i>Queens of the Fauns</i> (2019)	206
Das Enthätete: Anish Kapoor <i>Marsyas</i> (2002)	220
Zusammenfassung	229

EPILOG	231
Der Satyr als zeitgenössische Forschungsfigur	231
DANK	251
ANHANG	253
Literaturverzeichnis	253
Abbildungsverzeichnis	267
Index	273

VORWORT: MYTHENBILDUNG UND PERFORMANCE¹

Die Verbindung zwischen Mythos, Theater und Performance ist eine antike Konstellation. Nicht nur in Griechenland, sondern in vielen antiken Wissenskulturen lassen sich die ›Anfänge‹ und ›Ursprünge‹ des Theaters, die von der Geschichtsschreibung oft negiert wurden, auf Mythenbildung und Performance zurückführen. Mythen begleiten Rituale, Tänze und Zeremonien, bei denen die Vorfahren eine heilige oder imaginäre – also unsichtbare – Schwelle übertreten, um die Handlungen von Gottheiten in ihren Tänzen zu erzählen und mimetisch nachzuahmen. Die Bedeutung von Mythen als zentraler Bestandteil von Kulturen und damit auch von Theater- und Tanzkulturen verweist nicht nur auf das elementare menschliche Bedürfnis, eine Grundlage für die eigene Identität und Herkunft zu schaffen, sondern auch auf die Fähigkeit, neue Wege zu finden, die Welt anders als in gewohnter Weise wahrzunehmen.² Der Mythos, so eine weithin akzeptierte These, erfüllt mehrere Funktionen. Für das griechische Theater im Besonderen und für die antiken Auführungskulturen im Allgemeinen ist dessen narrative Struktur und Performativität, sprich: die Anordnung bestimmter realhistorischer oder imaginärer Ereignisse, von größter Bedeutung für das wiederholte Spiel mit Geschichten und ihre Verkörperung auf der Bühne. Wenn wir von einer spielerischen Annäherung an Kulturen ausgehen, gilt es, eine außergewöhnliche mythologische Figur zu beachten, die uns wahrscheinlich mehr über diese antike Konstellation von Mythenbildung und Performance, die man später Theater nennen wird, erzählen kann, als alle anderen, die wir bereits kennen: der griechische Satyr.

Wir wissen nur sehr wenig über die Satyrfigur und noch weniger erfahren wir aus dem begrenzten Quellenmaterial über den Satyrchor auf der antiken Bühne. Das heißt, die Beschäftigung mit diesem besonderen Mischwesen der griechischen Tanz- und Theaterkultur ist zu einem großen Teil auch eine Reflexion über ihre

1 Der Titel des Vorworts ist angelehnt an den Cfp der IFTR Jahreskonferenz (24. – 28. Juli 2023 in Accra, Ghana) zum Thema: »The Stories We Tell: Myths, Myth Making and Performance«. Ein Surrogat aus dem Vorwort wurde als Präsentation für die Konferenz erarbeitet und trägt den Titel: »The Lost Kings of Theatre? Remembering the Ancient Satyrs in Contemporary Dance and Performance Discourse«. Vgl.: <https://iftr.org/conference/call-for-papers>.

2 Vgl. Ebda.

Abwesenheit, eine intensive Auseinandersetzung mit etwas, das es heute so nicht mehr gibt und in den verschiedenen Perioden der Theater- und Tanzgeschichte nur sehr marginal rezipiert wurde. Bei der Erforschung antiker Aufführungs- und Wissenskulturen sind wir größtenteils mit einer fragmentarischen Quellenlage, einer bruchstückhaften Überlieferung konfrontiert und haben zugleich den tiefen Wunsch, mehr zu wissen, das Ganze zu sehen oder zumindest einen größeren Zusammenhang zu erahnen. Unser Ausgangspunkt ist das, was wir *nicht wissen* und was sich nicht mehr erschließen, ableiten oder rekonstruieren lässt – und diese Geschichte(n) trotzdem zu erzählen. Forschung, ob akademische oder künstlerische, ist auch eine Systematisierung der eigenen Neugier: Wer forscht, will wissen, will verstehen.

Die Wissenschaftlerin Paige duBois legt in den 1990er Jahren mit *Sappho is Burning* ein sehr einflussreiches Werk über die Ästhetik des antiken Fragments vor – inspiriert von der feministischen Theorie und Psychoanalyse –, in dem sie sich mit dem Dilemma des Fragmentarischen konfrontiert sieht. Paige duBois demonstriert auf einfache, aber sehr eindringliche Weise, wie wir zuerst die »Tatsache des Fragments«³ (»the fact of the fragment«) betrachten können, bevor wir es in ein Ganzes hineinprojizieren.⁴ In der Einleitung fragt sie: »Was sollen wir aus diesen zerbrochenen Dingen, diesen Fragmenten machen, aus Bruchstücken der Vergangenheit, die durch zufällige Ereignisse der Zerstörung und Entdeckung für unseren Blick zusammengestellt wurden? Und wer sind ›wir‹?«⁵

Zwei wichtige Punkte werden hier vorweggenommen, die fast drei Jahrzehnte nach der Publikation immer noch relevant sind, wenn es um die Wissenskultur der Antike und das, was davon übrig geblieben ist, geht. Erstens die Wahl der Erzählform von fragmentierten Geschichten, das heißt, wie sie angeordnet und strukturiert werden können, zweitens die Frage nach der Positionalität der Forschenden und damit verbunden die Entscheidung bezüglich der Verwendung von ›Ich‹ und ›Wir‹ im wissenschaftlichen Schreiben und akademischen Forschungskontext. Die Lektüre veranlasste mich, mit Blick auf meinen eigenen disziplinären Hintergrund

3 duBois, Paige: *Sappho is Burning*, Chicago/London: The University of Chicago Press 1995, S. 9.

4 Ihr Ansatz lädt Wissenschaftler*innen ein, nicht über das zu verzweifeln, was ohnehin verloren ist, sondern das zu betrachten und mit dem zu arbeiten, was noch erhalten ist. Eine der Thesen, die duBois gleich zu Beginn ihrer Monografie formuliert und die für den Zugang zu den Fragmenten entscheidend ist, drückt den Wunsch der Wissenschaftlerin aus, eher die Schwierigkeiten und Herausforderungen der Fragmente zu erfassen, als ein Argument zu formulieren, das die einzelnen Kapitel ihres Buches, die Dichtung oder Sappho als Person/Künstlerin kohärent zusammenhält.

5 Eigene Übersetzung, nach dem Originalzitat: »What are we to make of these broken things, these fragments, bits of the past assembled for our gaze through random events of destruction and discovery? And who are ›we‹?« (duBois, Paige: *Sappho is Burning*, 1995, S. 31)

weitere Fragen zu stellen: Wie können Tanz- und Theaterhistoriker*innen eine fragmentierte Geschichte wiederherstellen? Welches Material ist noch verfügbar und zugänglich? Wie können diese bislang unerzählten Geschichten aufgearbeitet werden? In den Disziplinen der Theater- und Tanzwissenschaft stellt sich die Frage nach dem Umgang mit performativen Spuren (Tanz, Bewegung, Körperwissen) nicht nur theoretisch, sondern auch als eine besondere methodische Herausforderung, die adressiert werden muss. Wir als Forschende müssen darüber nachdenken, wie wir uns in Bezug auf unser Untersuchungsobjekt positionieren und wie wir unser eigenes Wissen und unsere Position in Beziehung zum historischen Material setzen.

In unserer Forschungspraxis stellen sich Fragen bezüglich der Auswahl von Referenzen und deren Priorisierung sowie Vernachlässigung. Diese Entscheidungen prägen die Perspektive, die wir in unserer Arbeit einnehmen. Zudem müssen wir abwägen, wie viel Spielraum wir unserer eigenen Intuition, Spekulation und Imagination in der Forschungspraxis einräumen, um dennoch zu hinreichend nachvollziehbaren Erkenntnissen zu gelangen.

Gerade die in seiner Vielfalt innewohnende Alterität etablierte den Satyr zu einer Referenzfigur nicht nur im antiken Chortheater, sondern auch in der Vasenmalerei und später als ästhetische und kulturphilosophische Denkfigur der Moderne durch Friedrich Nietzsche. Der heutige Wissensstand in der Theater- und Tanzwissenschaft unterscheidet sich erheblich von dem der vergangenen Jahrhunderte, da sich die Forschungsperspektiven weiterentwickelt haben. Mit der von Aristoteles postulierten Nähe der frühen »satyrspielartigen« Tragödie zum Tanz wurden Zweifel am Ursprung der Tragödie geweckt. Zu diesem Zeitpunkt waren die griechischen Satyrspiele bereits von der antiken Bühne verschwunden. Die Forschungsperspektiven auf das Satyrdrama änderten sich im 20. Jahrhundert beträchtlich mit sozialanthropologischen und strukturalistischen Ansätzen zur Antike und einem Spektrum neuer Lesarten durch die wissenschaftlichen Disziplinen Archäologie, Anthropologie und Ethnologie, die den Blick auf Satyrn – ihre Bedeutung und Funktion im Theater und darüber hinaus – erweiterten. Das Satyrdrama aus dem fünften Jahrhundert v. Chr. ist abgesehen von *Kyklops (Der Zyklon)* von Euripides nur noch in Fragmenten erhalten und als Aufführungspraxis und Bühnenform heute nicht mehr greifbar. Das Wirkungskonzept, die Choreografie, die wilden Tänze und die enge Beziehung zur Tragödie sind bis heute ungeklärt. Es lässt sich vermuten, dass der Satyrchor auf der antiken Theaterbühne aufgrund seiner vielschichtigen Bedeutungsebenen, vielfältigen dramatischen Funktionen und unterschiedlichen Wirkungen eine komplexe Rolle spielte. Dennoch bleibt zu klären, warum er so schnell in Vergessenheit geriet und welche Faktoren dazu führten.

Das Hauptanliegen dieser Arbeit ist der Versuch, diese wenigen Fragmente und Teilaspekte, die den Satyr aufscheinen lassen und uns die Theaterfigur ein wenig näherbringen können, in den einzelnen Kapiteln in einer sprunghaften Geste – so verlangt es das Thema – darzustellen. Diese überlieferten »Fragmente unseres Wis-

sens«, wie ich sie in dieser Arbeit benennen möchte, geben das, was wir heute als »die Antike« bezeichnen, nicht als homogene Geschichte der Hochkulturen am Mittelmeer wieder, sondern als ein Netzwerk, Organon und Ensemble, deren Verästelungen und Differenzierungen immer wieder neue Episteme zwischen Wissenschaft und Kunst sowie Resonanzen mit der jeweiligen Gegenwart ermöglichen. Dieser methodische Ansatz versteht die Re-Konstruktion als eine historiografische Praxis, bei der durch eine Technik des Schreibens das Material freigelegt und sowohl fragend als auch gestaltend bearbeitet wird. Das zweite Anliegen dieser Studie besteht darin, eine thesengeleitete Annäherung an die antiken Satyrn zu entwickeln, die für die Gegenwart relevant ist, ohne die Lücken der Fragmente zu füllen. Stattdessen soll erforscht werden, welche Lesarten sich aus diesen Fragmenten ableiten lassen und wie sie durch einen »historisierenden Blick« mit den Diskursfeldern und Anliegen unserer heutigen Zeit verknüpft werden können.

Die Kapitel folgen auf unterschiedliche Weise aufeinander, ihre Inhalte sind aber nie zufällig gewählt oder willkürlich angeordnet. Die Satyrn zeichnen sich nicht durch Linearität, Konsistenz und Kontinuität aus; sie sind von Natur aus impulsiv in ihrem Verhalten und facettenreich in ihrer Art, die Welt zu erleben. Ähnlich verhält es sich mit den theaterhistorischen Wissensformen. Dies ist eine Welt, in der Widerspruchsfreiheit und Kohärenz ein unmögliches Unterfangen zu sein scheinen. Ich befolge die Spielregeln des Satyrndramas und lasse mich von seiner Wildheit, Neugier, seinem Bewegungsdrang und seiner unkonventionellen Art der Erzählung leiten. Ich möchte ihre Geschichte, die ein wichtiges Stück Theater- und Tanzgeschichte ist, im Kontext von Mythenbildung und Performance erzählen und mich dabei kursorisch auf die Darstellung und Repräsentation der Satyrn in Raum und Zeit konzentrieren, in der sie immer wieder auftauchen, sei es implizit oder explizit. Wie könnte eine Geschichtsschreibung der Theater- und Tanzwissenschaft und der Kulturwissenschaften im weitesten Sinne aussehen, die einen anderen Weg einschlägt, sich an die Randgebiete der Theatergeschichte begibt und hier auf den Spuren der Satyrn in unbekanntes Terrain vorstößt? In dieser Arbeit lese ich den tanzenden Satyr als eine fragmentarische, offene und plurale Figuration, die an den Ursprüngen unserer Kulturgeschichte verortet werden muss. Satyrn sind mythische und hybride Wesen; sie stehen jenseits der zeitgenössischen Kategorien und bewohnen einen »wilden Raum« außerhalb der reduktiven linearen Darstellungen der Theater- und Tanzgeschichte, während sie viele zeitgenössische Fragen zu Geschlechterperformances, Wissenschaft und Kunst, Philosophie und Politik, Subkultur und Sklavendiskurs, Hybridität und Transkulturalität, Natur- und Kulturdiskursen, Alterität und Identität berühren.

Als ersten großangelegten Beitrag der verwobenen Tanz- und Theaterwissenschaften bietet diese Studie einen zeitgenössischen Zugang zur Satyrfigur im antiken Chortheater und darüber hinaus als eine bewegliche Denkfigur, die ästhetisch, kulturphilosophisch und künstlerisch weiterhin einen Bezugspunkt des

Dionysischen als Erfahrungskategorie des Theaters markiert. Darüber hinaus wird eine neue Lesart der Satyrspiele als eine temporäre theatrale Manifestation der Figur und als kulturelles Übergangsphänomen der Theaterentwicklungen in Athen vorgestellt. Meine gewählte Perspektive offenbart an bestimmten Stellen ihre Unvereinbarkeit oder Reibung mit etablierten Narrativen und vertrauten Erzählungen über die antike Wissenskultur und die Anthropologie des griechischen Theaters. Im Hinblick auf die geringschätzigste Beurteilung der Satyrspiele in den historischen Schriften über das antike Theater ist die zunehmende Abwertung in den meisten Diskussionen über die Tragödie, die Komödie oder den griechischen Chor zu konstatieren, in denen der Name der ›dritten‹ Gattung kaum bis gar nicht erwähnt wird. Daher erscheint es umso dringlicher, sich den Theatersatyrn zu widmen, um an diese verlorene Dimension des Theaters heute wieder zu erinnern. Die hybride Natur des Satyrs offenbart sich nicht nur durch die fragmentierten Überlieferungen, die seine Inkohärenz präsentieren, sondern auch durch die Trennung von Tragödie und Satyrspiel in Bezug auf ihre gemeinsame dramaturgische Struktur, Wirkung und Aufführungspraxis. Der Ausschluss der Bühnensatyrn aus dem dramatischen Tragödien-Wettbewerb führt zu ihrer zunehmenden Marginalisierung, die durch die Spaltung des antiken Theaters in Tragödie und Satyrspiel eingeleitet wurde. Ohne das Satyrspiel, so der britische Theatermacher Tony Harrison 1989, der als ihr Wiederentdecker gilt, können wir nicht genug darüber wissen, wie der griechische Geist mit Katastrophen umging – wie er die drei Tragödien übersteht.⁶ Dieses paraphrasierte Zitat von Harrison bezieht sich auf die psychologische, rituelle und kathartische Funktion des Satyrspiels, das auf eine tragische Trilogie als dionysisches Herzstück und Finale folgte. Durch Lachen, Zerstreung, Rausch, Tanz und Ausgelassenheit – Strategien zur Bewältigung von Pathos, Leid und Trauma – sicherte es die feierliche Rückkehr zur Gemeinschaft durch das gemeinschaftsstiftende Potential der Aufführungen. Nicht zufällig hebt Michail Bakhtin in seiner Theorie des Grotesken die positive, regenerierende Kraft des Lachens hervor. Er erläutert, dass in der Antike die Tragödie durch Satyrdramen ergänzt wurde, die auf komischer Ebene eine komplementäre Rolle einnahmen. Lachen und Parodie wurden als Korrektive anerkannt, was eine scharfe Trennung zwischen offizieller und Volkskultur verhinderte – eine Trennung, die erst im Mittelalter auftrat.⁷

6 Eigene Übersetzung: »Without the satyr play we cannot know enough about the way in which the Greeks coped with catastrophe. The residue of a few tragedies might give us the illusion of something resolutely high-minded, but it is a distortion, with which post-Christian culture has been more comfortable than the whole picture.« Harrison, Tony: *Tony Harrison Plays 5: The Trackers of Oxyrhynchus; Square Rounds*, London: Faber & Faber 2015, S. 8.

7 Eigene Übersetzung: »The tragic trilogy was followed by the satyric drama which complemented it on the comic level. Antique tragedy did not fear laughter and parody and even demanded it as a corrective and a complement. Therefore, in the antique world there could be no sharp distinction between official and folk culture, as later appeared in the Middle

Die Satyrn, die seit jeher an den ›Rändern der Welt‹ lauerten und auf ihre Wiederentdeckung warteten, haben mich durch diese Arbeit zwei wesentliche Lektionen gelehrt: Erstens, dass es wichtig ist, sich an die Peripherie zu begeben und von diesen Randpositionen aus neue Perspektiven und Forschungsansätze zu entwickeln. Zweitens, dass es notwendig ist, Vorstellungen, Ideen und Konzepte kultureller Autoritäten kritisch zu hinterfragen und sie durch kleinere, subkulturelle oder temporäre Erscheinungen zu destabilisieren. Mein Anliegen ist es, mit dieser Forschungsarbeit einen blinden Fleck im theater- und tanzhistorischen Diskurs zu markieren und auf all jene Formen aufmerksam zu machen, die aufgrund ihrer Abweichung von konventionellen Gattungen bisher kaum wahrgenommen oder im Kanon verdrängt wurden.⁸ Ich hoffe, dass es mir gelingt, ›Mitschwärmer‹ zu finden »und sie auf neue Schleichwege und Tanzplätze zu locken«⁹, wie es Friedrich Nietzsche, ein großer Verfechter dieser »fingierten Naturwesen«¹⁰ für die Philosophie der Moderne so treffend formuliert hat.

Johanna Hörmann
Salzburg, im Februar 2023

Ages.« Bakhtin, Michail Michailowitsch: *Rabelais and His World*, Bloomington: Indiana University Press 1984, S. 121.

8 Für eine Randständigkeit reicht ein Ignorieren, Übersehen oder Schweigen aus, das heißt, ein nicht unbedingt willentliches oder wissentliches Fehlen.

9 Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig: Fritsch 1872, S. 11 – 12.

10 Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus* (Berliner Ausgabe), Edition Holzinger 2016, 4. Auflage, S. 32.

PROLOG

Die Spurensuche auf einer ägyptischen Müllinsel

»Three years ago we were indebted to Oxyrhynchus for some extensive remains of a lost tragedy of Euripides, the *Hypsipyle*. It is now the turn of Sophocles; and most fortunately the discovery to which I refer represents a side of the poet concerning which we have been very much in the dark. As you know, it was customary to produce tragedies in trilogies, or sets of three, which were followed by a Satyric drama, a lighter piece in which the chorus consisted of Satyrs, and the high tension of the preceding tragedies was relaxed. Only one specimen of such a Satyr drama has come down to us, the *Cyclops* of Euripides. Of the work of Sophocles, as of Aeschylus, in this line there exist only short disjointed fragments preserved in citations by grammarians and others. I am glad to say that for Sophocles what may be considered a fair sample is now recovered.«¹

Im Jahr 1907 gelingt einem ehrgeizigen Forschungsteam aus England, Bernard Grenfell und Arthur Hunt, ein ganz besonderer Zufallsfund. Nach der Freilegung des einzigen vollständig erhaltenen Satyrspiels, der *Kyklops* von Euripides, werden Fragmente eines weiteren antiken Satyrdramas aus der Erde geborgen. Das Satyrspiel *Ichneutae* von Sophokles lag an dieser Stelle seit über 2000 Jahren auf einer antiken Müllinsel, die einst die Mauern einer ägyptischen Kleinstadt säumte, zwischen privaten Briefkorrespondenzen und Wegbeschreibungen, Rechnungen und Verträgen, Essensresten und Exkrementen. Bereits vor der Jahrhundertwende, mit dem Beginn der britischen Herrschaft in Ägypten, entdeckten Archäolog*innen einzelne Papyri, darunter auch eine Schrift des Aristoteles, was für Forschende und Fördergeber*innen ein weiterer Anreiz war, hier und in benachbarten Orten systematisch nach Schätzen der antiken ›Hochkulturen‹ zu graben. Bereits in der zweiten Saison 1897 gelang es, umfangreiche, durch den Sand geschützte Papyri² freizulegen.

1 Zit. nach Arthur Hunt 1907, in: Harrison, Tony: *Tony Harrison Plays 5: The Trackers of Oxyrhynchus; Square Rounds*, 2015, S. 13.

2 Der antike Vorläufer des Papiers wird aus den frischen Stängeln der Papyruspflanze hergestellt und gilt aufgrund der klimatischen Bedingungen in Ägypten als besonders leicht zu konservieren.

gen, was zur Gründung der griechisch-römischen Abteilung des Egypt Exploration Fund führte und die weitere Forschungsarbeit der beiden Engländer finanziell absicherte. Nur scheinbar zufällig wird eine verschüttete Müllinsel in der antiken Stadt Oxyrhynchos³ zu einer der wichtigsten und ergiebigsten Fundgruben und archäologischen Schatzkammern des 20. Jahrhunderts. Fragmente aus verschiedenen Perioden der Antike lagen Schicht auf Schicht; die Menschen bewahrten ihre Erinnerungen für die Nachwelt in dem, was sie als Müll entsorgten.

Die zwei britischen Nachwuchswissenschaftler Bernard Pyne Grenfell (1869 – 1926) und Arthur Surridge Hunt (1871 – 1934) lernten sich am Queens College in Oxford kennen und waren durch ihre gemeinsame Forschung kollegial wie freundschaftlich verbunden. Ihr ganzes Leben lang widmeten sie sich mit großem Ehrgeiz der Freilegung und Erhaltung des antiken Erbes. Im Winter leiteten sie die Beaufsichtigung der ägyptischen Arbeiter an der Grabungsstätte und im Sommer führten sie die wissenschaftliche Datierung, Auswertung, Interpretation und Übersetzung der hauptsächlich altgriechischen Texte auf Papyrus und ähnlichen Beschreibstoffen in Oxford durch. Fünf Jahre später im Jahr 1912 fassten Grenfell und Hunt ihre Entdeckungen und Zufallsfunde, darunter die neuen Fragmente der griechischen Tragiker, in ein groß angelegtes Publikationsprojekt zusammen, das sowohl eine Katalogisierung, als auch die Kommentierung der antiken Papyri als historisches Quellenmaterial beinhaltet. Ab 1897/8 edierten sie die Einzelfragmente Jahr für Jahr und veröffentlichten ihr Opus magnum: *The Oxyrhynchus Papyri* 1907. Die gemeinsame Forschungsarbeit in Ägypten und Oxford erstreckte sich über ein Jahrzehnt und wurde nur vorübergehend durch den Ersten Weltkrieg (Hunt) und durch psychische Belastungsproben (Grenfell) unterbrochen.

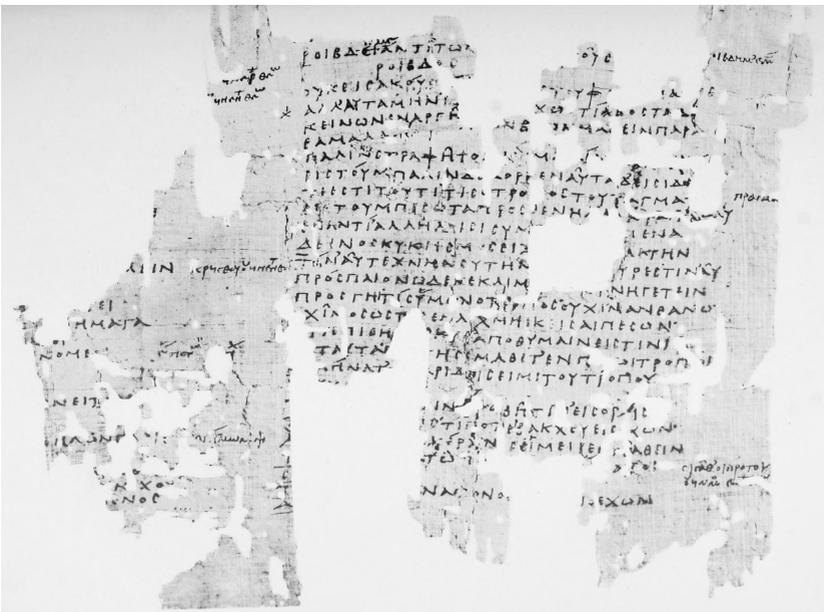
Der von Grenfell zunächst mit einem flüchtigen Blick und etwas entmutigt als bloßer Müllberg wahrgenommene Fund erwies sich bald als eines der größten transhistorischen Archive der antiken Welt, aus dem die Forschung noch lange nach Grenfell und Hunt schöpfen sollte. Zwei Forschende folgten ihrem Instinkt und so führte dieser Zufallsfund auf einer antiken Müllinsel zu den 400 Zeilen des Satyrspielfragments *Ichneutae – Spürhunde* in der deutschen Übersetzung.

3 An dieser Stelle befindet sich heute die Stadt Al Bahnasa, die teilweise auf den Ruinen des antiken Oxyrhynchos errichtet wurde.

Abb. 1: Grenfell und Hunt in Oxyrhynchos (1896)



Abb. 2: Das Fragment Ichneutae von Sophokles (1907)



Nicht zufällig schreibt die Kulturwissenschaftlerin und Gedächtnisforscherin Aleida Assmann in ihrem wegweisenden Werk *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* über das Mülldepot als ein Anti-Archiv: »Der wachsende Abfall als nicht gesammelter und sich dennoch ansammelnder Überrest der Zivilisation ist unschwer als inverses Bild des Archivs zu entziffern«⁴. In diesem Sinne können die Überreste als gewissermaßen »gedächtnisfähige Materialien« zwar nicht vollständig das Rätsel der Satyrn entschlüsseln oder die Gründe für ihr allmähliches Verblässen und letztlich Verschwinden aus unserem kulturellen Gedächtnis erklären. Dennoch ermöglichen es Fragmente und das verkörperte Wissen auf Vasen, vielfältige Eindrücke und Spuren vor dem Hintergrund der eigenen Erfahrungswelt als Forscherin zu vergegenwärtigen. Dabei ist es entscheidend, Schrift und Spur nicht nur als Dokumente der Vergangenheit zu verstehen, sondern auch in ihrer erinnernden Dimension zu betrachten. Die Metapher des Gedächtnisses wird dabei in enger und weiter Bedeutung als »Spur« aufgefasst – das heißt, dass der Prozess des Gedächtnisses nicht nur die bewahrten, sondern auch die vergessenen Spuren umfasst:

»Das Problem der Überlieferung – und damit des kulturellen Gedächtnisses, hat sich erheblich verkompliziert, als es nicht mehr galt, gegen das Vergessen anzuschreiben und anzulesen, sondern dieses Vergessen selbst als ein konstituierendes Element im Prozess der Überlieferung zu veranschlagen.«⁵

Hier beginnt die zufällige, intuitive Forschungsarbeit im Verborgenen und auf einem zunächst kulturell »wertlosen« Boden, der erst durch Freilegung und Kontextualisierung fruchtbar gemacht wird. Die ägyptische Müllinsel kann als Emblem des Vergessens und gleichzeitig als Gedächtnis-Metapher in Anlehnung an Aleida Assmann für das antike Nachleben der Satyrn – erstens als Nachhall der Antike im Sinne Aby Warburgs und zweitens im Erbe Hunt/Grenfell theoretisch und historiografisch unterschiedlich perspektiviert werden. Darüber hinaus ist kultureller Wert, wie Thompsons Formel einer Mülltheorie⁶ belegt, keine feste oder stabile Eigenschaft weggeworfener oder marginalisierter Dinge, Objekte, Artefakte und beteiligter Personen, sondern »der Müll ist der Kanal zwischen dem Ephemeren und

4 Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: C. H. Beck 1999, S. 22.

5 Ebd., S. 213.

6 Thompson, Michael: *Rubbish Theory: The Creation and Destruction of Value*, Oxford, UK: Oxford University Press 1979.

dem Dauerhaften«⁷ und daher in der Semantik durch kulturelle Transformationen und die theoretische Setzung von Transfers stets veränderbar.⁸

Die Verbindung zwischen Drama und Ausgrabung führt in den wenigsten Fällen in die Nachbardisziplin der Archäologie, die für die Theaterwissenschaft mitunter ein weitgehend unbekanntes Terrain ist. Die Arbeit am Drama beginnt in der Regel erst, nachdem die Textfragmente freigelegt, übersetzt, interpretiert und wieder aufgeführt worden sind. Archäologie ist dabei nicht nur als Disziplin oder Methode zu verstehen, sondern auch als eine hybride und heterogene kulturelle Praxis.⁹ Archäologisches Wissen unterliegt einem Prozess der materiellen und immateriellen Transformation, das heißt, das Quellenmaterial wird nach der Ausgrabung erfasst, verwertet und schließlich in Form eines Grabungsberichts, einer Museumsausstellung oder einer Publikation neu aufbereitet.¹⁰ Methodisch scheint die Archäologie für die Theaterwissenschaft näher an dem Begriff zu sein, den Michel Foucault in den 1960er Jahren zur Beschreibung seines Ansatzes der Historiografie verwendet. Nach Foucault geht es bei der *Archäologie des Wissens* darum, die diskursiven Spuren und Ordnungen der Vergangenheit zu untersuchen, um eine »Geschichte der Gegenwart«¹¹ zu schreiben.

Ein Nachdenken über Theater und Archäologie scheint mir ein sinnvoller Ansatzpunkt zu sein, um die Satyrn durch die Denkfigur der Spurensuche (nach dem Titel des wieder entdeckten Satyrdramas *Spürhunde*) zu erkunden. Es gibt Möglichkeiten, Archäologie als Wissens- und Diskursgeschichte und Theater engzuführen, etwa die künstlerische Aneignung wissenschaftlicher Forschung, die ich einleitend an einem ersten Beispiel skizzieren möchte.

Rekonstruktionen für das Theater: Das Satyrdrama im 20. Jahrhundert bei Tony Harrison

Es gehört zu diesen besonderen Zufällen, dass die Geschichte der Ausgrabungen in Ägypten an der Schwelle zum 20. Jahrhundert auch im Topos ihres Forschungsge-

7 Thompson, Michael: *Mülltheorie. Über die Schaffung und Vernichtung von Werten* (Edition Kulturwissenschaft Bd. 228), hg. v. Michael Fehr, Bielefeld: transcript 2021, S. 15.

8 So lässt sich je nach Perspektive und Fragestellung unterschiedlich vorgehen: Man kann versuchen, die ursprüngliche Bedeutung zu ermitteln, den Wandel der Bedeutungen nachzuvollziehen oder dem Objekt selbst eine neue Bedeutung zuzuschreiben.

9 Auf den Zusammenhang von Theater/Performance und Archäologie wird bei Mike Pearson und Michael Shanks hingewiesen: Beide arbeiten mit Fragment und Spur. Vgl. Pearson, Mike; Shanks, Michael: *Theatre/Archaeology: Disciplinary Dialogues*, London: Routledge 2001.

10 Ebda., S. 50.

11 Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*, aus dem Französischen von Ulrich Köppen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 2020 (Orig. 1969).

genstandes selbst, dem Satyrspielfragment *Ichneutae* (wörtlich übersetzt: Spürhunde oder Spurensucher), mitschwingt.

Abb. 3: *The Trackers of Oxyrhynchus* am 12. Juli 1988, antikes Stadion von Delphi



Ende des 20. Jahrhunderts bringt der britische Dramatiker Tony Harrison die Satyrn nach ihrer langen Abwesenheit wieder auf die antike Theaterbühne zurück. Harrison verzichtet zwar auf die antike Aufführungstradition von drei Tragödien und einem Satyrspiel, die in einem dramatischen Wettstreit gemeinsam aufgeführt werden, doch seine Inszenierung verweist immer wieder auf die Spaltung zwischen hoher und niedriger Kunst aufgrund der anhaltenden Missachtung und Entfremdung der Satyrdramen von der nachantiken Gesellschaft. Harrison nutzt die Ausgrabung als Rahmengeschichte, indem er den Bericht der Forscher mit seiner Neuinszenierung *The Trackers of Oxyrhynchus* verknüpft. In diesem Kontext schlüpfen die Wissenschaftler in die Rollen von Apollo und Silen, dem Vater der Satyrn. Apollo wird als Vertreter der Hochkultur und klassischen Antike dargestellt, die bestrebt ist, die Satyrn aufgrund ihrer Zugehörigkeit zur Volkskultur auszugrenzen. Obwohl Apollo im Ausgrabungskontext agiert und somit der Ausgrenzung entgegenwirkt, beansprucht er dennoch die zentrale Rolle für sich. Gleichzeitig verdeutlicht Harrisons Inszenierungskonzept, wie Sophokles' Fragmente dazu beitragen können, das Satyrspiel aus seiner marginalisierten Position in der Theaterkunst und Dramatik zu befreien. Die Satyrn, die aus der Welt der Hochkultur ›verbannt‹ wurden, fliehen von der Bühne und kehren in der Inszenierung als Hooligans zurück, um schließ-

lich das Bühnenbild zu zerstören, das aus dem Papyrus gebaut wurde, der sie nach 2.500 Jahren wieder zum Leben erweckt hat.¹²

Dieses auf der Bühne inszenierte Fragment erzählt vom Kleinkind Hermes, das kurz nach seiner Geburt das Vieh des Apollo stiehlt, woraufhin Apollo verärgert eine hohe Belohnung für die Wiederbeschaffung seiner Herde verspricht. Silen bietet daraufhin seine Hilfe an, verlangt aber nicht nur das Gold, sondern auch die Befreiung aus der Sklaverei für sich und seine Kinder. Nachdem Apollo Freiheit und Gold zugesichert hat, schwärmt der Satyrchor in Zweier- und Dreiergruppen aus und versucht, die Fährte der Rinder mit der Nase auf allen vieren aufzunehmen.¹³ Da Hermes das Vieh teilweise rückwärts getrieben hat, um die Verfolger zu verwirren, folgen die Satyrn der choreografierten Spur zunächst in die falsche Richtung. In der Nähe einer Grotte, in der sich der kleine Hermes versteckt, hören sie ihn auf einem neuen, noch unbekanntem Instrument spielen. Aufgeschreckt durch die seltsamen Klänge überlegen die Satyrn, was nun zu tun sei. Sie stampfen, brüllen und steigern sich in eine dionysische Raserei. Als Silen sie zur Rede stellt und ihnen vorwirft, sie seien zu keiner zuverlässigen Aufgabe fähig, erscheint vor der Grotte die Nymphe Kyllene, die Amme des Hermes, und beklagt sich über den Aufruhr. Daraufhin beruhigen sich die Satyrn und Kyllene erklärt ihnen das Musikinstrument. Es folgt eine Rätselszene, in der die Satyrn versuchen, das tote Tier zu erraten, dem der kleine Hermes eine neue Stimme gegeben hat. Außerhalb der Grotte sehen die Satyrn zusammengenähte Kuhhäute und sind überzeugt, dass sie den Dieb aufgespürt haben. Kyllene ist empört über die Verdächtigungen gegen ihren Schützling Hermes und wird bei der Konfrontation von einem der Satyrn belästigt. Die Satyrn rufen jedoch Apollo an, da sie ihre Aufgabe als erfüllt betrachten. Als Apollo wieder erscheint, bricht der Papyrus ab, und wir erfahren nicht mehr, ob die Satyrn tatsächlich aus der Sklaverei befreit worden sind.¹⁴

Tony Harrisons Inszenierung beginnt mit der historischen Erzählung der Papyrologen Bernard Grenfell und Arthur Hunt, die vor ihrem Zelt sitzen und Papyrusfragmente identifizieren und katalogisieren, die im Sand von Oxyrhynchos ausgegraben wurden, während andere Fragmente von den Arbeitern in Kisten verpackt und nach Oxford verschifft werden. Die Männer scheinen wie besessen von ihrer Aufgabe zu sein. Doch statt neue Fragmente der antiken Literatur oder Philosophie aufzuspüren, finden Grenfell (gespielt von Jack Shepherd) und Hunt (gespielt

12 Eine genaue Analyse der Inszenierungen in Delphi und im National Theatre nimmt Hallie Rebecca Marshall in ihrem Artikel zu »Tony Harrison's *The Trackers of Oxyrhynchus*« vor, in: Kirk Ormand (Hg.): *A Companion to Sophocles*, West Sussex: Wiley-Blackwell 2015, S. 557 – 71.

13 Dies ist der Grund für die Übersetzung des Titels *Spürhunde*, obwohl die genaue Übersetzung *Spurensucher* lautet.

14 Zur Inhaltsangabe vgl. Scheurer, Sigrid; Bielfeldt; Ruth: »Ichneutai«, in: Ralf Krumeich; Nicolaus Pechstein; Bernd Seidensticker (Hg.): *Das griechische Satyrspiel*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1999, S. 280 – 312.

von Barrie Rutter) in Harrisons Satyrspielfassung lediglich unbedeutende Papyri des Alltags (z.B. Einkaufslisten) und verdorbenes Obst und Gemüse auf der ägyptischen Müllinsel. In dem verzweifelten Versuch, die bereits verfallenden Papyri vor dem Vergessen zu bewahren und damit diesen Zugang zur antiken Kultur vollständig zu verlieren, stürzt die Figur Grenfell, angelegt an seine reale Biografie, in den Wahnsinn. Grenfell wird in der Nacht von Apollo heimgesucht, der ihn anweist, ein Stück zu finden, in dem der Gott selbst die Hauptrolle spielt: Das Satyrspiel *Ichneutae* von Sophokles. Bei der Suche nach dem verlorenen Satyrspiel wird das antike Fragment thematisch mit der Suche nach Apollos gestohlenem Vieh verwoben, mit einem Appell an die Satyrn durch Grenfell als Apollo und Hunt als Silen: »After two thousand years, lads, look, there's your text. It's up to you, to track what comes next. And once you've tracked down each missing Greek word then sniff out the trail of Apollo's lost herd«¹⁵. Damit ist die Transformation vollzogen und das Satyrspiel *im* Satyrspiel beginnt.

The Trackers ist die erste Regiearbeit von Tony Harrison und wurde vom National Theatre Studio und dem European Cultural Centre of Delphi (ECCD) gemeinsam produziert. Die Inszenierung eines Satyrspiels im 20. Jahrhundert wurde in Delphi als ein großes, einmaliges Aufführungsereignis gefeiert, das heute in den Archiven gut dokumentiert ist. Bereits 1988 muss klar gewesen sein, welchen besonderen Platz das Stück in der Theatergeschichte einnehmen würde. Harrisons Satyrspiel kann als die erste professionelle, für die Bühne des 20. Jahrhunderts adaptierte Neuinszenierung angesehen werden, deren Fragmente zusammen mit der Ausgrabungsgeschichte präsentiert werden. Das Ergebnis wird von Oliver Taplin als »eine originelle Kombination aus Fragmentierung, Wissenschaft, Poesie, Choreografie, Humor und Pathos«¹⁶ zusammengefasst.

Der Theatermacher rahmt seine Dramatisierung mit Grenfells und Hunts Recherche als Metatext und arbeitet seinen eigenen elitenkritischen Ansatz in das Sophokles-Fragment ein. Daraus entstehen schließlich zwei Textfassungen, die er beide im Jahr seiner Entdeckung (1907) situiert: eine für Delphi 1988 und eine für das National Theatre in London 1990. Die Texte sind ähnlich, aber die Aufführungskontexte, in denen die Stücke 1988 und 1990 gezeigt werden, und ihre Wirkungen entfalten, sind sehr unterschiedlich, was letztlich zu zwei Versionen der gleichen Inszenierung von *The Trackers* führt.¹⁷ Für die thematische Verflechtung von Ausgrabung

15 Harrison, Tony: *Tony Harrison Plays 5: The Trackers of Oxyrhynchus; Square Rounds*, 2015, S. 47.

16 Der Text wurde freundlicherweise von Oliver Taplin zur Verfügung gestellt. Eigene Übersetzung. Vgl. Taplin, Oliver: »Bardcards. Tracking Tony Harrison in 1987–88«, o. S., in: Sandie Byrne (Hg.): *Tony Harrison and the Classics*, Oxford: Oxford University Press 2022, S. 302 – 313, hier S. 302.

17 Vgl. Marshall, Hallie Rebecca: Tony Harrison's *The Trackers of Oxyrhynchus*, in: Kirk Ormand (Hg.): *A Companion to Sophocles*, 2015, S. 557 – 71, hier S. 558.

und Drama ist die Doppelrolle von Grenfell als Apollo und Hunt als Silen sowie der Chor aus ägyptischen Landarbeitern zentral, den sogenannten ›Fellachen‹, die Harrison mit den hart arbeitenden und subalternen Satyrn gleichsetzt. Die Weltpremiere im antiken Delphi Stadion wurde nicht wie vereinbart von Channel 4 gefilmt, ein Wermutstropfen für die Forschung, aber Audio-Aufnahmen vermitteln die Atmosphäre der einmaligen Performance am 12. Juli 1988 und ihrer Wiederaufnahme beziehungsweise als neue Version im National Theatre in London mit 19 Spielterminen zwischen 27. März und 10. Mai 1990. Die Rezensionen feiern die einmalige Aufführung in Delphi als »one of the most thrilling and adventurous and theatrical events in years«¹⁸. Die Sammlung an Eindrücken dieses besonderen Theatererlebnisses wird ergänzt durch die Skizzen für Kostüme/Bühne (Jocelyn Herbert), Fotoaufnahmen von den Proben und der Delphi-Aufführung (Sandra Lousada), sowie die persönliche Korrespondenz zwischen dem Regisseur Tony Harrison und dem emeritierten Oxford-Professor Oliver Taplin, der Hintergrundinformationen zum Produktionsprozess und zu einzelnen Aspekten der Entstehung des Stücks liefert, etwa Fragen der Inszenierung und Choreografie der Satyrn oder der Recherche und Materialsammlung zum antiken Kontext der Aufführungen. Im Programmheft der National Theatre-Produktion wird dieser besondere Versuch der Inszenierung eines Satyrspiels im 20. Jahrhundert so zusammengefasst: »A new play with an ancient heart – and twelve equally ancient but undiminished phalluses that have not had an outing for over 2000 years«¹⁹.

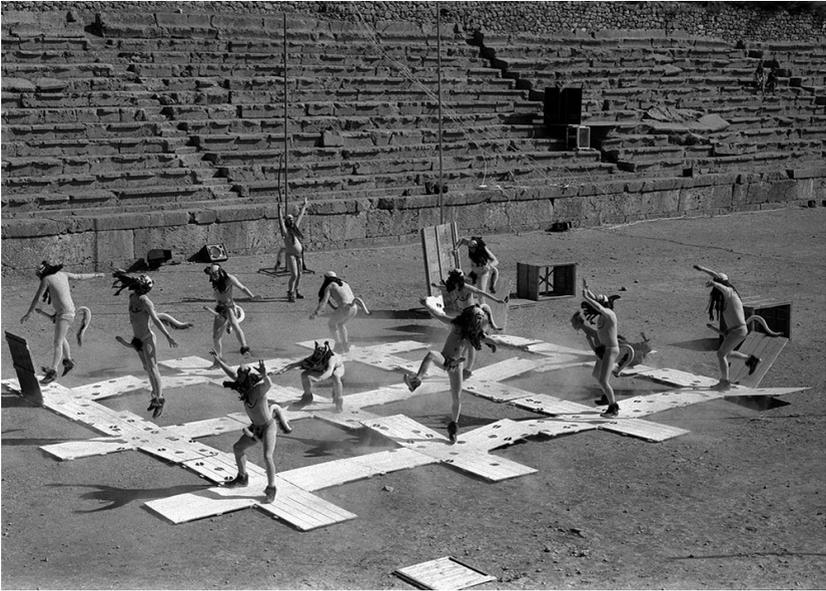
Zu Beginn der zweistündigen-Inszenierung (ohne Pause) wird Grenfell vor seinem Zelt von antiken Stimmen und dem Gott Apollo selbst heimgesucht, die ihn geisterhaft zur Spurensuche auffordern, und das Publikum wird Zeuge der theatralischen Verwandlung der besessenen Wissenschaftler in ihre Alter Egos. Als Forscher verschmelzen sie, nicht nur metaphorisch gesprochen, mit ihrem Untersuchungsgegenstand; je tiefer sie in den komplexen Schichten der Papyri graben, desto mehr schreiben sich die Archäologen selbst in das Satyrspiel ein. Harrison macht sich die Dramaturgie des Fragmentarischen als rekonstruktive Methode zu eigen und spinnt hier metatheatrale Bezüge zu den archäologischen Ausgrabungen, die er in die Leerstellen des Dramas einwebt. In einem Brief an Taplin erklärt er: »Once I have my wildtrack, as it were, I'll try to bring it closer to the fragments and also ›mutilate‹ the English text in places. so that it has the effect of the sound being turned off though the lips go on speaking«²⁰ und an anderer Stelle: »I am going to tear some of the pages of TRACKS so that they'll end up like tattered papyri with gaps....«²¹.

18 Burton, Rosemar: »Sophocles meets the hooligan set«, in: *The Guardian*, vom 18. Juli 1988. Archiv APGRD Signatur 3990 (5).

19 Archiv APGRD Signatur 3969: Programmheft zu *The Trackers of Oxyrhynchus* by Tony Harrison.

20 Archiv APGRD, Signatur 18195 (5): Brief von Harrison an Taplin.

21 Ebd.

Abb. 4: Tony Harrison's *Trackers of Oxyrhynchus in Delphi* (1988)

Tony Harrison hat die Satyrn in seiner Bühneninszenierung von 1988 in Delphi auf eindrucksvolle Weise neu interpretiert. Da weder die ursprüngliche Aufführungspraxis noch der Einzug des Satyrchors in die Orchestra überliefert sind, lässt sich durch die Kombination des Fragments, einer neuen Textfassung und einer Fotografie von Harrison's Inszenierung ein Eindruck einer lebhaften und energiegeladenen Darstellung gewinnen: Die Satyrn stürmen mit lautem Getöse auf die Bühne und dringen in die Orchestra ein. Dabei führen sie kraftvolle Bewegungen aus, indem sie abwechselnd Arme und Beine heben und schwingen, was eine lebendige Szene entstehen lässt. In der Fotodokumentation sind einige der Schauspieler beim Schwung holen und in kräftigen, senkrechten Sprüngen zu sehen, während andere in herausfordernder Pose verharren, bereit für ihren nächsten Auftritt. Der Männerchor tritt vor dem Publikum als mythischer Tierchor auf, der in einer extravaganten Performance Schwanz und Phallus, die an ihren Nacktkostümen befestigt sind, tänzerisch zur Schau stellt. Das Archivfoto verdeutlicht diese dynamische Szene und die intensiviertere Performance der Satyrmänner. 1987 berichtet Harrison in einem Brief an Taplin von seiner Idee, die Satyr-Performer mit Hufen/Clocks für 18 £ auszustatten:

»What a wonderful kit of inspirations arrived this morning. Thank you so much !
NOW I am away. I saw Harrison Birtwhistle here yesterday and he's on, and today

I've just seen off the Choreographer and we've spent all day talking about satyrs, and the element I want for them which is clog-dancing [clog=hooves etc.].«²²

Harrisons Satyrn tanzen, wie im Bildausschnitt zu sehen, den Clog Dance, eine spezielle Form des Stepptanzes mit Holzsohlen, die auf eine lange Tradition im Norden von England und Wales zurückgeht. Die neutrale Grundhaltung der Clog-Tänzerinnen und -Tänzer ist immer auf halben Zehenspitzen, das heißt, die Fersen berühren den Boden zunächst nicht. Erst mit dem Einsetzen von Schrittfolgen setzen die Absätze durch den Klang der Clogs rhythmische Akzente, die Tanz und Text betonen und begleiten. Mit der akustischen Verstärkung der Bewegung durch das Aufschlagen der Zehen oder Fersen entwirft Harrison das theatrale Bild der mythisch-animalischen Tänzer mit Bocks- bzw. Pferdebeinen.

In einem weiteren Brief an die Kostümbildnerin Jocelyn Herbert beschreibt Tony Harrison seine erste imaginäre Skizze der rebellischen Satyrn als antikes Vorbild für das britische Proletariat:

»I see the SATYRS as a mixture of trad lower animal/goat/horsetail but as I mentioned the rear red reflector lights in their behinds to reflect MOTORBIKE. Upper half punk/Hell's angels etc. etc. The phallus could be an old fashioned klaxon [double-bulbed!] which they could honk on the trail, so that some motor-bike flavour remains with them after they have parked and engaraged their roaring entrance chariots [...].«²³

In der antiken Aufführungspraxis traten die Performer bereits in drei vorhergehenden Tragödien als Chor auf und hatten dabei ihre körperliche Ausdauer und ihr Können unter Beweis gestellt. Die erhebliche Aufregung unter den Performern sowie die gespannte Erwartungshaltung des Publikums lassen sich nur ansatzweise nachvollziehen, wenn wir berücksichtigen, dass beide Seiten sich der bevorstehenden finalen Darbietung bewusst waren – einer Vorstellung, die durch extreme Körperlichkeit und physische Erschöpfung geprägt war. Nach diesem Höhepunkt folgte das traditionelle Fest zu Ehren von Dionysos, und die Vorfreude auf dieses Ereignis war zweifellos spürbar. Durch die Kombination von antiken Vorstellungen (Bart, Nacktheit, Phallus, Pferdeschwanz) und zeitgenössischen Bezügen (Holzschuhe als Symbol der Unterschicht und der Industriearbeiter, Hybridisierung von Punks, Hells Angels und der Subkultur des Hooliganismus) werden Harrisons Satyrn zu mythologischen Bühnenfiguren des 20. Jahrhunderts modelliert.

In dem Essay *Satyrs Re-Erected at Delphi* notiert Oliver Taplin als wissenschaftlicher Kollaborateur der Produktion seine Beobachtungen. Nach seiner Beschreibung

22 Archiv APGRD; Signatur 18180 (5): Brief von Harrison an Taplin 1987.

23 Archiv APGRD; Signatur 18182 (5): Brief von Harrison an Herbert.

der antiken Kulisse von Delphi wöhnt sich das Publikum (ca. 2000 Personen) inmitten vorbeidonnernder wilder Satyrn mit Hufen:

»Apollo used to share Delphi with Dionysus; and Dionysus was believed to dance in the meadows of Parnassus above the Phaedrades with his revelling companions, the nymphs and satyrs. As Harrison's lads clog-dance in the ancient stadium up the hill from the theatre and sanctuary, the clatter echoing from those shining rocks will be such that there is danger that the old *thiasos* will re-awake.«²⁴

Vor diesem antik-mythischen Hintergrund versucht die neue Inszenierung einerseits, die allgemeinere ästhetische Wirkung der Satyrspiele zu vergegenwärtigen, und andererseits, die Unterscheidung zwischen Hoch- und Subkultur thematisch zu akzentuieren, um einen Bezug zur Gegenwart herzustellen. Die Fragmente lassen Harrison genug Spielraum für Interpretationen, um auf die Kluft zwischen der kulturellen Elite und der Arbeiterklasse in Großbritannien hinzuweisen. Das Programmheft beschreibt das Inszenierungskonzept wie folgt:

»Only half of the play has survived, and around this, Tony Harrison has created a new play that attacks our dividing the great variety of human achievements into ›high‹ and ›low‹ art, represented here by the clog dancing rhythm of the Satyr versus the melodic strains of Apollo's lyre. This division was unrecognisable to the ancient Greeks but today helps to divide contemporary Britain.«²⁵

Nachdem die historischen Ausgrabungen geschickt in das fragmentarische Gerüst von Sophokles eingebettet wurden, erfolgt eine bemerkenswerte dramaturgische Transformation. Die Schauspieler, die zuvor die Rollen der Arbeiter verkörperten, springen nun als ein wilder Satyrchor aus den dunklen Boxen des *Egypt Exploration Fund*. Im gezeigten Bildausschnitt ist zu erkennen, wie die Satyrn auf den kulturellen Überresten der griechischen Zivilisation tanzen. Diese Überreste sind in einer labyrinthartigen Anordnung präsentiert, die zuvor von den Satyrn während eines dionysischen Ausbruchs zerstört wurde. Die Satyrn erweisen sich als schwer fassbar und entziehen sich der Versuchung, in Archivboxen eingefangen und konserviert zu werden. Auf die Suche der Forscher nach den Fragmenten folgt die Suche der Satyrn nach dem verlorenen Vieh Apollos. In dieser Verflechtung und den ständigen Querverweisen werden die rebellischen Satyrn nicht nur selbst zum Gegenstand der Forschung, sondern tragen so (in nicht-historisierender Weise) zur Aufdeckung ihrer eigenen verlorenen Kunstform und Theatergeschichte bei. Sie verändern Identitäten und Kontexte durch die Verwandlung als Chor (Fellachen, Sa-

24 Taplin, Oliver: »Satyrs Re-Erected at Delphi 1989«, in: *III and IV International Meeting of Ancient Greek Drama*, Athen, 1989, S. 165 – 169.

25 Archiv APGRD Signatur 3969: Programmheft zu *The Trackers of Oxyrhynchus* by Tony Harrison.

tyrn, Hooligans) und präsentieren immer neue Anschlussmöglichkeiten und Interpretationen. Tony Harrison »recycelt«²⁶ das antike Satyrspiel, wie es in einem Bericht von Oliver Taplin in *The Sunday Times* vom 17. Juli 1988 heißt. Der Ungehorsam der Satyrn entspricht ihrer Fähigkeit, als tierischer Chor auszubrechen, sich aufzuteilen, sich Zuschreibungen zu entziehen. Vielmehr zeichnen sie in Harrisons Neuinszenierung für das 20. Jahrhundert ihre eigene Geschichte nach (von der Ausgrabung bis zur Zerstörung der Fragmente) und erscheinen als Projektionsfolie, die hilft, sich andere Randgruppen oder auch die Arbeiter-/Unterschicht vorzustellen, die nicht mythisch, sondern real und gegenwärtig sind. Die Inszenierung bewegt sich im Spannungsfeld zwischen Rekonstruktion und Neuinszenierung, zeigt den doppelten Forschungskontext (den der Wissenschaftler, den von Tony Harrison) und fördert den Austausch zwischen Wissenschaft (Apollo) und Kunst (Dionysos). Tony Harrisons fragmentarischer Ansatz – er arbeitet mit der, nicht gegen die Fragmentierung – präsentiert uns ein alternatives Geschichtsbild der Antike, das den Status und den kulturellen Wert der Satyrdramen für die Nachwelt zugänglich macht, indem es sich performativ mit dem Akt der Rekonstruktion der verlorenen Dramen auf der Bühne befasst. Während der gesamten Neuinszenierung zeugen Harrisons Inszenierungsentscheidungen von dem Bestreben, die gegenwärtige Diskrepanz zwischen elitärer Kunst und populärer Kultur sowie das System der sozialen Schichtung zu thematisieren, dass die Unterprivilegierten und Unterdrückten stets von den Möglichkeiten der höheren Gesellschaft ausgegrenzt hat. Diese Zweiteilung des Theaters in Klassengesellschaften und der damit einhergehende Verlust der antiken Einheit des griechischen Geistes und des Dramas wird auch im weiteren Verlauf dieser Arbeit thematisiert werden. Tony Harrison setzt sich gegen diese Hierarchisierung zur Wehr, indem er am Ende des Stücks seine Satyr-Hooligans, die von den Privilegien der elitären Kunst- und Gesellschaftskreise ausgeschlossen sind, wütend den (vermeintlich) antiken Papyrus zerstören lässt, aus dem sie zu Beginn des Stücks hervorgegangen sind. Diese Zerstörung des einzigen schriftlichen Zeugnisses ihrer Kunst und Existenz dient als Protest gegen die selbsternannte Hochkultur, zu der sie niemals Zugang erhalten werden:

»Dramas became texts devided into ›high‹ and ›low‹ art. The loss of satyr plays is both a symptom and a consequence of this division. What is lost is a clue to the wholeness of the Greek imagination and its deep compulsion to unite sufferer and celebrant in the same space and light. In the end those who feel excluded from ›high‹ art and relegated to ›low‹ will sooner or later destroy what they are not allowed to inhabit.«²⁷

26 Taplin, Oliver: »Sophokles recycled as a play for today«, in: *The Sunday Times*, 17. Juli 1988.

27 Harrison, Tony: *Tony Harrison Plays 5: The Trackers of Oxyrhynchus; Square Rounds*, 2015, S. 11.

Der britische Dramatiker versteht seine Satyrn, basierend auf Sophokles' ›Spürhunde‹, zum einen als »Opfer des Kolonialismus«²⁸ und zum anderen repräsentieren sie in seiner Lesart die kulturelle wie soziale Ausgrenzung der britischen Unterklasse. Edith Hall sieht in Harrisons Satyrspiel nicht nur eine Möglichkeit, die Abgrenzung der elitären Kunst von der Populär- und Subkultur zu visualisieren, sondern verweist mit *The Trackers* auch auf gesellschaftspolitischer Ebene auf den vom Thatcherismus geprägten sozialen Klassenkampf in Großbritannien:

»Harrison's satyr play is of course a manifesto not only on the gulf that separates elite art from popular culture, but on the system of social stratification that has always silenced the poor, the hungry, and the oppressed (above all represented in the flayed body of Marsyas) and excluded them from the rights and privileges enjoyed higher up the class system. The circulation of matter in the food chain, all the way through the body until it is expelled to the refuse dump, at the Delphi premiere of *Trackers* therefore became a commanding image for both cultural and social exclusion.«²⁹

Hallie Rebecca Marshalls Beitrag zu Harrisons Inszenierung unterstreicht wiederum, wie wichtig es ist, dem Satyrspiel neue Lesarten zu geben und die drei großen Tragödiendichter über die dritte Gattung neu kennen zu lernen:

»For many audience members this was their first experience of a Sophoclean play, and it introduced them to a very different aspect of Sophocles' poetry than, for example, the far more canonical Oedipus Tyrannus would have done. But even for those in the audience who were intimately familiar with the works of Sophocles and with the Greek tragic tradition more generally, this play encouraged a reconsideration of the intended function and reception of satyr plays in their original performance context.«³⁰

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Theatermacher Tony Harrison einer der wenigen ist, denen es in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gelang, ein Satyrspiel zu adaptieren und damit ein antikes ›stotes‹ Genre wiederzubeleben. Die modellhafte Inszenierung *The Trackers of Oxyrhynchus* avancierte zu einem signature piece der Theaterhistorie, wie die zahlreichen Kritiken, Zeitdokumente und wissenschaftlichen Abhandlungen belegen. Als zukunftsweisendes Restaging spiegelt die Rezeptions- und Wirkungsgeschichte der Inszenierung exemplarisch den Zeitgeist

28 Wiles, David: *Greek Theatre Performance. An Introduction*, Cambridge: Cambridge University Press 2000, S. 36.

29 Taplin, Oliver: »Sophokles recycled as a play for today«, in: *The Sunday Times*, 17. Juli 1988.

30 Marshall, Hallie Rebecca: Tony Harrison's *The Trackers of Oxyrhynchus*, in: Kirk Ormand (Hg.): *A Companion to Sophocles*, 2015, S. 557 – 71, hier S. 557.

Großbritanniens in den späten 1980er Jahren wider. Das Thema ist der unlösbare Widerspruch, der sich aus dem Sklavendienst der dionysischen Satyrn an Apollon, dem Träger der Hochkultur, ergibt: der apollinisch-dionysische Gegensatz, der als Klassen- und Kulturkampf gedeutet wird.

Abb. 5: Tony Harrison und Barrie Rutter als Silen bei den Proben (1988)



Der Forschungskontext

Die Inszenierung von Tony Harrison ist nur *ein* Beispiel dafür, dass die Vorstellung von der Antike nie fest, dauerhaft oder stabil war.³¹ Sie konstituiert sich nach diesem Gedankengang erst durch Transferbezüge, Transformation, Wiederaufnahme, Wahrnehmung und Rezeption. Dieser transkulturelle Ansatz versucht nicht, die Antike-Vorstellung als homogenes und in sich geschlossenes kulturelles System zu betrachten, sondern sie in einer globalgeschichtlichen Perspektive aufzufächern und sie als fragmentierte Referenzkultur näher in den Blick zu nehmen. Der griechische Satyr, als Theaterfigur, offenbart sich heute als ein transkulturelles Phänomen. Seine Rezeption und Interpretation haben sich über die Jahrhunderte hinweg durch verschiedene Kulturen gezogen – und das auf eine vielfältige und dynamische Weise. So hat seine griechische Identität durch die Interaktion mit unterschiedlichen kulturellen Kontexten und Theatertraditionen zahlreiche Transformationen und neue Deutungen erfahren. Diese Vielschichtigkeit und Hybridität machen den Satyr zu einem faszinierenden Beispiel für die Erforschung transkultureller Phänomene im Theater und darüber hinaus.

Die paradigmatische Bühnenfigur des Satyrs, die als ein Hybridwesen aus Mensch und Tier konzipiert ist, verweist auf eine im Theater etablierte rituelle Praxis. Diese Praxis dient dazu, die subversive Kraft der Bühne zu verdeutlichen, und fordert uns gleichzeitig auf, über Kritik und Normativität in einem doppelten Kontext nachzudenken. Im Kontext neuer (dekolonisierender) Forschungsperspektiven, die sich mit den problematischen Bemühungen auseinandersetzen, das Theater der griechischen Antike als ausschließlich klassisch und/oder europäisch im Kanon zu etablieren, gewinnt die Satyrfigur an Bedeutung. Diese Figur eröffnet neue Einblicke in die Geschichte, Theorien und die Themen, die auf Bühnen in Europa und anderswo nachklingen. Die im Satyrdrama enthaltene Normenkritik kann nicht nur durch ein auf das Singuläre ausgerichtete Bühnendenken oder kunsttheoretisches Wissen betrachtet werden, sondern auch durch die Perspektive der Körperpolitik. Hierbei wird sie präziser als Kritik an Normen verstanden, die in und durch szenische Praxis vermittelt wird: Der Satyrchor sorgt auf der Bühne für die Erschütterung der etablierten Autoritäten, für die Überprüfung neu gebildeter

31 So auch die Prämisse eines Sonderforschungsbereichs, der sich seit 2008 mit dem (trans-)kulturellen Wandel ausgehend von der Antike beschäftigt: »Der Berliner Sonderforschungsbereich 644 ›Transformationen der Antike‹ erforschte Formen der Antikeaneignung im nachantiken Europa. Er entwickelte dabei ein gleichnamiges Analysekonzept, eine Typologie: diese ermöglicht einem breiten Spektrum von Geisteswissenschaften die subtile Diagnose von Aneignungsprozessen antiker Objekte, Ideen, Konzepte und Phänomene nach dem Grad ihrer Inklusion, Exklusion oder Rekombination.« <https://gepris.dfg.de/gepris/projekt/5486176/ergebnisse?context=projekt&task=showDetail&id=5486176&selectedSubTab=2&> (abgerufen am 15.10.2022).

politischer Regeln, für die temporäre Auflösung und Flucht aus Ordnungsmustern und Doktrinen der Polis. Dies eröffnet aber auch die begrenztere Möglichkeit, diese Kritik als Stabilisierung und Affirmation der hegemonialen Kultur zuzulassen, ja sie aus diesem Grund überhaupt erst zu integrieren.

Die griechisch-römische Antike bietet einen unerschöpflichen Fundus an Faszination und Stimuli, markiert die Anfänge der Geisteswissenschaften, aber lastet auch als schweres – vermeintlich europäisches – Kulturerbe auf uns³², wie das Gewicht der Welt, das Atlas mühsam auf seinen Schultern trug. Um diese Metapher weiter zu führen, kann die Bezeichnung »Antike« aus einer globalgeschichtlichen Perspektive und im erweiterten Sinne als ein transkulturelles Netzwerk und transhistorisches Archiv verstanden werden, von dem viele europäische und außereuropäische Kulturen seither gelernt, Gedanken entlehnt und weitergedacht haben. In Wissenschaft und Kunst wird die Antike oft als Organon im eigentlichen Sinne des Wortes genutzt: als Instrumentarium zur Materialgestaltung oder als ästhetische Leitkategorie zur Untersuchung der vielfältigen Transformationen der Antike. Für eine transkulturelle Ausrichtung ist ein historisch-diskursiver und interdisziplinärer Zugang zu zeitgenössischen Forschungsdesideraten der Antikenforschung gefragt, der sich im 21. Jahrhundert unter Einbeziehung postkolonialer Theorien auf Konzepte des kulturellen Wandels bezieht.³³ Wie ist dieses Konzept näher zu verstehen? Der Berliner Sonderforschungsbereich *Transformationen der Antike* widmete sich in interdisziplinärer Perspektive der Übernahme antiker Elemente, die über einen traditionellen Rezeptionsbegriff hinausgeht:

»Auf der Basis des jeweiligen Wissensstandes prägten die Antike-Bilder die europäischen Kulturperioden (Mittelalter, Renaissance, Barock, Aufklärung, Romantik, Historismus, Moderne) wie die Naturwissenschaften (Geographie, Biologie, Metrologie, Astronomie, Mechanik, Physik, Chemie). Sie wurden aber auch für Alltagsformen kultureller Repräsentation wirksam (Sammlungen, Repliken, Landschaftsgärten, Schlösser, Museen, Theater, Film, Comics, Werbung etc.). In den spätantiken, mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Projekten werden Neubewertungen angezielt, die das Verhältnis der als heidnisch geltenden Antike zum christlichen Rezeptionshintergrund bestimmen. In den wissenschaftlichen, antiquarischen wie künstlerischen Rezeptionen der Antike zeigen sich charakteristi-

32 Die antiken Kulturen repräsentieren das universelle kulturelle Erbe der Menschheit und sind nicht auf eine spezifische moderne Nation beschränkt. Das Altertum, als solches, stellt ein globales Erbe dar, das keine nationalen Grenzen kennt. Es umfasst fundamentale Grundlagen und Errungenschaften, die für die gesamte Menschheitsgeschichte von zentraler Bedeutung sind, wie James Cuno argumentiert. Vgl.: James Cuno: *Who Owns Antiquity? Museums and The Battle over Our Ancient Heritages*. Princeton: Princeton University Press 2008.

33 Vgl. Johannes Helmrath; Eva Marlene Hausteiner; Ulf Jensen (Hg.): *Antike als Transformation. Konzepte zur Beschreibung kulturellen Wandels*, Berlin: De Gruyter 2017.

sche Brüche, Übernahmen oder Transformationen, die auf die reflektierte Wahrnehmung der nicht-reduzierbaren Alterität und Fremdheit der Antike hin untersucht werden.«³⁴

Die Ansätze und Methoden der Tanz- und Theaterwissenschaft sind so vielfältig wie die Zugänge zur antiken Vergangenheit. Die zahlreichen Chroniken zur europäischen Theatergeschichte und die Übersichten über das antike Theater, das Drama und die Aufführungsgeschichte (z.B. Wolfgang Beck, Manfred Brauneck, Heinz Kindermann, Erika Fischer-Lichte, Joachim Fiebach, Andreas Kotte u.a.) füllen ganze Bände, die nach Epochen gegliedert sind und länderspezifische Herausbildungen und Parallelentwicklungen anführen und beleuchten. Diese Annalen werden in der Regel mit einer Rezeptions- und Wirkungsgeschichte enggeführt, indem die Wissenschaftler*innen die historischen Fakten und Daten aufgreifen, sie in ihren zeitgeschichtlichen Kontext stellen, wobei sie die Inszenierungs- und Aufführungsbeispiele jeweils aktualisieren. Die Quellenlage zu den antiken Aufführungen³⁵ selbst ist jedoch dürftig und im Falle des Satyrspiels lässt sich nicht allzu viel über die szenische Praxis oder das tanztheatrale Wirkungskonzept sagen. Auch wenn sich die Quellenlage zum antiken Theater mit der Zeit nicht unbedingt verbessert, so ändern sich doch die Art und Weise, wie wir das Material betrachten, mit ihm arbeiten, die Perspektive, die wir einnehmen, und die Interessen, die wir verfolgen. Ich denke hier an Heiner Müller, der nicht nur selbst ein Satyrspiel (nach eigener Definition) inszeniert hat, sondern auch eine Erkenntnis gewonnen hat, die für Wissenschaft und Kunst gleichermaßen zutrifft: »Man muss das Material immer aufs Neue beobachten und damit eine ›Konstruktion‹ machen, nicht eine Idee, wo das Material zur Institution wird, sondern etwas, wo das Material die Idee herausarbeitet oder hervorbringt.«³⁶ Sein kurzes Stück *Herakles*³⁷ war ursprünglich als Satyrspiel im Zusammenhang mit *Oedipus, Tyrann* gedacht, das allerdings nicht auf einem erhaltenen Satyrspielfragment beruht. Das Satyrhafte gelingt hier nicht durch den Chor

34 Böhme, Hartmut: »Transformationen der Antike. Sonderforschungsbereich 644«, in: Ders.: *Humboldt-Spektrum* 2005, S. 8 – 11, hier S. 9.

35 Den Problemen der Aufführungspraxis griechischer Tragödien und Komödie widmet sich Horst-Dieter Blume im Kapitel »Zur Aufführungspraxis griechischer Tragödien und Komödien«, in: Gerhard Binder; Bernd Effe (Hg.): *Das antike Theater. Aspekte seiner Geschichte, Rezeption und Aktualität* (Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium Bd. 33), Trier: WVT 1998, S. 33 – 47.

36 Schneider, Detlev (Hg.): *Heiner Müller. Theater ist kontrollierter Wahnsinn* (Ein Reader), Berlin: Alexander Verlag 2014, S. 129.

37 Uraufführung am 09.06.1974 im Schiller-Theater (Westberlin) in Verbindung mit dem Zwischenstück »Prometheus«, »Hydra« aus Zement. R: Ernst Wendt.

aus Satyrn, sondern ist hier als eine »Travestie der Tragödie«³⁸ durch die groteske Heldenfigur Herakles angelegt, mit der Müller eine »Umwertung der deutschen Klassik«³⁹ anstrebt.

Der Paradigmenwechsel und das veränderte Theaterverständnis im Übergang von der archaischen zur klassischen Antike wird in der Fachdiskussion des neuzeitlichen Europas bis etwa 1890 kaum ausdifferenziert und ab der Jahrhundertwende aus einem völlig neuen Blickwinkel betrachtet (z.B. durch die sogenannten »Cambridge Ritualists«⁴⁰). Im Hinblick auf die Gattung des Satyrspiels als temporäre Manifestation der Figur zeigt sich, dass das Satyrische im Gegensatz zu den kanonisch gewordenen Komödien und Tragödien des fünften Jahrhunderts v. Chr. in den historischen Darstellungen der Theater- und Tanzwissenschaft kaum berücksichtigt wird, da es die Kategorien zu sprengen droht.⁴¹ In der gegenwärtigen und zukünftigen Forschung zum Theater der griechischen Antike wird, wie Nicole Haitzinger 2015 prognostiziert hat, die Suche nach performativen Spuren, nach der Präsenz, dem Ereignis, der Inszenierungspraxis, der Produktion von Theatralität, Körperlichkeit, Bewegung, Tanz und Geschlechterfragen zunehmend stärker gewichtet sein als die Rezeption und textliche Darstellung von Dramen, Figuren und ihrer Rede.⁴² Das Thema bedingt die disziplinäre Verschränkung von Tanz, Theater und Performance sowie ihrer Methoden.

In dieser Arbeit diskutiere ich die signifikanten Verschiebungen von Wissensformationen auch über das antike Theater hinaus und frage mit Blick auf die Satyrfigur anhand der ästhetischen Leitbegriffe *Transformation* und *Transfer* nach den Möglichkeiten und Grenzen ihrer Rezeption, verbunden mit einer wie auch immer gearteten Absorption/Inkorporation antiker Elemente. Dieses Projekt erfordert ein

38 Kreikebaum, Marcus: »Herakles 5«, in: Lehmann, Hans-Thies; Patrick Primavesi (Hg.): *Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler 2017, S. 227 – 229, hier S. 227.

39 Ebda., S. 228.

40 Die Cambridge Ritualists waren eine einflussreiche Gruppe von Philolog*innen, bestehend aus *Jane Ellen Harrison* (1850 – 1928), *Francis M. Cornford* (1874 – 1943), *Gilbert Murray* (1866 – 1957) und *Arthur Bernard Cook* (1868 – 1952). Harrison, die zentrale Figur der Gruppe, sowie die anderen bis auf Murray, der in Oxford lehrte, waren an der Universität Cambridge tätig. Sie erforschten die Gemeinsamkeiten von Mythos und Ritual und betonten die Bedeutung ritueller Praktiken gegenüber geschriebenen Mythen in der Untersuchung von Religion, Kultur und Kunst. Ihr weitreichender Einfluss zeigt sich in den Arbeiten vieler moderner Denker*innen und Künstler*innen.

41 Dies liegt daran, dass das Satyrspiel die etablierten Kategorien und Konzepte, die für die Analyse von Theaterstücken entwickelt wurden, herausfordert oder überschreitet. Die Eigenart des Satyrspiels ist so markant, dass es sich nur schwer in die bestehenden wissenschaftlichen Rahmenbedingungen einordnen lässt.

42 Vgl. Haitzinger, Nicole: *Resonanzen des Tragischen. Zwischen Ereignis und Affekt*, Wien: Verlag Turia + Kant 2015, S. 35 Fußnote 85.

methodisches Modell, das über die bloße Rezeptionsgeschichte und -theorie hinausgeht, die jeweils die szenischen Darstellungen und Repräsentationen der antiken Welt von der Spätantike bis zur Neuzeit in den Blick nehmen und kanonisiert haben. Mit diesem methodischen Ansatz kann die Rezeption der Antike durch die Untersuchung der Transformationsprozesse des griechischen Theaters (z.B. Figurationen, Denkfiguren, künstlerische Prozesse, Inszenierungs- und Aufführungskonzepte, theatrale Praktiken, performative Spuren usw.) als Konstruktion immer neuer kultureller Modelle und Konfigurationen für die Gegenwart verstanden werden:

»Ausgegangen wird davon, dass es einen unmittelbaren Zugang zur ›Antike selbst‹ nicht gibt noch je gegeben hat. Stets hatte und hat man es mit vermittelten Überlieferungen, Transfers und Transformationen der antiken Gesellschaften zu tun. Zudem sind die Wissenschaften, Kunst-, Kultur- und Lebenstechniken der Antike nur in Bruchstücken einstiger Fachliteratur, als Hintergrund der klassischen Autoren und Künstler bzw. als materiale Hinterlassenschaft greifbar. Daher war es das primäre Ziel des Antike-Studiums seit dem frühen Mittelalter, die Relikte der antiken Literatur und Philosophie, die Bruchstücke einstiger Wissenschafts- und Fachliteratur sowie die erhaltenen Monumente materialer Kultur und Kunst zusammenzutragen und mit der eigenen Erfahrungswelt zu verbinden.«⁴³

Für die vorliegende Untersuchung ist der ›bewegte Blick‹ zwischen Antike und Gegenwart entscheidend, der durch zwei Dimensionen ermöglicht wird: den Transfer, der auf theoretischer Fundierung basiert, und die historischen Transformationsprozesse, die historische Informiertheit voraussetzen. In diesem Kontext ergeben sich folgende Fragen: Was geschieht mit künstlerischen und/oder kulturellen Manifestationen, Praktiken oder Phänomenen, die an den Rand der Kulturgeschichte gedrängt wurden? Wie können wir sie wieder in den Fokus der theater- und tanzwissenschaftlichen Forschung rücken und ihre Sichtbarkeit sowie Relevanz für Kunst, Gesellschaft und Kultur neu herstellen? Dabei ist es notwendig, zwischen dem direkten Zugang zu antiken Quellen und deren Vermittlung durch die Rezeptionsgeschichte zu unterscheiden. Ist der direkte Zugriff auf antike Quellen tatsächlich unverfälscht, weil darin immer schon ein eigener kultureller Hintergrund den Zugriff beeinflusst? Könnte das in diesem Zusammenhang bedeuten, dass durch die Auseinandersetzung mit dem Ausgeblendeten neue Perspektiven und Aneignungsweisen erschlossen werden? Zudem muss zwischen der expliziten Rezeption antiker Quellen und ihrem Fortleben *im Vergessen* differenziert werden. Im Fall der Satyrfigur ist insbesondere letzteres von Bedeutung. Der klassisch-kanonische Rahmen, der hauptsächlich für Komödie und Tragödie entwickelt wurde, erweist sich als zu

43 Böhme, Hartmut: »Transformationen der Antike. Sonderforschungsbereich 644«, in: Ders.: *Humboldt-Spektrum* 1, 2005, S. 8 – 11, hier S. 8.

eng für die Figur und das Genre des Satyrs, was dessen historische Einordnung erschwert. Aus mythologischer Perspektive haben Satyrn bedeutende kulturelle und identitätsstiftende Funktionen, die heute dringlicher denn je neu adressiert werden sollten, um die Theatersatyrn im kollektiven Gedächtnis wieder sichtbar zu machen. Da sich die Matrix in Kunst und Forschung sowie theatrale Seh- und Wahrnehmungsgewohnheiten epochenbedingt immer grundlegend verschiebt und eine andere ästhetische Ausrichtung annimmt, können marginalisierte Elemente und Ereignisse der Vergangenheit durch den jeweiligen Zeitgeist neu bewertet und damit in ihrem marginalen Status privilegiert werden. In diesem theoretischen Rahmen meiner Untersuchung legen die Satyrn eine bisher unentdeckte subkulturelle Dimension der Antike frei, die schon immer da war, aber ausgeblendet wurde, und bieten meiner Ansicht nach einen vielversprechenden Bedeutungshorizont – um mit Hans-Thies Lehmann zu sprechen – als *Problem*, als *Frage*, als *Aufforderung* für unseren heutigen Blick auf die szenischen Künste.

Der thematische Forschungskontext dieser Arbeit hat eine doppelte Agenda, sowohl hinsichtlich des Genres als auch der Figur, die perspektivisch an der Schnittstelle von Tanz- und Theaterwissenschaft situiert ist. Ausgehend von diesem Gedankengang nehme ich mehrere Übertragungen zwischen der Antike und der Gegenwart vor. Im ersten Kapitel verorte ich den Satyr als eine historische Figur in der antiken Kultur, ohne dabei einen *Ursprung* oder eine *Genealogie* im Sinne von Michel Foucault zu entwerfen. Es geht mir im ersten und zweiten Abschnitt der Arbeit nicht so sehr darum, nach einer weiterführenden Genese des frühen Dramas zu suchen, sondern Parallelverläufe, Entwicklungen, Widersprüche, Möglichkeiten und Brüche in der Historiografie des Dramas und des Tanzes aufzuzeigen und Beispiele für die zahlreichen neuen Formen bzw. Umdeutungen des Satyrs als einer obszönen, unheimlichen und diskreditierten Figur zu skizzieren. Um in der Geste des Satyrs in Zeiten und Räumen ›umherzuspringen‹, beziehe ich mich auf die Leitbegriffe *Transfer* und *Transformation*:

»Transformation meint einen stets dreigliedrigen Prozess: er heißt zuerst, dass das Objekt ›Antike‹ nicht feststeht oder feststellbar ist, sondern in den Medien der Rezeption stets neu hervorgebracht, ja auch ›erfunden‹ und dabei fortlaufend verändert und differenziert wird; er heißt zweitens, dass der Akt der Rezeption nicht als bloße Auf- oder Übernahme, als Einschreibung, Verzeichnung oder Imitatio, sondern stets auch als ein konstruktives Handeln zu verstehen ist, das eigenen, zeit- und kulturtypischen Regeln und Antrieben folgt; und er heißt drittens, dass die Rezeptionskulturen in ihrem Antikeverständnis stets ein Selbstverhältnis miterzeugen, wodurch kulturelle Identitätsprofile und Reflexivitätspotentiale ausdifferenziert werden.«⁴⁴

44 Rösler, Wolfgang; Böhme, Hartmut (Hg.): *Übersetzung und Transformation*, Berlin/New York: De Gruyter 2007, S. 9.

Der Transferbegriff, der das dritte große Kapitel dieser Untersuchung leitet, untersucht antike Wissenskulturen und das (konstruierte) Selbstverständnis der Antike in der eigenen Gegenwart. Die Praktiken und Verfahren des Transfers sind hier in vielfältiger Weise mit kulturellen, ästhetischen und gesellschaftspolitischen Prozessen verwoben und betreffen sowohl die Referenz- als auch die Aufnahmekultur. Durch das Konzept des kulturellen Wandels wird der Raum zwischen Geschichte und kulturellem (Theater-)Gedächtnis freigelegt und auf die Gegenwart bezogen. Eine Methode, um dies zu erreichen und historische Positionen zur Figur und zum Genre in abstrahierter Form und thesegeleitet zu untersuchen, sind sogenannte *Figurationen*. Die Biologin und Wissenschaftstheoretikerin Donna Haraway, eine der einflussreichsten Denkerinnen der zeitgenössischen Kunstwelt, erläutert Techniken, die uns ermöglichen, Figurationen als kritisches Denk- und Begriffsinstrument zu nutzen. Dieser Ansatz erweist sich hier als besonders wertvoll. Figurationen können, so meine These, die plurale Satyrfigur in ihren verschiedenen Facetten, Qualitäten und Intensitäten erfassen. Das konzeptionelle Verständnis von Figurationen wird in detaillierten Analysen mit Fallbeispielen vorgestellt. Aktuelle Themen, Diskurse zu Gender, Identität und Transkulturalität sowie Problemfelder der Tanz- und Theaterwissenschaft werden auf einer Metaebene in die Fallstudien einbezogen. Der dreigliedrige Prozess des kulturellen Wandels und der Transformationen der Antike wird durch das Phänomen Satyr auf verschiedenen Ebenen vermittelt, in einem Dreiklang von (1) Figur, (2) Genre und (3) Figurationen. Zudem verläuft diese Untersuchung entlang dreier Forschungsachsen:

- Historische Analyse von Theater und Tanz mit Fokus auf kritische Historiografie,
- Diskursgeschichtliche Ansätze unter Einbeziehung der Konzepte von kulturellem Transfer und Transformation,
- Performative Methoden, einschließlich Bewegungsanalyse und praxisorientierter Forschung.

In meiner Forschung verorte ich mich innerhalb eines spezifischen wissenschaftlichen und kulturellen Kontextes, da das Wissen stets durch die Perspektive und Positionierung der Forschenden geprägt wird. Mein Forschungsthema bewegt sich an der Schnittstelle mehrerer Disziplinen und basiert auf einem spezifischen epistemologischen und historiografischen Interesse an der Satyrfigur und ihrem zugehörigen Genre, das ich gezielt aus einer körperzentrierten Perspektive untersuche. Die Bedeutung meiner Thesen ist im Kontext meiner mitteleuropäischen Herkunft und Wissenskultur, meiner akademischen Prägung sowie meines spezifischen Zugangs zur Hypermaskulinität der Satyrn durch meinen feministisch geprägten Blick zu verstehen. Es sei angemerkt, dass alternative Lesarten und Interpretationen dieser Figur und ihrer Darstellungen möglich sind. Während die feministische Perspekti-

ve als Methodologie fungiert, existieren keine festen feministischen Forschungsmethoden; daher werden etablierte Methoden angepasst und neue Forschungsfragen formuliert. Ein wesentlicher Fokus liegt auf meiner eigenen Positionierung als Forscherin im Forschungsprozess und in der Theoriebildung sowie auf der beabsichtigten Verwendung des in den Fallstudien erarbeiteten Wissens.

I DER TRAGISCHE ABGESANG DER BÖCKE

Anschwellender Bocksgesang¹ und Ur-Sprünge

»Du bliebst am Ursprung – Ursprung ist
das Ziel«

Karl Kraus Der sterbende Mensch (1916)

Ich möchte diesen Abschnitt mit dem oft strapazierten Begriff Ursprung einleiten. Diese Entscheidung ist kein Klärungsversuch oder ein vorausgesetztes Verständnis dessen, was der Begriff bedeutet oder impliziert, sondern ein ambivalenter Suchbegriff, der dazu beiträgt, der Satyrfigur Kontur zu geben und sie in ihrem Entstehungskontext und ihren Wirkungsräumen zu verorten. Ursprung, so könnte man versucht sein anzunehmen, ist ein bestimmter Ort, ein bestimmtes Ereignis oder ein bestimmter Zeitpunkt, an dem alles beginnt. Es erscheint jedoch produktiver und zeitgemäßer, den Ursprung als eine Denkfigur zu betrachten. Das Eingangszitat lässt uns zunächst im Unklaren, wie etwas, das beginnt, zugleich auch ein Ziel sein kann. Der österreichische Schriftsteller Karl Kraus unternimmt eine komplexe Vermittlung zwischen Ursprung und Ziel, die bei ihm nicht als lineare Abfolge von Anfang (Ursprung) und Ende (Ziel) konzipiert ist. Stattdessen figuriert er etwas Zeitloses als Bedingung für die Möglichkeit von *Ursprungserfahrungen*. Der Ursprung ist in diesem Sinne bereits mehrfach, vielschichtig und daher nicht mehr als eine transhistorische Konstante zu verstehen. Im Kontext von Genealogie, Herkunft, Identität und Zugehörigkeit ist der Ursprung oder das, was als ursprünglich gilt, immer auch mit Imitation, Wiederholung und Aneignungen verbunden, die an einen Referenzpunkt anknüpfen oder sich an einer Referenzkultur orientieren, um sie umzugestalten und fortzuschreiben – was unter anderem bedeutet, sie in die eigene Gegenwart zu holen. Die Formulierung des Zitats unterstreicht die ganze Ambivalenz und Komplexität des Themas.

Im philosophischen Verständnis ist ein Ur-Prinzip etwas, auf das die Fülle der vielfältigen Phänomene und Erscheinungsformen zurückgeführt werden kann. So

1 Ich entlehne die Überschrift dem gleichnamigen Essay von Botho Strauß (1993), wobei der Inhalt des Kapitels sich nicht auf den Text bezieht.

ist auch das Theater entstanden und so haben sich verschiedene Wissenskulturen und Künste durch das Prinzip Nachahmung unterschiedlich herausgebildet; Aristoteles führt hier bekanntlich den Begriff *Mimesis* ein. Denn was wäre der Anfang, wenn nicht ein Ur-Sprung oder – wie es Jean-Luc Nancy pointiert und durchaus poetisch formuliert – einen Ursprung ›springen‹. Nancy schreibt: »Ursprung ist das deutsche, folglich metaphysische Wort für den absolut genommenen Anfang. *Sprung* des *Ur* in sich selbst genauso wie außerhalb seiner: Ein Sprung bildet die *arché* des Prinzips.«² In der antiken Vorstellung ist die Frage nach dem *Woher* eng mit dem Begriff *archē* – dem Ursprungsprinzip verbunden. *Archē* hängt zusammen mit dem Verb *árchein*, dessen Grundbedeutung ist, etwas zu beginnen, die Initiative zu ergreifen, der oder die Erste zu sein, voran zu gehen, ja, auch Vormachtstellung zu haben – kurz gesagt: aktiv einen Anfang machen oder, im Fall der Satyrn, springen. Dass das »Wohin« beim Sprung ebenso wichtig ist wie das »Woher«, zeigt Karl Kraus im Eingangszitat und wird auch in dieser Forschungsarbeit deutlich werden. Es geht um eine zeitübergreifende Vermittlung zwischen Ursprung und Ziel, die selten linear verläuft, sondern sich in einer Schreibbewegung entfaltet, die über die etablierten Grenzen von Anfang und Ende hinausgeht.

Kaum eine andere Figur ist in der westlich-europäisch geprägten Theaterauffassung so wenig erforscht und berücksichtigt worden wie der griechische Satyr und doch ist die Figur in den unterschiedlichsten Kontexten (Literatur, Film, Musik, Kunst) präsent. Diese paradigmatische Theater- und Chorfigur verkörpert das Nicht-menschliche und Animalische – viele würden sagen ›das Niedere‹ (die Instinkte?) auf der Bühne. In den vielen Naturszenen des Satyrdramas entdecken die Satyrn aber vor allem kulturelle Artefakte, verweisen hier nicht nur auf die Wechselwirkung zwischen Natur und Kultur, sie zeigen uns deren Hybridisierung in einem Körper. Diese mythologische Figur entsprang der griechischen Imaginationswelt und wird im Rahmen eines Satyrspiels in den Aufführungskontext nach der Tragödie eingeführt. Dies bedeutet, dass der Satyrchor eine Erinnerung an den Ursprung szenisch wiederholt und verkörpert. Die Satyrfigur ist für die historische Theaterwissenschaft von ganz besonderer Bedeutung, da sie in direktem Zusammenhang mit den divergierenden antiken Hypothesen über die Ursprünge der griechischen Tragödie steht. Umso schwerer wiegt die Tatsache, dass sie in der Theaterforschung lange Zeit ignoriert oder nur am Rande erwähnt wird. Auf den Spuren der Satyrn können wir, thesengeleitet, den gespaltenen Ursprung der europäischen Kultur bis zu einem gewissen Grad freilegen und sie vielleicht in ihrer Transkulturalität besser nachzeichnen.

Der Chor aus Satyrn und die mit ihnen verbundene hybride Vision des antiken Theaters und der griechischen Aufführungskultur lassen sich in unserer Gegenwart

2 Nancy, Jean-Luc: »Alliterationen«, in: Ders.: *Ausdehnung der Seele. Texte zu Körper, Kunst und Tanz*, Zürich: Diaphanes 2015, S. 41 – 54.

nur mehr schwer fassen, einordnen oder begreifen. Das dionysische Wesen des Festes und der Satyrn besteht darin – das ist mit Vorsicht anzunehmen – die menschliche Ordnung zu erschüttern, indem sie das Wahrnehmungsspektrum und die mentalen Zustände erweitern und Identitäten verfremden. Der griechische Satyr, als mythologisches Mischwesen und nicht-menschlicher Tänzer, stellt mit gegenwärtigem Blick die Binarität von Mensch und Tier in Frage, indem er die Grenzlinien von Natur und Kultur verwischt und damit die Gewissheit der Differenz ins Wanken bringt. Das Satyrspiel als theatrales Phänomen wurde zunächst, wie auch die Tragödie, aus der Natur und dem Ritual ›geboren‹ und in eine politische – das heißt, männlich codierte Sphäre der Öffentlichkeit überführt, in der Kultur, Stadt und Polis herrschen.

In der Theaterforschung werden die Satyrn häufig übersehen, obwohl sie besonders markant waren: Als die wildesten Tänzer vereinten sie menschliche und tierische Elemente in sich. Sie stehen im direkten Zusammenhang mit dem Ur-Springen des Theaters, was alle theatralen, performativen und tänzerischen Formen vor dem fünften vorchristlichen Jahrhundert umfasst, und der engen Verflechtung von Mythos, Ritual, Performance und Spiel als Bedingungen für die Herausbildung von Kulturen. Die satyrgestaltigen Maskentänzer sind um einiges älter als die griechische Tragödie und die Institution Theater im antiken Mittelmeerraum, das sich mit der Erweiterung des Chorgesangs durch den Tragiker Thespis und dem steinernen Dionysos-Theater in Athen um 500 v. Chr. neu konstituiert. Nicht zufällig erinnert die griechische tragoidía begriffsgeschichtlich an den archaischen »Bocks-gesang« oder, nach einer zweiten Ausdeutung, dem »Gesang beim Bocksopfer« als die tragische Vorform.³ Spiel und Ernst sind im kulturgeschichtlichen Sinne Johan Huizinga⁴ keine Gegensätze, sondern das genuine Prinzip von Theatralität und auch elementar für die spätere Ausprägung der dramatischen Spannung zwischen Tragödie und Satyrspiel bei den Großen Dionysien. Inwieweit die Satyrspiele tatsächlich

3 Walter Burkert hat die Etymologie des Wortes »tragos« für Bock mit Blick auf die Tragödie als Symbolakt von Gewalt, eine Übersetzung des Opferrituals als tragischen Ursprung gedeutet. Das griechische Wort »tragōidia«, deutsch »Tragödie«, verweist auf dreierlei: den Bocksgesang, den Gesang der Böcke (nach Albin Lesky, 1972) oder den Gesang anlässlich eines Bocksopfers (nach Walter Burkert, 1977); siehe Zitat von Albin Lesky: »Wenn die Tragödie der Gesang der Böcke ist, und wir für das Satyrikon als Vorstufe der Tragödie Aristoteles folgen, dann müssen die Satyrn jene Böcke sein, die im Namen stecken.« (Albin Lesky, 1972, S. 32f.). Wie Bernd Seidensticker in seinen historischen Analysen der Figur mehrfach herausgearbeitet hat, erweisen sich die Böcke aber als Pferde. Siehe Walter Burkerts These zur Analyse des Wortes »Tragödie«: *Wilder Ursprung. Opferritual und Mythos bei den Griechen*, Berlin: Wagenbach, 1990; zum Verhältnis von »Bock« und »Gesang« sowie Thesen zum Saytrischen siehe Joachim Latacz: *Einführung in die griechische Tragödie*, 2. Aufl., Göttingen 2003, S. 53f.

4 Vgl. Huizinga, Johan: *Homo Ludens: Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Hamburg: Rowohlt's Enzyklopädie 1956.

dazu beigetragen haben, ein Gemeinschaftsgefühl und die Integration aller männlichen Bewohner der griechischen Region Attika zu stärken, ist heute schwer zu beurteilen. Zwar handelte es sich um eine ausschließlich von Männern durchgeführte Veranstaltung, aber ob es dabei wirklich um die Förderung eines männlichen Gemeinschaftsbewusstseins ging oder ob vielmehr das griechisch-attische Merkmal im Vordergrund stand, ist ungewiss. Hinzu kommt, dass keine Sklaven oder nicht-griechischen/attischen Männer daran beteiligt waren, was die Frage aufwirft, inwiefern die Satyrfigur tatsächlich ein griechisches Konzept darstellt. Die große Projektionsfläche der Satyrn auf der Bühne, die in ihrer komplexen gesellschaftlichen Wirkung sowie im Kontext des antiken Sklavendiskurses stehen – wie einige Forschungstheseen nahelegen –, verhindert eine eindeutige Beurteilung und lädt vielmehr zu einer vielschichtigen Analyse ein. Außerhalb von Fachkreisen ist im kollektiven Bewusstsein nur noch wenig über diese »eigenartige Gattung«⁵ bekannt. Auch in Aristoteles' *Poetik* erfahren wir kaum etwas aus seiner Gattungsgeschichte. Spätantike Ursprungstheseen gehen davon aus, dass die Komödie aus rituellen Phallus-Umzügen und die Tragödie aus getanzten Chorliedern, den feierlichen Dithyramben, allmählich heraus gewachsen sind.⁶

Worin bestand also die Faszinationskraft der Satyrspiele? Welche Macht der Fruchtbarkeit und/oder der männlichen sexuellen Dominanz die phallischen Satyrn in der peloponnesischen Landschaft des siebten und sechsten Jahrhunderts, aus der sie stammen sollen, auch immer ausgeübt haben mögen – im athenischen Dionysostheater hat sie sich in etwas anderes verwandelt, in eine endgültige animalische Übernahme der Bühne, in phallische und subversive Energien, die das Publikum mit der dionysischen Welt verbindet. Mark Griffith hat in seinen Studien zum Satyrspiel *Greek Satyr Play: Five Studies* (2015) die Verschmelzung von Romantik, eskapistischen Abenteuern und musikalisch-choreografischer Ausgelassenheit als Wirkungskonzepte der Satyrspiele angeführt, die dem städtischen Publikum ein ländliches Paralleluniversum eröffnen. Die Satyrn schlüpfen darin in die Rollen von Arbeitern, Gefangenen und Dienern, die selbst das städtische und höchstwahrscheinlich ausschließlich männliche Publikum in Athen unweigerlich an ihre eigenen, oft im Ausland geborenen Sklaven erinnerten oder an Charaktereigenschaften, die sie selbst nur im Theater öffentlich ausleben konnten.⁷

5 Primavesi, Patrick: »Satyrspiel, Menschenpferde und das Tierwerden des Chors«, in: Ders.: *Das andere Fest. Theater und Öffentlichkeit um 1800*, Frankfurt a.M., New York: Campus Verlag 2008, S. 294 – 300, hier S. 294.

6 Noch heute erinnert die Wiederbelebung der alten Karnevalstradition *Phallegoria*, die jedes Jahr am Ende der griechischen Karnevalssaison in Athen stattfindet, an diese antike Prozesion.

7 Zum Sklavendiskurs in der Antike siehe Griffith, Mark: *Greek Satyr Play Five Studies*. Berkeley: California Classical Studies 2015, S. 88.

Ein weiterer theatersoziologischer Aspekt bezieht sich auf die soziale Bandbreite und gesellschaftliche Zusammensetzung des Publikums. Frauen und Sklaven waren im Publikum nicht vertreten, aber neben privilegierten Schichten der athensischen Gesellschaft wie Dichtern, Priestern oder Philosophen, die als kultivierte und arrivierte Bürger Athens zusammengefasst werden können, hat W. B. Stanford aufgezeigt, dass es eine weitaus größere Anzahl von Bauern, Handwerkern, Schuhmachern, Ladenbesitzern und Arbeitern gab, die das gleiche Stimmrecht für die vier im tragischen Wettbewerb eingereichten Stücke hatten.⁸ Der ästhetische Geschmack eines weniger gebildeten, einfachen Landbewohners war demnach genauso viel wert wie der eines hochangesehenen oder intellektuellen Städters.⁹ Die wissenschaftlichen Erklärungen für die Beliebtheit und die soziale Funktion des Satyrspiels im fünften vorchristlichen Jahrhundert lassen sich nach Griffith (und dem Forschungsstand beim Erscheinen seiner Publikation 2015) in eine oder mehrere von insgesamt sechs großen Kategorien einordnen: (1) komische oder (2) romantische Entlastung von tragischen Spannungen, (3) ein negatives Paradigma für bürgerliches Verhalten, (4) das Fortbestehen primitiver Fruchtbarkeitsrituale, (5) die Darstellung ländlicher Werte und (6) die Inszenierung oder Nachahmung dionysischer Initiationsrituale.¹⁰

Für die Vielfalt der sozialen und theatralischen Effekte ist es entscheidend zu bedenken, dass diese Mischwesen *prädrামatisch* und *voraristotelisch* sind und nicht der klassischen, sondern der *archaischen* Antike angehören – und damit sowohl zeitlich als auch räumlich-kontextuell außerhalb der Polisordnung stehen, die die Figuren in ihr Ordnungssystem aus vermutlich (kultur-)politischen Gründen zu re-integrieren sucht. Als Chor im Satyrspiel erfüllen sie spielerisch und fast anachronistisch ihre rituelle, unterhaltende und soziale Funktion, indem sie das Theater an der Schnittstelle zu Ritus/Kult repräsentieren – auch im Theater als dionysisch legitimieren – und dem Publikum stets die eigene Wildheit, den eskapistischen Ausbruch

-
- 8 Vgl. Stanford, William Bedell: »Aeschylus in his Style: a Study in Language and Personality«, in: *Journal of Hellenic Studies* 62, 1942.
- 9 Die Satyrspiele verdeutlichen möglicherweise die Abhängigkeit der breiten Bevölkerung, einschließlich der Kinder, Jugendlichen und Sklaven, vom entschlossenen und verantwortungsvollen Handeln ihrer politischen Akteure. Es bleibt jedoch fraglich, ob und inwieweit die Satyrspiele selbst diese Abhängigkeit explizit thematisieren oder gar verstärken. Diese Aspekte bedürfen einer tiefergehenden Untersuchung, um das gesellschaftliche und politische Potenzial der Satyrspiele vollständig zu erfassen. Vgl. Griffith, Mark: »Slaves of Dionysos: Satyrs, Audience, and the Ends of the Oresteia«, in: Ders.: *Greek Satyr Play Five Studies*, 2015, S. 205.
- 10 Obwohl diese Kategorien nicht als überholt gelten, bieten sie Potenzial für Aktualisierungen und Erweiterungen, um den heutigen Forschungsstand und die sich wandelnden Perspektiven auf die Funktion und Bedeutung des Satyrspiels zu reflektieren. Vgl. Ebda., S. 197.

und die Gegenordnung zur städtischen Polis als Abstraktion und Befreiung von der Realität vorführen.

Das Theater der Anfänge

Die griechische Antike ist, gerade weil sie den Beginn der westlichen textbasierten Theatergeschichte markiert, auch heute noch das Modell und der Maßstab – die selbst auferlegte Norm, wenn man so will – für das europäische Selbstverständnis, die Legitimation und die gesellschaftliche Breitenwirkung von Theater, Philosophie und Kultur, speziell des Dramas. Der Titel dieses Kapitels verweist mit kritischem Blick auf diesen keineswegs gesicherten, sondern lange Zeit als selbstverständlich wahrgenommenen kulturellen Vormachtanspruch, das allererste – aber durchaus wegweisende – Theater in und für Europa und die westlichen Wissenskulturen zu sein. Dieses Theater der Anfänge wurde nicht angezweifelt oder in Frage gestellt, sondern vorausgesetzt und akzeptiert. Als Theaterwissenschaftlerin ist es daher erstaunlich festzustellen, dass es eine eher überschaubare Anzahl einschlägiger Fachdiskussionen gibt, die sich tatsächlich eingehend mit theaterhistorischen Quellen beschäftigen. Auch eine historische Analyse des Satyrspiels aus den Reihen der Theaterwissenschaft fehlt bisher.¹¹

Wiederholt wurde versucht, das Satyrspiel auf der Grundlage der anderen, besser erforschten und daher besser fassbaren Gattungen, Tragödie oder Komödie, in ihrer Abgrenzung und Nähe zueinander zu definieren. Dabei werden in der Regel zwei Arten von Substitutionen vorgenommen: Der amerikanische Altphilologe Charles Segal sieht das Satyrspiel etwa als »comic inversion of the tragic hero«¹², das heißt im Grunde eine komische Verfremdung der Tragödie, und die französischen Historiker Jean-Pierre Vernant und Pierre Vidal-Naquet begreifen das Satyrspiel in seiner Nähe zur Komödie als »intermediary genre quite close to comedy«¹³. Um aber die Implementierung der Satyrn in das Theater und die religiöse Dimension der Figur besser zu verstehen, ist eine Untersuchung der Tragödie unerlässlich. P. E. Easterling, eine Pionierin auf dem Gebiet des antiken Theaters und Dramas, verwies schon früh auf das Satyrspiel als eine Art geheimen Schlüssel zu den vielen noch offenen Fragen: »[T]he meaning of tragic performance — its place in the festival, in democratic ideology, in the teaching of the citizens — needs [...] to be

11 Eine Ausnahme bildet das kurze Kapitel von Patrick Primavesi »Satyrspiel, Menschenpferde und das Tierwerden des Chors«, in: Ders.: *Das andere Fest. Theater und Öffentlichkeit um 1800*, 2008, S. 294 – 300.

12 Segal, Charles: *Tragedy and Civilization: An Interpretation of Sophocles*, Norman: University of Oklahoma Press 1999, S. 52.

13 Vernant, Jean-Pierre; Vidal-Naquet, Pierre: *Myth and Tragedy in Ancient Greece*, übers. v. Janet Lloyd. New York: Zone Books 1999, S. 252.

approached with satyr play in mind«¹⁴. Umgekehrt kann eine Untersuchung der Komödie hilfreich sein, um dem Verschwinden des Satyrspiels von der Bühne auf den Grund zu gehen. Es gibt in der Tat einige Thesen über den Zusammenhang zwischen dem Aufkommen der Komödie und dem Niedergang des Satyrspiels im dramatischen Wettbewerb.¹⁵ Obwohl das Satyrdrama nicht als isoliertes Phänomen betrachtet werden kann, muss es auch als eigenständige Kunstgattung oder zumindest als eigenständige künstlerische Artikulationsform angesehen werden, die nach meiner Einschätzung und unter Bezugnahme auf die historischen Quellen weder einfach als eine Art Mischform zwischen Tragödie und Komödie interpretiert und dadurch stark vereinfacht werden kann noch als solche im antiken griechischen Theater eingeführt wurde.

Der 1988 von Jean-Pierre Vernant und Pierre Vidal-Naquet herausgegebene zweibändige Forschungsband *Myth and Tragedy in Ancient Greece*, bis heute ein Standardwerk, legt auch zentrale Aspekte offen, die für das Verständnis des Satyrischen als eine marginale Figur und Kategorie des Theaters entscheidend sind. In dieser Arbeit präsentieren die Autoren eine entschieden unklassische Lesart der griechischen Tragödie, die aufgrund ihrer radikalen Diskontinuität mit unserer eigenen Sichtweise und den sozialen, ästhetischen und psychologischen Aspekten bis heute die gewohnten Perspektiven zu den Anfängen des Theaters der Antike verunsichert:

»Should we conclude that the dithyrambic round was originally danced, sung; and mimed in honor of Dionysus by men disguised as satyrs, impersonating goats or dressed up in goatskins, and that the evolution of the tragic chorus, stationed around the *thymele*, as it were echoed this? Nothing could be more uncertain. The participants in the dithyrambic contests that took place alongside the tragic competitions on the occasion of the ›Great‹ Dionysia did not wear masks. And it was not tragedy but satirical drama that, in the fifth century, carried on the tradition of phallic songs incorporating elements of disguise, buffoonery, and licentiousness. As a spectacle, tragedy stands at the opposite pole to such representations.«¹⁶

Zehn Jahre später legt der deutsche Theaterwissenschaftler Theo Girshausen mit *Ursprungszeiten des Theaters*, das er 1999 veröffentlicht, eine herausragende und außergewöhnliche Habilitationsschrift zum Theater der Antike vor, in der er den *doppelten Ursprung* des Theaters in Europa durch die vier Kapitel »Zur Wirkungsgeschichte des Theaters«, »Probleme der Überlieferung«, »Die Ursprungsfragen« und »Die Institutionen« untersucht und bloße Annahmen zur antiken Theatergeschichte hinterfragt:

14 Easterling, P. E.: »A Show for Dionysus«, in: Dies. (Hg.): *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge: Cambridge University Press 1997, S. 36 – 53.

15 Vgl. Lämmle, Rebecca: *Poetik des Satyrspiels*, Heidelberg: Winter 2013.

16 Vernant, Jean-Pierre; Vidal-Naquet, Pierre: *Myth and Tragedy in Ancient Greece*, 1999, S. 184.

»So lange die Entstehung des altgriechischen Theaters auch zurückliegen mag, wird in den meisten Theatergeschichten eben weniger argumentiert als stillschweigend vorausgesetzt, wir seien mit diesem Theater deshalb eng verbunden, weil dieses Entstehen zugleich als Anfang unseres, des europäischen Theaters schlechthin zu begreifen sei.«¹⁷

Girshausen liefert das Grundlagenwerk zum Theater der Tragödie (was heißt: dem möglichen, dem noch erreichbaren Wissen darüber), für die Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum und darüber hinaus, indem er die *Poetik* von Aristoteles als theaterhistorische Schrift verstanden wissen will und die Überlieferungsgeschichte der Antike sowie deren zeitbedingte Rezeption und Vermittlungen des antiken Theaters problematisiert:

»Theater der Antike« heißt – allein durch solche Auswahl und Akzentsetzung – in den meisten Fällen also eigentlich: das Theater der klassischen Antike oder eben das klassische Theater der Antike bzw., nicht normativ, sondern historisch betrachtet, das Theater der Anfänge, das allererste Theater Europas.«¹⁸

Obwohl sich beide Studien dezidiert mit der Tragödie befassen, reflektieren sie andere Möglichkeiten theatraler/bzw. ritueller Vor-, Ur- und Frühformen und beziehen sie in das Theater der Antike in seiner Heterogenität ein. Vernant/Vidal-Naquet und Girshausen beschäftigen sich mit Fragen des Ursprungs, der Erfindung der Tragödie, mit der Figur des Dionysos und versuchen auf ihre je spezifische Weise, über ein Theater im Athen des fünften Jahrhunderts hinauszudenken.

Für das Forschungsprojekt zum Satyr sind zwei Aspekte von Interesse: zum einen die Kriterien des Wissens mit einem kritischen Bewusstsein von Referenzen. Bei Girshausen:

»Welche Kriterien stehen denn eigentlich zur Verfügung, um zu entscheiden, was zureichendes Wissen darüber ist, solches Wissen also, das die längst vergangene Sache in ihren Eigentümlichkeiten trifft, die uns doch offensichtlich keine Selbstverständlichkeiten sein können – und was möglicherweise schiere Projektion, Rückverlagerung des uns Nahen und Eigenen ins Ferne und Fremde sein mag.«¹⁹

Zweitens die Masken als Symbol der Fremdheit, die den Bruch der Tragödie mit ihrer ursprünglichen Form, dem Dithyrambus und der Tierverkleidung, markiert,

17 Girshausen, Theo: *Ursprungszeiten des Theaters. Das Theater der Antike*. Berlin: Vorwerk 8 1999, S. 12.

18 Ebd., S. 13.

19 Ebd., S. 11.

und die Wiedereinführung des Satyrspiels als Erinnerung an diesen Umbruch. Bei Vernant/Vidal-Naquet:

»Consider the example of the actors' masks, which are immediately likened to the animal disguises to be found in figurative representations where they are worn by the troupes of satyrs and *sileni* who joyfully escort Dionysus with their burlesque dances. But the tragic mask – that Thespis, the creator of tragedy, is believed to have come to use only after at first covering the face with white lead – is a human mask, not an animal disguise. Its function is aesthetic: It meets the precise requirements of the dramatic spectacle, not a religious need to translate states of possession or aspects of monstrosity by means of a masquerade.«²⁰

Die Tragödie musste sich von ihren dithyrambischen und/oder satyrischen Ursprüngen lösen, um etwas von eigener Art zu werden oder wie Aristoteles es formuliert hat, zu seiner »natürlichen Form«²¹ zu finden. Nach Vernant/Vidal-Naquet ist die natürliche Form der griechische Tragödie allerdings eine neue Erfindung, die sich aus ihrem lokalen, städtischen Entstehungskontext speiste denn: »If tragedy was a direct expression of the ›sacrificial crisis‹ [René Girard], how is it that it is historically confined not simply to the Greek city but specifically to fifth-century Athens?«²² Daraus wird ein Forschungsansatz hergeleitet, der sich zunächst gegen den satyrhaften Tragödienursprung richtet:

»The only origin of tragedy is tragedy itself. The fact that a protagonist emerges from the chorus chanting a ›dithyramb‹ in honor of Dionysus or that a second actor (in Aeschylus) or a third (in Sophocles) joins him in his confrontation with the chorus cannot be explained in terms of ›origins‹. Nor is anything explained by the suggestion that the word ›tragedy‹ might possibly refer to the declamation pronounced at the sacrifice of a goat (tragos). It is not goats that die in tragedy but men; and if a human death constitutes a sacrifice, it is certainly a distorted one.«²³

Stattdessen wird diese Ursprungsdiskussion als Unterscheidungsmerkmal und Erkenntniskriterium genutzt, was uns zur Frage führt, ob es sich um eine Genese aus etwas anderem oder um eine Ursprungslosigkeit handelt. Diese Differenzierung ist zentral, wenn wir zur Erfahrung des Ursprungs im Denken von Karl Kraus und Walter Benjamin zurückkehren:

20 Vernant, Jean-Pierre; Vidal-Naquet, Pierre: *Myth and Tragedy in Ancient Greece*, 1999, S. 183.

21 Aristoteles: *Poetik*, übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 2014.

22 Vernant, Jean-Pierre; Vidal-Naquet, Pierre: *Myth and Tragedy in Ancient Greece*, 1999, S. 17.

23 Ebda., S. 305.

»To understand it [tragedy], we should evoke its origins – with all due prudence – only in order the better to gauge its innovatory aspects, the discontinuities and breaks with both religious practices and more ancient poetic forms. The ›truth‹ of tragedy is not to be found in an obscure, more or less ›primitive‹ or ›mystical‹ past secretly haunting the theater stage. Rather, it can be discovered in all the new and original elements that tragedy introduced on the three levels where it shifted the horizon of Greek culture.«²⁴

Zusammengefasst besteht der Wandel in der griechischen Tragödie darin, dass sie sich von ihren möglicherweise religiösen oder rituellen Ursprüngen löst und zu einer kulturellen Institution wird, die säkularisiert ist, der Unterhaltung dient und die städtische Gesellschaft und deren Werte reflektiert. Dies führt zu einer neuen Form der Kulturpraxis, die innovativ und tiefgreifend in die Struktur der griechischen Stadtgesellschaft eingebettet ist.

Die Satyrfigur ist für die historische Theaterwissenschaft von entscheidender Bedeutung, da sie in direktem Zusammenhang mit den divergierenden antiken Hypothesen über die Ursprünge der Tragödie, dem Dithyrambus und dem Satyrikon, steht. Historisch gesehen, so Theo Girshausen, war es in der europäischen Neuzeit aber undenkbar, dass »eine Institution wie das Theater der Tragödie mehrere Ursprünge haben soll«²⁵. Girshausen vermutet darin einen möglichen Grund für die fehlende Pflege, Tradierung und Überlieferung der Satyrdramen und den dionysischen Chor. In der fachlichen Diskussion darüber, ob es einen Ursprung oder mehrere Ursprünge des Theaters gibt, dominieren mittlerweile die »mehreren Ursprünge«. Im Theaterdiskurs bleibt allerdings zu fragen, wo diese Ursprünge genauer liegen, wie Andreas Kotte anmerkt, und wie sie letztlich in bestehende Theatergeschichten (globalgeschichtlich) eingebettet und dargestellt werden können.²⁶

Der wichtigste Bezugspunkt bei der Analyse des Satyrspiels an der Schnittstelle von Kult und Theater ist die Verbindungslinie zum Dionysischen²⁷. Daher sollte auch Dionysos näher betrachtet werden.

24 Ebd., S. 185.

25 Girshausen, Theo: *Ursprungszeiten des Theaters*, 1999, S. 168.

26 Vgl. Kotte, Andreas: »Sport, Spiele, Unterhaltung«, in: *nachtkritik.de*, https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=9622:leipziger-thesen-zur-theaterwissenschaft-iii-&catid=101&Itemid=84 (abgerufen am 19.10.2022). Dieser Auszug stammt aus dem Vortrag, den Andreas Kotte im Rahmen der Ringvorlesung »Theaterwissenschaft: Aus Tradition Grenzen überschreiten« am 4. Juni 2014 an der Universität Leipzig gehalten hat.

27 Vgl. Bierl, Anton: *Dionysos und die griechische Tragödie: politische und metatheatralische Aspekte im Text*, Bd. 1. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1991.

Abb. 6: Dionysos als zentrale Figur



Dionysos hat seinen festen Platz sowohl innerhalb der Polis und im bürgerlichen Raum des Theaters als auch außerhalb der Polis in den Bergen und auf den Feldern. Segal beschreibt dies wie folgt: »In this simultaneous coexistence of the lowest with the highest in the same soul, under the same mask, lie both Dionysos fascination and his terror«²⁸. Dionysos manifestiert sich manchmal als weiblich und manchmal als männlich und obwohl er immer mit den Pronomen »er« und »ihn« bezeichnet wird, wird er in seinen Narrativen und visuellen Inszenierungen mit einer fluiden oder geschlechterdynamischen Identität wahrgenommen.²⁹ Im Theater könnte man sich das so vorstellen: Dionysos, der in der Tragödie präsent ist, zeigt hier seine tragische Implikation – verkörpert durch die Figur der weiblichen Mänade, deren Eigenschaften (Wahnsinn, Rausch, Gewalt/Leidenschaft, exzessive Emotionalität) auch auf andere tragische Figuren übertragen werden können, seien es Männer, seien es Frauen. Im Satyrspiel bringt Dionysos eine weitere Facette seiner sich

28 Segal, Charles: *Tragedy and Civilization: An Interpretation of Sophocles*, 1999, S. 49.

29 Vgl. hier die Analyse in der Einleitung von Allison Surtees und Jennifer Dyer: »Introduction: Queering Classics«, in: Surtees, Allison; Dyer, Jennifer et al. (Hg.): *Exploring Gender Diversity in the Ancient World*. Edinburgh: Edinburgh University Press 2020, S. 1 – 25, hier S. 14.

wandelnden, nicht-binären Identität zum Ausdruck, die durch den Satyr repräsentiert wird, in dem die mehr romantisch geprägten, fantasievollen Teile in den Mittelpunkt gerückt werden, wobei die Männlichkeit(en) grotesk überformt³⁰ und von der griechischen Norm animalisch entfremdet werden. Daraus ergeben sich letztlich wechselnde Akzentuierungen in den Dramen/Aufführungen, die als Einheit in Form der Tetralogie³¹ die Ambivalenzen in der Wechselwirkung des Dionysischen vermitteln sollen. Denkbar wäre ein Modell, das nicht die Dualitäten oder Gegenprinzipien aufzeigt, sondern die einander korrespondierenden Elemente der Figuration des Dionysischen, die innerhalb der Gattung als Co-Performance verhandelt werden.

Dionysos
Mänaden und Satyrn
Tragödie und Satyrspiel
gewaltsam zerstörerisch und feierlich stabilisierend
tragische Dimension und burleske Qualität
Weibliche Energie und maskuline Energie
Tod und Geburt
Urbane Werte und ländliche Werte
wechselnde Sichtweisen von Hoch- und Volkskultur
Pessimismus und Optimismus
Stadt/Polis und Wildnis/Eschatia
Erwachsensein und Kindheit
Pflicht und Verantwortungslosigkeit
Autorität und Abhängigkeit

Durch die dramatische Struktur der Tetralogie werden die Tragödie und das Satyrspiel dramaturgisch verstärkt und in ihrer ästhetisch-emotionalen Wirkung aufeinander abgestimmt. Diese beiden Formen stehen nicht im Gegensatz zueinander, sondern bilden vielmehr die beiden Pole eines Kontinuums. Diese These, die im Gegensatz zu Aristoteles' Sichtweise auf die Genre-Trennung steht, ergibt sich aus der

30 Die groteske Überformung der Männlichkeit im Satyrspiel könnte teilweise auf die praktischen Erfordernisse der antiken Bühnendarstellung zurückzuführen sein. Große Masken und übertriebene Gestik waren notwendig, um Charaktere und Emotionen auch aus größerer Entfernung sichtbar und verständlich zu machen. Dennoch lässt sich die groteske Darstellung auch als bewusster künstlerischer Ausdruck interpretieren, der die nicht-binäre Identität des Dionysos und die Subversion traditioneller Männlichkeitsnormen thematisiert.

31 Tetralogie bedeutet die Abfolge Tragödie, Tragödie, Tragödie, Satyrspiel. Dass Satyrdramen als viertes Stück in Wettbewerben unmittelbar nach der tragischen Trilogie aufgeführt werden, das belegen die Didaskalien, selbstangelegte Urkunden zur antiken Theatergeschichte. Vgl. Girshausen, Theo: *Ursprungszeiten des Theaters*, 1999, S. 102.

Art und Weise, wie die Tetralogie als dramaturgisches Gesamtkunstwerk die Spannungen und Entlastungen zwischen Tragödie und Satyrspiel orchestriert, um ein kohärentes ästhetisches Erlebnis zu schaffen. Die Organisation der Aufführungen und des Theaters in Athen entsprach nicht unserer heutigen Erfahrung. Jedes Stück ist einzigartig und nur für eine einzige Aufführung konzipiert.³² Die Dramen wurden nicht einzeln aufgeführt, sondern innerhalb eines dramatischen Wettbewerbs, bei dem verschiedene Autoren und Gruppen gegeneinander antraten, als Teil des Festes des Dionysos und mit breiter sozialer Teilhabe. Das Satyrspiel wird ca. 530 v. Chr. von Pratinas als Gattung im athenischen Tragödienwettbewerb eingeführt und ist ästhetisch und strukturell eng an die Tragödie gebunden. Die theatralisierte Satyrfigur, für die Bühne vom tierisch-maskierten Ritualtänzer zum im Theater agierenden Chor adaptiert, verkörpert eine Facette des griechischen Dramas, über die wir historisch am wenigsten informiert sind, indem sie den unsicheren Übergang von den prädramatischen Satyrtänzen zum »Gründungsakt«³³ (Theo Girshausen) des Theaters der Antike markiert. In der gesellschaftspolitisch patriarchalisch strukturierten Polisordnung nimmt die Position des Satyrchors im Drama gleichzeitig die Rolle einer burlesken Sympathiefigur und einer Kontrastfolie ein, die Momente der Störung, Fremdheit und Entfremdung auf die Bühne bringt. Die Parallelen zu Sklaven sind im Profil der Figur deutlich angelegt und werden im Spannungsbogen zwischen Gefangenschaft und Befreiung auch dramaturgisch akzentuiert.

Sprunghaftes Nachleben des Satyrs: Von der Figur zum Genre

Das Konzept des Archaischen (Archaische Periode 776 – 500) ist in der europäischen Neuzeit – insbesondere in der Periode des Imperialismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts – mit dem Stigma des Primitiven, Wilden und Unkultivierten behaftet. Bis zu seiner späten Revitalisierung durch die Cambridge Ritualists (1890 – 1920) und Nietzsches Theorie des Dionysischen am Ende des 19. Jahrhunderts galt die primitive Dimension als Ursprung des klassischen literarisierten Theaters (klassische Periode 500 – 320) als epistemologisch und ideologisch motiviert und schien damit unvereinbar mit einer europäischen Wissenskultur zu sein. In der Blütezeit der Theaterkultur im fünften Jahrhundert v. Chr., dem sogenannten »goldenen Zeitalter« in Athen, erfahren die Satyrn ein relativ kurzes Bühnenleben. Bereits in der Mitte des vierten Jahrhunderts verschwinden sie zuerst aus dem tragischen Wettbewerb, später aus der Sphäre des Theaters und schließlich ganz aus dem kulturellen Gedächtnis – um in modifizierter Form, wie zu zeigen sein wird, als Ausgegrenztes

32 Lissarrague, François: *La cité des satyres. Une anthropologie ludique*, Paris: Ehes Edition 2013, S. 21 – 23.

33 Girshausen, Theo: *Ursprungszeiten des Theaters*, 1999, S. 170.

adaptiert zu werden. Werfen wir einen kursorischen und kulturhistorischen Blick auf drei Beispiele, die den antiken Satyr in der europäischen Neuzeit als Referenzfigur, als Element bzw. Stil oder als Modell wieder aufnehmen.

(1) Teufel und Harlekin

Gotthold Ephraim Lessing, bedeutender Dramatiker und großer Theatertheoretiker, mutmaßt in der *Hamburgischen Dramaturgie* (1767 – 69), dass das Satyrspiel bereits zur Zeit des Sophokles von der Tragödie getrennt wurde, womit er die Eigenständigkeit der Gattung meint, und nach dem Tod von Euripides als Kunstform letztlich ganz aufgegeben wurde. In nachantiken Theater- und Tanzformen finden sich die Satyrn und die mit ihnen anverwandten (Bocks-)Elemente nur noch vereinzelt als derbe und groteske Darsteller oder einzelne Sedimente der Figur in verschiedenen historischen Formationen und künstlerischen Aufführungskontexten verstreut. Bakhtin folgt den Spuren des Karnevals, klassifiziert seine Merkmale von den antiken Satyrspielen über das Groteske im Mittelalter. Im Mittelalter und der Renaissance werden die Satyrdarstellungen mit dem Teuflischen bzw. Dämonischen als Verkörperung des Bösen enggeführt. Die Verbindung zwischen dem Tanz und dem Teufel ergibt sich aus dem ›Missbrauch‹ des Körpers in der Tanzkunst als Weckruf des Teufels und als Todesritual für den Menschen. Ein gemeinsames Merkmal ist die Unvorhersehbarkeit des Todesmoments in der teuflischen Verkörperung, die im Tanz durch ziellose Sprünge, Drehungen, Stampfbewegungen und laute Ausrufe zum Ausdruck kommt. Das Ergebnis sind Darstellungen, die einen überdehnten und elastischen Körper zeigen, dessen Gliedmaßen oft gegenläufig zueinander angeordnet sind. Zur Schutzmaßnahme gegen den Zugriff des Teufels erklärte der Klerus die Kontrolle über die Affekte und über den Körper. In Anlehnung an Lessing³⁴, kann die uns heute vertrautere Bühnenfigur des italienischen Arlecchino³⁵, dem Spaßmacher mit teuflischen Zügen aus der *Commedia dell'arte* der Renaissance als eine mögliche historische Fortführung und Adaption des griechischen Satyrs gesehen werden. Im deutschen Theater weist der Weltverfremder Harlekin ähnliche burleske Qualitäten, dämonische Eigenschaften und theatrale Funktionen auf, etwa das Aufbegehren gegen Normen und gesellschaftliche Erwartungen. In der europäischen Neuzeit wird die theatrale Doppexistenz eines Satyrs als singuläre, hochartifizielle Figur des Harlekins im Theater für die neuen Interessen und Geschmäcker der Gesellschaft aktualisiert.

34 Lessing, Gotthold Ephraim: *Lessings Werke 1767–1769*, hg. v. Klaus Bohnen, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1985 (Gotthold Ephraim Lessings Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 6), S. 270f.

35 Mehr zum Transfer ist in meinem Beitrag zu den Harlekinaden zu lesen; Hörmann, Johanna: »Lustvolle Körper und streitbare Chöre: Satyreske Spielarten des Polemischen«, in: *Tanz & Archiv*, 9/2020, S. 38 – 44.

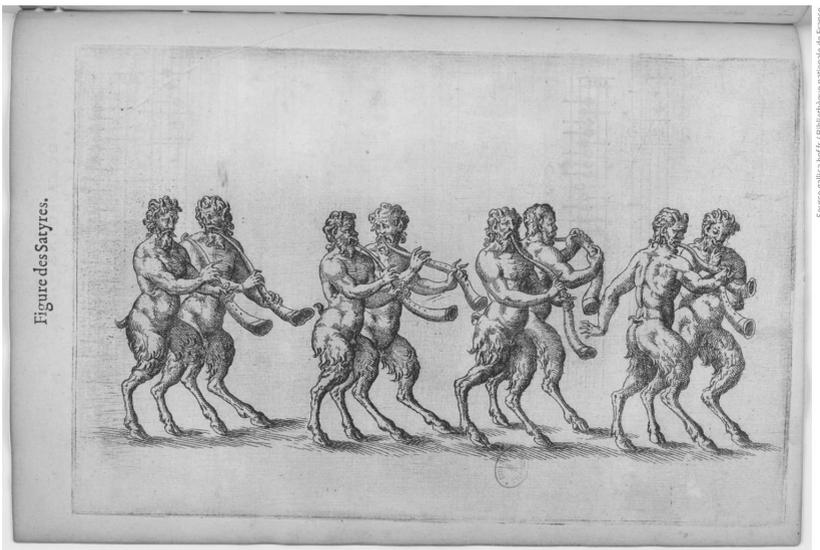
(2) Figurationen des Nicht-Menschlichen

Nach ihrem Ausschluss aus dem antiken Bühnenkontext und ihrem Wiederauftritt in der Renaissance finden die tanzenden Satyrn als mythologisches Ensemble und in zahlreichen Figurationen zwischen Mensch und Tier vorübergehend wieder einen Platz auf der Barockbühne. Es ist anzunehmen, dass die bizarre, exotische und hybride Erscheinung der Satyrn, ihre maßlosen Körper und ihr staunendes Wesen besonders ansprechend für die barocke Aufführungskultur waren, da sie sowohl Entdeckungen staunend darstellten als auch eine Faszination für das Entdecken und Erleben neuer kultureller Dimensionen vermittelten. Von barocken Figuren zu sprechen, meint in diesem Zusammenhang weniger explizit den stilistischen oder epochenformierenden Begriff als vielmehr jene assoziativen, verspielten und spektakulären Erscheinungsformen als ›Barockismen‹, die ausladende groteske Ornamentik, Maschinenästhetik, Bühnenkulissen, Wasserspiele und Tier-Mensch-Hybride miteinander verbinden. Das Interesse an den gehörnten und bocksfüßigen Mischwesen scheint um 1700 besonders stark ausgeprägt gewesen zu sein, sowohl in dekorativer als auch in tänzerischer Hinsicht: Satyrn und wilde Tiere verkörperten die Laster und Wollust, die den allegorischen Figuren der Tugend gegenübergestellt wurden. Einerseits sind die eher grotesken Untertöne der Satyrn unter dem Gesichtspunkt der Inszenierung von Männlichkeit, Queerness und Transgression von besonderem Interesse. Andererseits ist der Rückgriff auf die griechische Antike und Figuren der Mythologie, die häufig in den Entrées auftauchen, sicherlich ein entscheidender Faktor für ihre Wiederaufnahme. Einen barocken Auftritt bekommen die Satyrn beispielsweise in französischen Hofballetten wie dem *Ballet comique de la reine* (1582) durch die ›Figure des Satyres‹. In den unzähligen Entrées auf den Kostümentwürfen und -skizzen begegnen verschiedene mythologischen Gestalten und Allegorie-Figuren. In einer Illustration aus der königlichen Druckausgabe ist das Entrée der tanzenden und musizierenden Satyrn als Erinnerungsdokument für die Nachwelt festgehalten. In den tanzbezogenen Quellen und Dokumenten wird das ›satyrische‹ Genre gerne in die Nähe der ›crotiques‹ gerückt.³⁶ Stephanie Schroedter gibt den Hinweis, dass Johann Pasch im Gegensatz zu seinen Kollegen, dem französischen Tanzdichter Claude-François Ménéstrier und dem deutschen

36 Diesen Hinweis gibt Stephanie Schroedter in ihrem Artikel »Ballet comique et crotique« – ›Ballet comique ou crotique?‹ ›Barocker‹ Bühnentanz zwischen bewegter Plastik und choreographiertem Schauspiel«, in: Hilde Haider-Pregler (Hg.): *Komik: Ästhetik, Theorien, Strategien* (Maske und Kothurn, 51) Wien: Böhlau 2005, S. 377–391. Siehe Schroedters Quellenangaben der Fußnoten 7 und 10: Ménéstrier, Claude François: *Des Ballets anciens et modernes selon les Règles du Théâtre*, Paris 1682, (Reprint) Genf: Minkoff, S. 124, 131; Pasch, Johann: *Beschreibung wahrer Tanz-Kunst*, Frankfurt 1707, kommentierter Reprint hg. v. Kurt Petermann, Leipzig: Zentralantiquariat der DDR 1978, S. 59ff.; Gottfried Taubert: *Rechtschaffener Tantzmeister*, Leipzig 1717, kommentierter Reprint hg. v. Kurt Petermann, Leipzig: Zentralantiquariat der DDR 1976, S. 923.

Tanzmeister Gottfried Taubert, weit weniger abwertend über das satyrische Tanzgenre spricht und den Begriff ›comiques‹ nur für das antike Pendant verwendet. Es wäre ein größeres Projekt für die Tanz- und Theaterwissenschaft, die Reaktualisierung des satyrischen Genres mit grotesken bzw. burlesken Erscheinungsformen³⁷ in Beziehung zu setzen und den tanzenden Satyr hier als *barocke* Denkfigur zu präzisieren. Eine Analyse des ikonografischen Materials um 1700, in dem das Groteske und Burleske in den szenischen Künsten stets präsent sind, bleibt an dieser Stelle ein Forschungsdesiderat.

Abb. 7: Satyrchor in *Ballet comique de la reine* (1582)



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

37 Die Tatsache, dass ein Satyr begriffsgeschichtlich nichts mit der Satire zu tun hat, wurde in den Theatertheorien und in Traktaten nicht immer historisch genau berücksichtigt, wie auch die Flut von polemischen Pamphleten vom 15. bis weit in das ›lange‹ 19. Jahrhundert hinein belegt, auf denen satyrartige Hybridwesen die Titelseiten emblematisch bevölkern. Die sich nahestehenden aber nicht synonym zu verstehenden Begriffe ›grotesk‹, ›burlesk‹ und ›komisch‹ werden in tanz- und theatertheoretischen Diskursen nicht immer als Unterscheidungsmerkmale verwendet. Siehe hierzu Haitzinger, Nicole: »Quasimodo or the Sublime Monster«, in: Claudia Jeschke, Nicole Haitzinger, Gabi Vettermann (Hg.): *Les Choses Espagnoles: Research Into the Hispanomania of 19th Century Dance*, München: epodium Verlag 2009, S. 58 – 79, hier S. 65.

(3) Dionysische Chöre gegen den Schmerz der Individuation

Der Satyrchor und seine kultischen und rituellen Funktionen bahnen sich ihren Weg in die Moderne, äußerst sprunghaft und ohne historische Kontinuität, durch *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) von Friedrich Nietzsche, die einen Paradigmenwechsel der Antikenrezeption einleitet. Nietzsche widmet sich in seiner Verhandlung der apollinischen und dionysischen Kräfte auch intensiv dem Satyrchor als einem dunklen, verzaubernden und gewissermaßen wilden Phänomen der Antike, das er in den künstlerischen und akademischen Kanon reintegrieren will: »Die spätere Constitution des Tragödienchors ist die künstlerische Nachahmung jenes natürlichen Phänomens; bei der nun allerdings eine Scheidung von dionysischen Zuschauern und dionysischen Verzauberten nöthig wurde.«³⁸ Nietzsche schloss die pferdeähnlichen Satyrn der griechischen Tradition aus seinen Überlegungen aus und behauptete, die Tragödie sei aus einem Chor von Männern entstanden, die sich als Satyrn oder Ziegen (tragoi) verkleideten. Er vertrat die Auffassung, dass die Tragödie als dionysische Tätigkeit begonnen habe. Nietzsches Ablehnung der frühen Belege für pferdeähnliche Satyrn war ein Irrtum, für den er von seinen Kritikern angegriffen wurde.

Dennoch war Nietzsche der erste moderne Wissenschaftler, der die umfassende Bedeutungsdimension der Satyrn in der griechischen Kultur, Gesellschaft und Tradition erkannt hat, erstens als dionysisches Symbol der engen Verbindung des Menschen mit dem Tierreich und zweitens mit einer ekstatischen, lebensbejahenden Energie als Kollektiv inmitten der krisengeschüttelten Existenz des Einzelnen in der modernen Gesellschaft. Angelehnt an die griechische Vorstellung stellt sich Nietzsche die Satyrn als menschliche Wesen vor, die auf ihre grundlegendsten und animalischen Instinkte reduziert sind. Sie könnten das verkörpern, was Stephen J. Campbell »monstrous double«³⁹ nennt. Satyrn ermöglichen es, eine Art Scheidepunkt des Menschlichen aufzustellen, das ein ›monströses Doppel‹ offenbart. Erstaunlicherweise spielt der Satyr trotz der Antikensehnsucht um 1900 und Nietzsches weitreichendem Einfluss und als die vielleicht wichtigste Referenz in den szenischen Künsten der Moderne nur eine marginale Rolle; der Satyrchor kehrt nur mehr vereinzelt auf die Bühnen Europas oder anderswo zurück. Einige Fragmente von Satyrspielen werden noch in akademischen Kreisen und in Workshop-Formaten auf akademischen Symposien/Konferenzen aufgeführt, aber darüber hinaus gibt es nur wenige (nachvollziehbare) professionelle Inszenierungsversuche.

38 Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, 1872.

39 Campbell, Stephen J.: »Titian's Flaying of Marsyas: Thresholds of the Human and the Limits of Painting«, in: Joseph Campana; Scott Maisano (Hg.): *Renaissance Posthumanism*, New York: Fordham University Press 2015, S. 64 – 98.

Im deutschsprachigen Raum gibt es jedoch mehrere bemerkenswerte Inszenierungen.⁴⁰ Ein Theaterzettel aus dem Jahr 1882 dokumentiert eine Aufführung des *Kyklops* am Burgtheater in Wien, bei der Hugo Thimig als »erster Satyr« aufgeführt wird (s.u. Abb. 11). In Roberto Ciullis Inszenierung von *Der Zyklus* 1978 in Köln (s.u. Abb. 12) und in einer späteren Adaption im Ruhrgebiet, treten neben vier Satyrn und dem Silen auch das einäugige Monster in weiblicher Besetzung auf. Odysseus erscheint in Ledermantel, Lederstiefeln und mit Peitsche, was ihn wie einen Kolonialoffizier wirken lässt – Parallelen zu modernen kolonialen Erscheinungsformen sind evident. Die Inszenierung von *Der Kyklop* unter der Regie von Friedo Solter feierte am 22. Januar 1994 ihre Uraufführung am Deutschen Theater in Berlin. Die Masken für diese Produktion wurden in der Werkstatt nach Entwürfen von Wolfgang Utz und Skizzen von Christine Stromberg gefertigt (s.u. Abb. 12 – 14). Für das Epidauros-Festival 2021 wurde zuletzt eine weitere (nicht-deutschsprachige) Inszenierung von *Trackers* durch Michail Marmarinos im antiken Theater (siehe Abb. 8) erarbeitet. Diese Inszenierung basiert auf einer umweltbezogenen Interpretation von Sophokles' Satyrspiel. Der zugrundeliegende Mythos enthält mehrere Anspielungen, die dem modernen Publikum eine ökologische Perspektive eröffnen, die durch die ortsspezifische Aufführung auf dem Plateau des Berges Ziria (siehe Abb. 9) verstärkt wird.

Der historische und schlaglichtartige Abriss zeigt: Der Satyr als ursprüngliches Prinzip des Theaters ist viel älter als die Gattung des Satyrspiels, die den Satyr als Figur im Sinne der Erinnerung durch den aufgeführten Mythos bewahrt und schließlich zum theatralen Chor stilisiert. Die Darstellung zielt jedoch nicht nur darauf ab, den Satyr in seiner ursprünglichen Form zu bewahren, sondern verknüpft auch das ursprüngliche Prinzip des Satyrs – als Symbol von Rausch, Wildheit und Groteske – mit seiner späteren Funktion innerhalb des Theaters. Das Satyrische, obwohl heute nicht mehr präsent, wirkt in vielerlei Hinsicht noch nach, auch wenn es nicht mehr direkt oder notwendigerweise mit der Bühnenfigur verbunden ist. Die verschiedenen Facetten und Nuancen dieser paradigmatischen Theaterwesen haben sich nach der Antike zu moderneren, das heißt zeitgemäßerer Konfigurationen in unterschiedlichen Ästhetiken, Stilen und Ausprägungen vervielfältigt und über alle Genregrenzen hinweg verbreitet. Wo sie auftauchen, sorgen sie für eine Unordnung der Formen, der Gattungen und der Geschlechter. Eine weitreichende Bedeutung für die Theater- und Tanzhistorie wurde ihnen bisher nicht zugeschrieben. Wie viele Theaterfiguren sind auch die tanzenden Satyrn von ambivalenter Natur, und darin liegt ihre besondere Wirksamkeit für die Bühne. Ihre Lesbarkeit variiert je nach Kontext ihrer Handlungs- und Spielräume, ihrem Rollenprofil⁴¹ und

40 Für Inszenierungen von *Der Zyklus* (basierend auf Euripides) zwischen 1868 bis 1994 siehe Euripides: *Kyklops*, hg. v. Bernd Seidensticker, Berlin: De Gruyter 2020, S. 56f.

41 Satyrn treten als Tricksterfiguren und Diener, Dämonen und Sklaven, Akrobaten, Tänzer und Athleten auf.

zeigt uns eine andere Sichtweise auf die antike Theaterkultur und ihre Implikationen. Das Satyrspiel erzeugt eine Vorstellung des Dramas, das vertraute Mythen auf dionysische Weise verfremdet und eine hybride Vision des Theaters andeutet. Ihre Präsenz als immer gleicher Satyrchor, der sich von den wechselnden Chören der Tragödie und der Komödie unterscheidet, sorgt für die Subversion und Unterwanderung einer gemeinsamen, von Normen bestimmten Weltordnung und ermöglicht eine vorübergehende Aussetzung und Erholung von Disziplin, Verantwortung, Regeln und Verfassungen, den politischen Umbrüchen der Zeit und den Anfängen der Demokratie. Das Satyrspiel ist also im Wesentlichen ein temporäres und vorübergehendes (Theater-)Phänomen.

Abb. 8: Der Satyrchor in Trackers nach Sophokles (R.: Michail Marmarinos, 2021), Antikes Theater von Epidaurus



Abb. 9: Die site-specific Inszenierung am Plateau des Berges Ziria



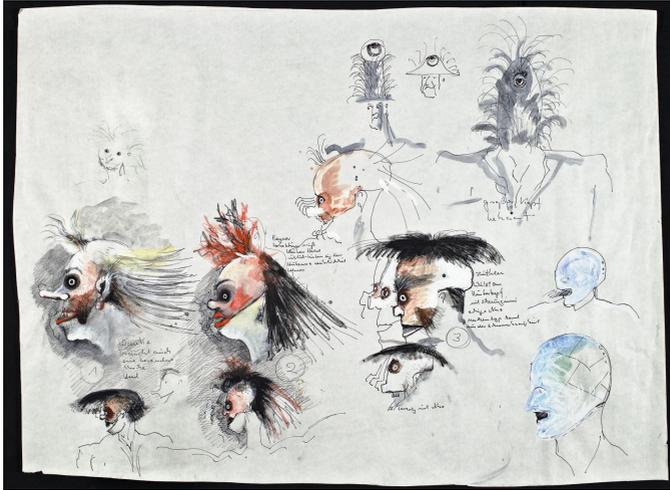
Abb. 10: Der Zyklop nach Euripides (R: Roberto Ciulli, 1978) Screenshot



Abb. 11: Theaterzettel von Der Kyklop nach Euripides (R: Adolf von Wilbrandt) im Wiener Burgtheater (1882)

K. K. Hof- Burgtheater.	K. K. Hof- Operntheater.
<p>Freitag den 10. Februar 1882. Zum ersten Male:</p> <p>Cletra Eine Tragödie in zwei Akten von Euripides. Uebersetzt und für die deutsche Bühne eingerichtet von K. Willbrandt.</p> <p>Frederik, König von Sparta und Polyklos ———— Hr. Straußmann. Eugenia, seine Gemahlin, Königin der Spartanerinnen ———— Hr. Rösler. Clytemnestra, Königin der Spartanerinnen ———— Hr. Rösler. Cletra, Tochter der Königin ———— Hr. Rösler. Alkibiades, König der Spartaner ———— Hr. Strauss. Lachares, sein Bruder ———— Hr. Strauss. Andreas, sein Onkel ———— Hr. Strauss. Polyklos, sein Bruder ———— Hr. Strauss. Polyklos, sein Bruder ———— Hr. Strauss.</p> <p>Der Kyklop Die Tragödie in einem Akte von Euripides. Uebersetzt und für die deutsche Bühne eingerichtet von K. Willbrandt.</p> <p>Cyclops, König von Sicilien ———— Hr. Straussmann. Polyphem, sein Gefolge aus Sicilien ———— Hr. Straussmann. Syrax, die Tochter des Königs, Königin der Sicilianerinnen ———— Hr. Straussmann. Syrax, die Tochter des Königs, Königin der Sicilianerinnen ———— Hr. Straussmann. Syrax, die Tochter des Königs, Königin der Sicilianerinnen ———— Hr. Straussmann. Syrax, die Tochter des Königs, Königin der Sicilianerinnen ———— Hr. Straussmann. Syrax, die Tochter des Königs, Königin der Sicilianerinnen ———— Hr. Straussmann. Syrax, die Tochter des Königs, Königin der Sicilianerinnen ———— Hr. Straussmann. Syrax, die Tochter des Königs, Königin der Sicilianerinnen ———— Hr. Straussmann. Syrax, die Tochter des Königs, Königin der Sicilianerinnen ———— Hr. Straussmann.</p> <p>Der Blitz Eine Oper in drei Akten. Nach dem Original von Voltaire und H. G. F. Eschsch. Libretto von Voltaire. Musik von Voltaire. Uebersetzt und für die deutsche Bühne eingerichtet von K. Willbrandt.</p> <p>1. Ballade. Die Frau, Tochter, Sohn und Herr v. Wagstadt. 2. Polka. Die Frau, Tochter, Sohn und Herr v. Wagstadt. 3. La fascination. Die Frau, Tochter, Sohn und Herr v. Wagstadt. 4. Canzone. Die Frau, Tochter, Sohn und Herr v. Wagstadt. 5. Ballade bourgeoise. Die Frau, Tochter, Sohn und Herr v. Wagstadt. 6. Canzone. Die Frau, Tochter, Sohn und Herr v. Wagstadt.</p> <p>Die lustigen Weiber von Windsor, von Shakespeare. Uebersetzt und für die deutsche Bühne eingerichtet von K. Willbrandt. Freitag den 10. Februar 1882. Um 7 Uhr. Kassa-Eröffnung 6 Uhr. Anfang 7 Uhr.</p> <p>Costume-Ball des Corps de Ballet in den Salzen des Opernhauses. Anfang des Balles 10 Uhr. Beginn der Vorstellungen 11 Uhr. Kassa-Eröffnung im Opern-Haus. Um 8 Uhr. Anfang 9 Uhr.</p>	<p>Freitag den 10. Februar 1882. Um 7 Uhr.</p> <p>Der Blitz Eine Oper in drei Akten. Nach dem Original von Voltaire und H. G. F. Eschsch. Libretto von Voltaire. Musik von Voltaire. Uebersetzt und für die deutsche Bühne eingerichtet von K. Willbrandt.</p> <p>1. Ballade. Die Frau, Tochter, Sohn und Herr v. Wagstadt. 2. Polka. Die Frau, Tochter, Sohn und Herr v. Wagstadt. 3. La fascination. Die Frau, Tochter, Sohn und Herr v. Wagstadt. 4. Canzone. Die Frau, Tochter, Sohn und Herr v. Wagstadt. 5. Ballade bourgeoise. Die Frau, Tochter, Sohn und Herr v. Wagstadt. 6. Canzone. Die Frau, Tochter, Sohn und Herr v. Wagstadt.</p> <p>Die lustigen Weiber von Windsor, von Shakespeare. Uebersetzt und für die deutsche Bühne eingerichtet von K. Willbrandt. Freitag den 10. Februar 1882. Um 7 Uhr. Kassa-Eröffnung 6 Uhr. Anfang 7 Uhr.</p> <p>Costume-Ball des Corps de Ballet in den Salzen des Opernhauses. Anfang des Balles 10 Uhr. Beginn der Vorstellungen 11 Uhr. Kassa-Eröffnung im Opern-Haus. Um 8 Uhr. Anfang 9 Uhr.</p>

Abb. 12 – 14: Der Kyklop von Euripides. Entwurfszeichnung für Zyklopen-Masken (Wolfgang Utzt) und Satyr-Kostüme (Christine Stromberg) für die gleichnamige Inszenierung nach Euripides, Deutsches Theater (1994)



Die Doppelperspektive: Wo steht die Theater- und Tanzwissenschaft?

Seit 1900 ist die wissenschaftliche Erforschung der Satyrn fest in den Händen der Archäologie (Satyrbilder) und der klassischen Philologie (Satyrdramen), zu denen die Theaterwissenschaft und die neuere Tanzwissenschaft (Critical Dance Studies) bisher noch wenig Position bezogen haben. Was bisher nicht erkannt wurde: Der Satyr wirft als eine Verflechtungsfigur grundsätzliche Fragen zur Wissenschaftsgeschichte und zur aktuellen Profilierung der theater- und tanzwissenschaftlichen Disziplinen auf. Bisherige Forschungsperspektiven mit Blick auf tanztheatrale Phänomene der Antike, konzentrieren sich mehrheitlich auf zwei Forschungsbereiche: Chor und Tragödie.

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird dem Chor als »ein singulärer und pluraler Erfahrungskörper«⁴² und dem Chorischen als ästhetisch-formales Grundprinzip des antiken Theaters und performancenahen Formen des Gegenwartstheaters größere Aufmerksamkeit geschenkt (vgl. Monika Meister, Ulrike Haß, Nicole Haitzinger, Matthias Dreyer). Eingeleitet wird diese Tendenz mit Einar SchleeFs kanonisch gewordenem Chor-Theater und der damit einhergehenden Krise des Dramas. Dies scheint eine notwendige Konsequenz zu sein vor dem Hintergrund, dass die europäische Kulturgeschichte, wie in vielen außereuropäischen Kulturen, mit dem singenden und tanzenden Chor beginnt, der mit der europäischen Neuzeit ebenso marginalisiert und fremd geworden ist wie die Satyrn. Als die wahrscheinlich älteste Instanz des Theaters markiert ein griechischer Chor die »Verflechtung von Geschichte und Gegenwart«⁴³, vermag es durch seine bloße Anwesenheit, Ort und Zeit wirkungsästhetisch aufzuheben und die szenischen Künste im Ensemble zu vereinen. Der Chor, der sich aus einer Art prä-dramatischen Performance entwickelt hat, schafft mit dem Aufkommen von postdramatischen Theaterformen und performativen Inszenierungspraxen als zeitlose Kategorie den Übergang in die (Post-)Moderne.⁴⁴

Mit dem in den Künsten einsetzenden und von der Wissenschaft ausgerufenen Paradigma des Postdramatischen erlebt die Tragödienforschung seit den 1990er Jahren einen erneuten Aufschwung in der Theaterwissenschaft und erlangt gegenüber ihren Schwestergattungen (Komödie, Satyrspiel) eine unantastbare Diskurs-hoheit. In neueren Forschungen der Theater- wie der Tanzwissenschaft wird zwi-

42 Haitzinger, Nicole: *Resonanzen des Tragischen*, 2015, S. 37.

43 Meister, Monika: »Figurationen des Chors im gegenwärtigen Theater«, in: Julia Bodenburg; Katharina Grabbe; Nicole Haitzinger (Hg.): *Chor-figuren. Transdisziplinäre Beiträge*, Freiburg: Rombach 2016, S. 146 – 156.

44 Hier sei an die von Einar SchleeF, Elfriede Jelinek und Heiner Müller maßgeblich vorgenommene Re-Perspektivierung erinnert, die das antike Theater als wesentlich prä-dramatische Performance und rituelle Handlung begreifen.

schen der Tragödie als eine dramatische Gattung⁴⁵ und dem Tragischen als eine ästhetische wie kulturphilosophische Erfahrungskategorie⁴⁶ der Gegenwart⁴⁷ unterschieden, wenngleich sich die Spuren des Tragischen⁴⁸ in unterschiedlichen diskursgeschichtlichen Formationen der Theater- und Tanzgeschichte eruieren lassen. Die Privilegierung der Tragödie ist im Wesentlichen auf zwei Aspekte zurückzuführen, zum einen auf die gut erhaltene Material- und Quellenlage, die eine Tragödienforschung sicherlich immer schon favorisiert hat.

Zum anderen darf hier nicht unerwähnt bleiben, dass Aristoteles mit seiner Ausblendung der dramatischen Gattung Satyrspiel in der *Poetik*⁴⁹, die immerhin als die erste einschlägige Theatertheorie und bis zur europäischen Moderne für viele Theatermacher*innen, Dramatiker*innen und Produktionshäuser als modellhaft gilt, eine »theatrical binary«⁵⁰ von Form und Wirkung überhaupt erst entstehen ließ. Mit dem Begriff der Mimesis versöhnt Aristoteles das tragische Drama, für ihn das ernste und erhabene Genre, mit dem lächerlichen, subversiveren Genre der Komödie, schafft aber zugleich mit diesem Theaterdispositiv derart starre und dominante, in der europäischen Neuzeit »klassisch« genannte Parameter, die der Komplexität des Satyrspiels als eine Gattung mit unschärferen und instabileren Konturen nicht gerecht werden. Die aristotelische Dramentheorie schließt daher das Satyrspiel (nicht aber das satyrhafte/tänzerische Element) aus der dramatischen Sphäre ihrer großen kategorialen Leit- und Gegenbegriffe (»hohe« und »niedere«/unterhaltende Kunst) aus. Nach dem Kunstverständnis von Aristoteles sind Tragödie und Komödie, wenn auch nicht in ihrem künstlerischen Profil und Status, so doch durch poetische Merkmale gattungsgeschichtlich gleichermaßen erfasst, was bedeutet, dass Aristoteles sie durch ihre Abgrenzung voneinander zu einer Theorie der Tragödie und Komödie ausgearbeitet hat, wobei letztere als verloren gilt. Diese fehlende Komödientheorie hat zu einer intensiven Auseinandersetzung mit dem Phänomen der Komik (vgl. Kant, Hegel, Schopenhauer, Baudelaire, Freud, Bakhtin) geführt.

45 Im Sinne von rezeptionsbezogen, historiografisch, inszenierungs- und aufführungsanalytisch.

46 Im Sinne von epistemologisch, phänomenologisch-strukturell.

47 Vgl. Hans-Thies Lehmanns und Nicole Haitzingers Publikationen zur Tragödie und zum Tragischen: Hans-Thies Lehmann: *Tragödie und dramatisches Theater*, Berlin: Alexander Verlag 2013; Haitzinger, Nicole: *Resonanzen des Tragischen*, 2015.

48 Silke Felber; Wera HIPPESROITHER (Hg.): *Spuren des Tragischen im Theater der Gegenwart* (Forum Modernes Theater Bd. 57), Tübingen: Narr Francke Attempto 2020.

49 Es ist nicht auszuschließen, dass der Abschnitt zum Satyrspiel im zweiten, verlorenen Buch der *Poetik* neben der Komödien- und Katharsistheorie zu finden ist. Diese Möglichkeit halte ich allerdings für eher unwahrscheinlich.

50 Shaw, Carl A.: *Satyric play: the evolution of Greek comedy and Satyr drama*, Oxford, New York: Oxford University Press 2014, S. 2.

Die ästhetischen Qualitäten des Satyrdramas, die wir bei Horaz *Ars Poetica* in Briefform formuliert finden, treten damit immer weiter in den Hintergrund und führen zu einer Rückbindung an die rituelle Spielsphäre von Fest, Tanz und Kult. Vermutlich war seine ursprüngliche Funktion im Theater, an die rituelle und tänzerisch-imitierende Sphäre der performativen Künste zu *erinnern*. Dass Ritus und Fest als die primären Organisationsformen des kulturellen Gedächtnisses anzusehen sind, hat Jan Assmann gezeigt.⁵¹ Allerdings ist das Satyrspiel selbst nicht mehr im kulturellen (Theater-)Gedächtnis der Gegenwart verankert. Der Status des Satyrspiels als dritte dramatische Gattung wird immer wieder angezweifelt, weil es als eine antike Gattung gilt, die bis zu ihrem Verschwinden dionysische Elemente aufweist und den theatralen Akt des Festes durch Körperlichkeit und Performanz betont.

Für die gegenwartsbezogene Perspektivierung sind hier insbesondere drei Aspekte für die Theater- und Tanzwissenschaften gleichermaßen von zentraler Bedeutung: erstens, das griechische Satyrspiel als eine tanzdramatische Gattung des antiken Chortheaters ohne (kontinuierliche) Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte; zweitens, die mythologische Satyrfigur, für das Theater als »genreflexibel« entworfen, die auch in anderen künstlerischen und performativen Kontexten präsent ist; drittens, das Satyrische/Satyrhafte als eine Theater- und Wirkungsästhetik, die oszillierend zwischen karnevalesken, dämonischen, tänzerischen und grotesken Elementen in prä- oder postdramatischen Aufführungen erscheint.

Als methodische Reflexion für die weiteren Ausführungen zu diesen drei Abschnitten werden drei Thesen aus der Forschungsliteratur vorausgeschickt, um das Satyrdrama, die Satyrfigur und das Satyrische/Satyrhafte in Relation zueinander zu verstehen, aber auch um sie als Forschungsachsen genauer auszudifferenzieren: »Das antike Theater muss als wesentlich prä-dramatisch begriffen werden«⁵² (Hans-Thies Lehmann, 1991); »Beim Satyrspiel handelt es sich weniger um eine dramatische als um eine *post-dramatische* Form«⁵³ (Patrick Primavesi, 2008); »Wesentlicher als die textliche Repräsentation von Dramen wird die Suche nach performativen Spuren«⁵⁴ (Nicole Haitzinger, 2015).

51 Assmann, Jan: »Das kulturelle Gedächtnis«, in: *Erwägen, Wissen, Ethik* 13, 2002, S. 239 – 247.

52 Lehmann, Hans-Thies: *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*, Stuttgart: Metzler 1991, S. 2.

53 Primavesi, Patrick: »Satyrspiel, Menschenpferde und das Tierwerden des Chors«, in: Ders.: *Das andere Fest. Theater und Öffentlichkeit um 1800*, 2008, S. 297.

54 Haitzinger, Nicole: *Resonanzen des Tragischen*, 2015, S. 35 Fußnote 85.

Kindliche Tragödie

Wie einige Forschungspositionen argumentieren, können satyrische Dramen/Aufführungen als eine Inversion der griechischen Tragödie angesehen werden, oder als »eine Tragödie, die spielt«⁵⁵. Diese Forschungsachse befasst sich mit der Gattungsgeschichte dieses Kulturphänomens aus theater- und tanzhistorischer Perspektive und mit den Implikationen des Satyrdramas in unterschiedlicher Form und mit unterschiedlichem Verständnis dessen, was dieses Genre als künstlerische Artikulationsform ausmacht. Dieser Ansatz geht Fragen zur textbasierten und ikonografischen Quellenarbeit und der Forschung im Bereich des antiken griechischen Theaters unter den Prämissen der Institutionalisierung von Theater, Aufführungs- und Inszenierungspraxis, Schauspieltheorie, Dramaturgie, Körperlichkeit, Theatralität und Dramentext, formal-ästhetisch sowie inhaltlich betrachtet, nach. Die hier zu skizzierende übergreifende These, dass ein paradigmatisches Theaterwesen nicht spurlos von der Bühne verschwindet, muss mit dem antiken Satyrspiel, einer uns fremd gebliebenen Gattung mit kulturwissenschaftlichen Methoden enggeführt werden.

Der groteske Satyr-Tänzer

Dieser Abschnitt konzentriert sich auf die Satyrfigur mit ihren mythologischen und ideengeschichtlichen Kontexten, die theaternahe sein können, etwa als eine auf der Bühne agierende Chor-Figur, aber nicht müssen. Der Satyr ist eine Inszenierung des Fremden im Eigenen und eine ekstatische Figuration des Dionysischen im Theater. Die mythologische Satyrfigur ist nicht-menschlich, sondern wird in verschiedenen zeithistorischen Abschnitten gewissermaßen vermenschlicht und in ihrer Vielfältigung und Transformation dargestellt. Die Figur wird im antiken Satyrdrama als Chor eingeführt, was die Pluralität des Satyrs als ›hybrid being‹ kennzeichnet. Diese Perspektive zeichnet den Satyr als eine genreflexible und -elastische Figur nach, die im Laufe der europäischen Kulturgeschichte ihre Körperlichkeit, Gesten und Bewegungen variiert und verändert, mit anderen Figuren verschmolzen wird und in unterschiedlichen religiös oder ideologisch motivierten oder soziokulturellen Kontexten mit Zuschreibungen und Vorurteilen konfrontiert ist, die wiederholt ihre tänzerische Qualität oder ihre spezifische Art zu tanzen aufgreift. Die plurale und vielgestaltige Figur tritt auf der nachantiken Bühne selten in ihrer eigenen

55 »tragoidia paizousa« (Demetrios, *On Style* 169), zit.n. Griffith, Mark: »Satyr play and tragedy, face to face«, in: Oliver Taplin; Rosie Wyles (Hg.): *The Pronomos Vase and Its Context*, New York: Oxford University Press 2010, 47–63, S. 53.

Körperlichkeit auf, sie betont das Transformative und kann verschiedene Erscheinungsformen annehmen, insbesondere Verkörperungen und Manifestationen, die dem Dämonischen, dem Animalischen und dem Hybriden verpflichtet sind und im Bereich des Grotesken angelegt oder grotesk ausgedeutet werden. A. David Napier hebt besonders das Groteske als explizit satyrisches Merkmal hervor, wenn er sich der Analyse von Euripides *Kyklops* widmet:

»If we assume from the start a kind of demonology in preclassical Greece whereby the grotesque Satyrs were taken for the uncivilized powers of the wild that occasionally ventured into the civilized, human world, we can readily understand how tragedy could have been connected to things far from solemn. Simply because Satyrs came to be associated with comic disrespect is no reason for assuming that there was not a period in history where the Greeks were compelled to take them seriously, a reason they should be connected with performative activities of a serious sort. From the time of Pratinas, the Satyr play – a combination of the grotesque and the tragic – was always written by a tragedian, and the sole specimen of early Satyr drama that survives intact, the *Cyclops* by Euripides, has elements that are both demonic and truly macabre. Odysseus's blinding of Polyphemus is notable grotesque, but it is no less monstrous than the behaviour of the Cyclopes themselves who, like the Satyrs and Centaurs, display a marked ambivalence toward all human conventions.«⁵⁶

Mikhail Bakhtin nimmt das antike Satyrspiel wiederum als Vorlage für seine Thesen zum Karnevalesken und zur grotesken Bildsprache:

»Finally, in the wider range of humorous literature, related in one form or the other to festivals of carnival type, we have the ›satyric‹ drama, the ancient Attic comedy, the mimes, and others. During the period of late antiquity grotesque imagery attained its flowering and renewal; it embraced nearly all areas of art and literature. Under the influence of the art of Eastern peoples a new kind of grotesque was formed, but aesthetic and artistic thought developed along the lines of classic tradition; therefore, grotesque imagery was not given a consistent definition nor was its meaning recognized in theory.«⁵⁷

Die animalischen, monströsen und grotesken Qualitäten der Tänzer werden auch von Csapo und Miller hervorgehoben, wenn sie sich auf die auf Vasen abgebildeten grotesken Tänzer konzentrieren, deren Wirkungsraum als »Welt der Wildnis« beschrieben wird:

56 Napier, A. David: *Masks, Transformation, and Paradox*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 1988, S. 42.

57 Bakhtin, Mikhail: *Rabelais and His World*, 1984, S. 31.

»Finally, after tracing through several stages the solemnisation of tragedy, we return to our starting point for a brief satyrplay. There we described the urbanisation of grotesque dancers and satyr-like creatures. But the rustic periphery did not disappear, and neither did grotesque satyr-like dancers. This is the most long-lived case of »splitting« [...], because the grotesque satyrlike dancers survived, no less than has tragedy, into the modern era.«⁵⁸

Csapo und Miller zeigen, dass Komasten⁵⁹ und Satyrn ihre Queerness unter der Bedingung und Einwirkung ihrer sozial-imaginären »Abspaltung« teilen, die sich durch performative, rituelle und tänzerische Handlungen konstituiert, und die das Verhalten der Betrachtenden mit den sozialen Normen wieder in Einklang bringen: »if we accept that the grotesque dancers truly exist but also that they belong to a reversed world of the imagination, who are they?«⁶⁰ Sie kommen zum folgenden Schluss: die Vasenbilder eröffnen dem Betrachtenden »a place where dancing men feel otherwise than normal, feel like satyrs. Satyrs may have been their mythical model, evoking a precivilized stage of freedom and happiness«⁶¹.

Die Historisierung des Satyrischen

Diese Blickrichtung ist mit der Kategorie des Satyrischen, ihrer Aufarbeitung und Situierung in tanz-/theater-nahen Diskursen als auch mit den Implikationen einer ästhetischen, körperlichen, sinnlichen und räumlichen Qualität verbunden. Hier werden künstlerische Elemente, Stile und Phänomene in den Blick genommen, die nach ähnlichen Kriterien und Mechanismen identifiziert und vergleichend analysiert werden, ausgehend von der Frage: Wie wird das Satyrische aktuell in den Auführungskünsten erfahrbar gemacht? Ihre Beantwortung erfordert eine inszenierungs- und bewegungsanalytische, körperbezogene und phänomenologische Perspektivierung in einem transhistorischen Verständnis unter den Stichworten: Gen-

58 E. Csapo; M. C. Miller (Hg.): *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond: From Ritual to Drama*, Cambridge: Cambridge University Press 2007, S. 399.

59 Die Archäologin Marion Meyer bestimmt vier Charakteristika, die diese sogenannten »Dickbauchtänzer« in ihrer Bewegung und Körperlichkeit auszeichnen: »Die moderne Bezeichnung »Dickbauchtänzer« hebt auf zwei von vier Charakteristika dieser Figuren ab, den dicken, vorgewölbten Bauch und die Tanzbewegung. Die beiden anderen Merkmale sind das stark hervortretende Gesäß und ein eng am Rumpf anliegendes Trikot, das das Genital verhüllen kann, aber nicht muß. Daß das Trikot gerade die unförmigen Bäuche und Hinterteile bedeckt, nährt den Verdacht, die entsprechenden Körperpartien seien ausgestopft. Die englischen und französischen Fachtermini für diese Figuren sind denn auch »ausgestopfte Tänzer« (»padded dancers« bzw. »danseurs rembourrés«).« Meyer, Marion: »Dickbauchtänzer in Korinth und Athen«, in: *Talanta*. Bd. 34/35, 2002/03, S. 135 – 179, hier S. 135.

60 Ebda., S. 85.

61 E. Csapo; M. C. Miller (Hg.): *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond*, 2007, S. 91.

re-Elastizität, Körperlichkeit/Verkörperung, optischer Genuss und Sehgeschmack, Stil/Element, Performativität und Wirkungsästhetik, die unabhängig von dem antiken Kontext und dem Genre existieren und daher in allen historischen, künstlerischen und kulturellen Konstellationen auftreten können. Weil sich das Satyrische in der Theater- und Tanzwissenschaft bisher nicht als eine feste Kategorie etablieren konnte, müssen insbesondere ästhetischen Prämissen des Grotesken und Modi des Burlesken vor dem Horizont der verschwundenen Gattung und der Figur von der Bühne in Geschichte und Gegenwart mit der satyrischen Theaterästhetik neu betrachtet und ausgelotet werden. Das Satyrische und das in der griechischen Antike begründete Satyrspiel sind dabei auch dann voneinander zu unterscheiden, wenn das Satyrische dort temporär in Erscheinung tritt. Denn es besteht und wirkt bereits vor der Erfindung der Gattung. Und damit müssen auch weitere anverwandte Ausprägungen und Transformationen ins Auge gefasst werden, die in post-antiken, tanztheatralen Formen wieder neu zum Vorschein kommen. Auch im Bereich der Satire gilt es, das historisch fehlinterpretierte Satyrische aufzuspüren, um seine Parameter zu bestimmen, das Wirkungsspektrum zu ermitteln und jene Elemente des satyrischen Typus zu identifizieren, die sich wie folgt inventarisieren lassen:

- Exotisch oder atypisch
- Verfremdung des Vertrauten
- Vorphilosophisch, apolitisch
- Ausdruck des Nicht-Normierten
- Betrachtungsweise ohne ernsthaften Standpunkt
- Mythologisch, romantisch oder fantastisch distanziert
- Übertrieben oder grotesk überformt
- Körperlich oder stark körperbezogen
- Sinnliche und sexuelle Vergnügungen
- Verdrehung der Tatsachen
- Witze über Geschlechtsteile und sexuelle Funktionen
- Vulgäre Sprache und Gesten
- Denkspiele, Rätsel und Aufgaben
- Entdeckung mysteriöser Elemente
- Gerissenheit und Einfallsreichtum
- Wortspiele und sprachliche Akrobatik
- Vergleichbar mit Burleske
- Visuelle Verspieltheit und Naivität
- Bezug zur Landschaft und Abenteuerlust
- Rausch und Wein
- Skrupelloser Bösewicht als Gegenpart zum Helden
- Happy End

- Anthropomorphismus
- Elemente von Akrobatik, Sport und Slapstick
- Zwischen Unterhaltung, Trash und Hochkultur angesiedelt
- Thematisierung von Fäkalien und Essen
- Kindliche Erlebniswelt
- Phallische und subversive Energien
- Identitätsfragen
- Verhandlung von Grundlagen und Standards der Menschlichkeit
- Genre-flexibel

Die Erforschung des Satyrspiels, des Chors oder der Figuration in den Theater- und Tanzwissenschaften des 21. Jahrhunderts erfolgt zum einen durch die Einschreibung in bestehende Historiografien und Diskurse und zum anderen durch die Identifizierung des Satyrischen in post-antiken Tanz-/Theaterformen im Spannungsfeld von Tragik und Grotteske, deren Vertiefung ein ausdrückliches Forschungsdesiderat in Wissenschaft und Kunst darstellt. Das Satyrspiel wird in der historischen und aktuelleren Forschung als Genre nur am Rande thematisiert und allenfalls als heiterer Abschluss des Tragödienwettbewerbs, als spielerische Tragödie oder als eine primitive Früh- und Urform der Tragödie kommentiert. Dass die Aufmerksamkeit für das Satyrspiel in anderen wissenschaftlichen Disziplinen zunimmt und stärker gewichtet ist, zeigt etwa die Dissertation von Rebecca Lämmle⁶², die sich der poetologischen Entwicklung der Satyrdramen widmet und der Sammelband *Reconstructing Satyr Drama*, der alle bisherigen Forschungsthese und Positionen (aus der Philologie und Archäologie) bis zur Gegenwart versammelt. Die vorliegende Forschungsarbeit hingegen umfasst das Phänomen des verschwindenden Satyrs an der Nahtstelle von Tanz- und Theaterwissenschaft vor dem historischen Hintergrund der Theaterentwicklung um 500 v. Chr. und leitet aus den Eigenschaften des Satyrs eine Figur der *Ursprungserfahrung* ab. Dieses interdisziplinär angelegte Forschungsprojekt kann einerseits eine Auseinandersetzung mit der antiken Aufführungspraxis und den damit verbundenen Konzepten von Inszenierung, Bewegung und Körper anregen und andererseits die Satyrn in das europäische/(trans-)kulturelle Theatergedächtnis überführen. Diese Forschungsarbeit ist durch eine Erweiterung der (nicht nur tanzbezogenen) Geschichtsschreibung durch die Untersuchung von Machtverhältnissen und -verschiebungen seit der griechischen Antike motiviert und geht damit über einen eurozentrischen Kanon hinaus, der mit der europäischen und anglo-amerikanischen Kultur assoziiert wird.

62 Lämmle, Rebecca: *Poetik des Satyrspiels*, 2013. Enthalten sind die bisher wichtigsten Veröffentlichungen/Forschungen von Bernd Seidensticker, Nikolaus Pechstein, Anton Bierl und Susanne Götde im deutschsprachigen Raum.

Die Welt der Satyrn

»Guitar player
Ancient wise satyr
Sing your ode to my cock«
Jim Morrison Lament (1978)

Seit seinem Tod gilt Jim Morrison als eine der rebellischsten und am meistzitierten Ikonen der Popkultur, die die Kluft zwischen den Generationen sowie die Gegenkultur im Spannungsfeld von Männerbildern, Erotik und der Identitätskrise der Jugend widerspiegelt. In seinem Gedicht *Lament* finden wir den Satyr als die Verkörperung der sexuellen Freiheit Ende der 1970er Jahre. Morrisons poetischer Stil zeichnet sich durch eine konstruierte Zweideutigkeit aus, die dazu dient, unbewusste Gedanken und Gefühle auszudrücken, eine Tendenz, die heute gemeinhin mit der Postmoderne oder der Avantgarde in Verbindung gebracht wird. In *Lament* thematisiert Morrison den metaphorischen Tod seines Phallus. Der antike Satyr lebt hier nicht nur als musikalischer Ausdruck, sondern resoniert hier als Lebensstil und als anti-kulturelles Modell des Undergrounds, durchzogen mit Nietzsche-Bezügen zur Verbindung von Tod und Begehren. Der Satyr kommt auch im Rausch der Subkultur des 21. Jahrhunderts wieder neu zum Vorschein, wenn wir an die Performance-Arbeiten des Tänzer-Choreografen Frédéric Gies (vgl. u. die Case Study) denken. Der Satyr, so die übergreifende These dieses Kapitels, hat das Potenzial, zur Leitfigur einer populären Kulturtheorie (low-cultural theory) der griechischen Performancekultur zu werden und Konzepte von Männlichkeit zu beleuchten.

Das Satyrspiel, eine oft übersehene Perspektive, ermöglichte es auch gesellschaftlich angesehenen Dramatikern und privilegierten Denkern/Intellektuellen im Publikum, alternative Blickwinkel und andere Lebensformen im Sinne einer *low/popular ancient culture* – wir würden heute sagen Populärkultur – einzunehmen und Sichtweisen auf die Welt und den Alltag zu vermitteln, die sich deutlich von den anspruchsvollen und präventösen Erwartungen der Hochkultur (kultur-philosophischer Schriften, griechische Tragödien etc.), die sich auf die Werte der Polis beziehen, radikal unterscheidet. Das Satyrspiel, als Genre der »volkstümlichen Lachkultur«⁶³, bot den Athenern eine Theatererfahrung, die sich durch kindliche Neugier, Staunen, Einfachheit, Erotik, Abenteuer, schlechtes Benehmen, und eine Perspektive der »kleinen Leute« auszeichnete. Im Gegensatz zur strengen Polis-Ordnung, die auf Disziplin und normativer Männlichkeit basierte, brachte das Satyrspiel eine Form der Sorglosigkeit und des dionysischen Rausches, der durch exzessives Essen, Trinken und Feiern gekennzeichnet war – ganz im Dienst einer

63 Bakhtin, Mikhail: *Rabelais and His World*, 1984.

(männlichen) stabilisierenden Identitätspolitik des Gemeinschaftskörpers namens Polis.

Die soziale Rolle der Tragödie und die politischen Wirkungsweisen der Komödie in der Gesellschaft sind weitgehend geklärt, doch Massimo Di Marco stellt in seinem Artikel von 2017 die berechnete Frage: »What was the function of satyr play?«⁶⁴. In den letzten Jahren, das führt Di Marco im Beitrag aus, orientierte sich die Forschung um und begann das Satyrspiel als eine Gattung zu betrachten, die trotz ihrer unterhaltenden Züge ernsthaft darauf abzielte, eine gesellschaftspolitische Funktion zu erfüllen oder – nicht zuletzt – ethische oder kulturelle Botschaften an das athenische Publikum zu vermitteln. Durch die Darstellung des Anti-Ethos der Satyrn hätten die Dramatiker die Strategie der Antiphrase benutzt, um soziale Normen und Werte der Polis zu bekräftigen und zu stärken; der kindliche Einfallsreichtum von Randgruppen und wilden Kreaturen wie den Satyrn hätte den Athenern geholfen, die Ursprünge ihrer eigenen Kultur zu vergegenwärtigen. Die Darstellung der ithyphallichen Satyrn trägt dazu bei, beim männlichen Publikum ein Gefühl der Maskulinität wiederherzustellen, das durch die Tragödie, die als feminin konnotierte Regungen und Affekte weckte, vorübergehend außer Kraft gesetzt worden war.⁶⁵ In dem Artikel »Ithyphallic Males Behaving Badly, or, Satyr Drama as Gendered Tragic Ending«⁶⁶ befasst sich Edith Hall mit der sozialen Funktion der Satyrspiele aus einer gendertheoretischen Perspektive. In Anlehnung an Froma Zeitlins Arbeit über »playing the other«⁶⁷ schlägt Edith Hall vor, dass die dem Satyrdrama innewohnende Hypermaskulinität (Frauenfiguren sind die Ausnahme) nach der gewissermaßen weiblichen Erfahrung der Tragödie eine männliche kollektive Identität für das athenische Publikum wiederherstellt.

Im heutigen Diskurs wird häufig ein negativer Ruf mit den Satyrn assoziiert, begleitet von einer übertriebenen Darstellung ihrer hypersexuellen Energie. Die stereotype Vorstellung beschreibt Satyrn oft als ausgelassene, nackte Figuren mit phallischen Attributen, die sich ungebremst und unangemessen gegenüber anderen Personen, insbesondere Frauen, verhalten. Diese Darstellung impliziert, dass sie gesellschaftliche Normen und Regeln missachten und sich gegenüber Konventionen gleichgültig zeigen. Trotz der grotesken Überzeichnungen, die typischerweise der Theatersituation geschuldet sind, fällt es womöglich schwer, die

64 Di Marco, Massimo: »What is the Function of Satyr Play?«, in: *Polis. The Journal for Ancient Greek and Roman Political Thought* 34 (2), 2017, S. 432 – 448.

65 Vgl. Ebda., S. 432f.

66 Hall, Edith: »Ithyphallic Males Behaving Badly, or, Satyr Drama as Gendered Tragic Ending«, in: M. Wyke (Hg.): *Parchments of Gender: Deciphering the bodies of antiquity*, Oxford: Clarendon Press 1998, S. 13 – 37.

67 Zeitlin, Froma: »Playing the Other: Theater, theatricality, and the feminine in Greek drama«, in: John J. Winkler; Froma I. Zeitlin (Hg.): *Nothing to Do with Dionysos?: Athenian Drama in Its Social Context*, Princeton: Princeton University Press 1990, S. 63 – 96.

zugrundeliegende Faszination für die Satyrn im Theater nachzuvollziehen, ohne die stabilisierende patriarchale Ordnung des antiken Theaters und die männliche Dominanz⁶⁸ in der griechischen Gesellschaft zu berücksichtigen. In der gegenwärtigen Nutzung hat der Begriff Satyr eine allgemeine abwertende Konnotation erhalten und wird häufig verwendet, um mächtige Männer zu beschreiben, die sich nicht an gesellschaftliche Normen halten oder ihre Macht missbrauchen. Männlichkeit ist stets eng mit den gesellschaftlichen Normen und Erwartungen einer jeweiligen Zeit und Kultur verknüpft. Konzepte von Männlichkeit beziehen sich auf die Rollenmodelle, Verhaltensweisen und Eigenschaften, die in einem bestimmten historischen und sozialen Kontext als angemessen für Männer gelten:

»Masculinity in this society inevitably conjures up notions of power and legitimacy and privilege; it often symbolically refers to the power of the state and to uneven distributions of wealth. Masculinity seems to extend outward into patriarchy and inward into the family; masculinity represents the power of inheritance, the consequences of the traffic in women, and the promise of social privilege. But, obviously, many other lines of identification traverse the terrain of masculinity, dividing its power into complicated differentials of class, race, sexuality, and gender. If what we call ›dominant masculinity‹ appears to be a naturalized relation between maleness and power, then it makes little sense to examine men for the contours of that masculinity's social construction.«⁶⁹

Männliche Identitäten sind, ebenso wie die damit verbundene ›Body Politics‹, immer sozial, historisch und politisch konstruiert und daher prinzipiell veränderbar; sie sind nicht biologisch determiniert oder stabil gegeben. Im Kontext des (nicht nur antiken) Theaters sind Männlichkeitskonzepte kodifiziert und können im Aufführungskontext affirmiert oder subversiv unterlaufen werden. Satyrn spielen mit ihrer Geschlechtsidentität und präsentieren alternative Modelle von Männlichkeit, die von den gesellschaftlichen Normen abweichen, ohne das hegemoniale Sozialsystem zu destabilisieren. Durch ihre phallische Theatralik, Drag-Performances, berauschte Tänze, vulgäre Witze, sexuelle Anspielungen, Unterwerfung/Unterordnung, körperliche Instinkte und Animalität erweitern sie auch das Spektrum der Männlichkeitsvorstellungen. Die Darstellungen der Satyrn im antiken Theater dienen sowohl

68 Meine Perspektive basiert auf meinem Forschungsinteresse an der hypermaskulinen Subkultur, insbesondere den Theatersatyrn als Verkörperungen übertriebener Männlichkeit und animalischer Triebe, sowie der patriarchalischen Struktur der griechischen Antike. In diesem Kontext betrachte ich das Satyrspiel als Fallstudie, das alternative Perspektiven auf die dominante Kultur bot. Während der Begriff »Subkultur« in der Antike nicht verwendet wurde, waren dennoch unterschiedliche soziale Gruppen und kulturelle Identitäten in der Gesellschaft präsent.

69 Halberstam, Jack: *Female Masculinity*, Durham: Duke University Press 1998, S. 2.

der Unterhaltung als auch der Reflexion von Männlichkeit, indem sie diese auf eine humorvolle und oft groteske Weise thematisieren. Diese These wird durch das gemeinsame Wissen von Publikum und Theatermachern über gesellschaftliche Codes und Mythen gestützt, das es den Verfremdungseffekten der Dramatiker ermöglicht, groteske Effekte zu erzeugen und Lachen hervorzurufen.

Judith Butler würde argumentieren, dass die grotesken und queeren Aspekte der Satyrfigur als Widerstand gegen herrschende gesellschaftliche Normen interpretiert werden können. Die hybride Natur des Satyrs – eine Mischung aus Mensch und Tier – kann als eine Art »Queering« der Grenzen von Normativität und gesellschaftlicher Akzeptanz angesehen werden. Sein wildes, ungezügelteres Verhalten sowie seine exzessiven Eigenschaften könnten als Form des Widerstands gegen die traditionellen Vorstellungen von Männlichkeit und Geschlechtskonformität interpretiert werden. Anders betrachtet verstärkt die Satyrfigur die bestehenden Vorstellungen von Hypermaskulinität, indem sie diese als wild und animalisch darstellt. Insofern reflektiert der Satyr weniger eine inhärente Männlichkeit als vielmehr ein Produkt der kulturellen Normen und Erwartungen der Antike. Der Satyrchor kann als Mechanismus verstanden werden, der Geschlechternormen durch die Darstellung extremer Männlichkeitsmodelle festigt und abweichendes Verhalten diszipliniert. Zusätzlich ist zu berücksichtigen, dass die Satyrn oft als Begleiter des Dionysos auftreten, dessen chaotische und subversive Eigenschaften sich in den Satyrn widerspiegeln. Daher ist die Beziehung zu Dionysos für das Verständnis der Satyrfiguren und ihrer kulturellen Funktion von wesentlicher Bedeutung.

Im zeitgenössischen Theater kann ein Satyrchor als schwule, queere oder in irgendeiner Weise marginalisierte, nicht-normative oder unterdrückte Gruppe in Bezug auf ihren geschlechtlichen Körper, ihren sozialen Status oder ihre ethnische Zugehörigkeit innerhalb eines Systems, das Raewyn Connell als »hegemoniale Männlichkeit«⁷⁰ bezeichnet hat, umcodiert werden. Tony Harrison verortete, wie erwähnt, seine Satyrn in den 1980er und 1990er Jahren in der hypermaskulinen Subkultur des Fußball-Hooliganismus. Auch im 21. Jahrhundert gibt es die Tendenz in der Gesellschaft und den Medien, den (mythologischen) Satyr in die Ecke der toxischen Maskulinität zu stellen, wenn es darum geht, die zeitgenössische Leitfigur des Hypermaskulinen in ihrer negativen Ausprägung historisch zu profilieren. Doch ihre Theaterexistenz und der Phallus als Symbol sind komplexer, als sie auf den ersten Blick erscheinen.

Der Forscher Mark Griffith erweitert Edith Halls Ansatz und liefert eine fundierte Einschätzung der sozialen Funktion und außertheatralen Bedeutung des Genres.

70 Hegemoniale Männlichkeit wird hier als eine Praxis definiert, die die dominante Position von Männern in der Gesellschaft stärkt und durch die Komplizenschaft mit anderen Männern legitimiert oder die Unterordnung marginalisierter Formen von Geschlechtsidentitäten rechtfertigt.

Das Publikum des Satyrdramas identifizierte sich nicht nur mit den Satyrn, sondern war sozusagen gespalten zwischen der Identifikation mit Satyrn und mit den heroischen Figuren. Diese doppelte Identifikation deckte sich mit zwei unterschiedlichen Vorstellungen von Männlichkeit, die hohen und die niedrigen, die erwachsenen und die kindlichen. Ein gewagter aber aufschlussreicher Transfer von Griffith ist die Parallele zwischen dem griechischen Satyrdrama und der amerikanischen Minstrel Show oder Blackface Minstrelsy des 19. und frühen 20. Jahrhunderts. Diese Übertragung zeigt, wie die weißen Amerikaner mit den Athenern kulturell verbunden waren, indem sie sich selbst ihrer unwürdigen Figuren gegenüberstellten, die sowohl Objekte des Spottes als auch »Orte der Nostalgie und des kindlichen Begehrens« waren.⁷¹

Diese Thesen aus kulturwissenschaftlicher, geschlechtertheoretischer und anthropologischer Sicht deuten darauf hin, dass es bei der Darstellung der Satyrn auf der Bühne nicht ausschließlich um ein spezifisches Konzept von Männlichkeit innerhalb eines hegemonialen Ordnungssystems ging. Vielmehr steht im Zentrum die Frage nach der Menschlichkeit der Satyrn und ihrem Substatus in der athenischen Gesellschaft. Die hybride Natur der Satyrn – sind sie menschlich, tierisch oder etwas Drittes?⁷² – hat viele Künstler, Denker und Schriftsteller dazu angeregt, durch die Satyrfigur Konzepte im Zusammenhang mit dem Unbewussten, der Sexualität, dem Begehren und der Identität zu erforschen. Diese hybride Figur ermöglichte es ihnen, sich von den bestehenden Normen und Utopien der Gesellschaft zu distanzieren und neue Perspektiven zu gewinnen. Die vielfältigen Bedeutungsdimensionen als mythologische Figur spielen mit unterschiedlichen Vorstellungen und Metaphern in Religion/Kult, Theater, Tanz, Literatur, Film, bildender Kunst, Popkultur (Comics, Musik, Serien, Gaming Culture) und Geschlechterdarstellung, die zum Teil auch ineinander übergehen, miteinander verschwimmen und wieder neue Konfigurationen bilden.

Könige des Theaters

Die Frage, wer oder was ein Satyr sein könnte – diese Formulierung verdeutlicht eine Reihe von Möglichkeiten – ist sehr unterschiedlich beantwortet worden. In *La cité*

71 Griffith, Mark: »Slaves of Dionysos: Satyrs, Audience, and the Ends of the Oresteia«, in: Ders.: *Greek Satyr Play Five Studies*, 2015, S. 195 – 258.

72 Aber nach Edith Hall ist hier Vorsicht geboten: »Yet viewing dramatic satyrs from an anthropological perspective, as representatives of an early stage in human social development, runs the risk of reducing the magic of these complex and charming creatures.« Hall, Edith: *Greek Tragedy: Suffering under the Sun*, Oxford: Oxford University Press 2010, S. 237.

des satyres versucht der französische Archäologe François Lissarragues, einige Antworten darauf zu geben und schafft einen hervorragenden Überblick zur Satyrfigur in einer sozial-anthropologischen Perspektive, wie er im Untertitel mit *Une anthropologie ludique* (Eine spielerische Anthropologie) anführt. Er begibt sich in eine vielfältige Vorstellungswelt und findet ein reiches und zugleich komplexes Repertoire vor, in dem die Satyrn einer Vielzahl von Bearbeitungen und Interpretationen unterliegen.

»Während man die Satyrbilder als eine Erfindung Athens betrachten kann, gibt es einen anderen Bereich der athenischen Kultur, in dem die Satyrn König sind: das Theater, insbesondere die Theatergattung, die wir gewöhnlich als »satyrisches Drama« bezeichnen. Der Grammatiker Demetrios definierte die *satyrikon drama* als eine *tragoidia paizousa*, eine Tragödie, die spielt. Und das Spiel ist es wert, dass man sich damit beschäftigt.«⁷³

Die Satyrn waren in der bildenden Kunst wesentlich populärer als in der Literatur. Die Theatertätigkeit ist nach Lissarrague aber nur eine der Referenzen kultureller Praktiken, die sich die Maler angeeignet haben. Das zeigt sich bei einer umfassenden Betrachtung dieser visuellen antiken Kultur mit rund 7000 griechischen Vasen. Einige Mischwesen hatten ihre eigenen Mythen. Der Satyr als eine Figur, die in verschiedene künstlerische Kontexte eingebettet werden kann, erfährt bei Lissarrague eine späte und wohl einzigartige Würdigung. Ein Kapitel (»Tous en scène«, S. 21 – 37) ist der »spielenden Tragödie« gewidmet, als die das Satyrdrama gerne bezeichnet wird. Die plastische Formbarkeit der Satyrn als beliebtes Bildmotiv, modellhafte Körper oder thematisches Sujet auf antiken Vasen wird durch das weitgehende Fehlen eines (einzigen) Mythos und einer Genealogie verstärkt, abgesehen von zwei Erzählungen, die sich allerdings erst spät in der Ikonografie entwickeln, nämlich die Geschichte von Marsyas und Silen. Dazu später mehr im Kapitel »Das Enthäutete: Anish Kapoor *Marsyas* (2002)«. Der Erfindungsreichtum der Vasenmaler konnte sich also frei entfalten wie übrigens auch die Imagination der tragischen Dramatiker im Theater. Die Geschichte der Satyrn ist voll von Metamorphosen, Manipulationen und Überraschungen. Um diese zu dokumentieren, stützt sich François Lissarragues auf eine Reihe von gesammelten Beispielen und Quellen, die die Breite dieser Fantasiewelt der Satyrn auffächern und eine Definition dieser mythologischen Figur *ohne Mythos* konstruieren. Nach den städtischen Dionysien mit den

73 Eigene Übersetzung. Im Original: »Si l'on peut considérer l'imagerie des satyres comme une invention d'Athènes, il existe un autre domaine de la culture athénienne où les satyres sont rois: le théâtre, en particulier le genre théâtral que l'on a pris l'habitude d'appeler »drame satyrique«. Le satyrikon drama est défini par le grammairien Démétrios comme une tragoidia paizousa, une tragédie qui joue. Et le jeu mérite qu'on s'y arrête.« Lissarrague, François: *La cité des satyres. Une anthropologie ludique*, 2013, S. 21.

römischen Bacchanalien und ihrer Wiederbelebung in der Renaissance haben sich viele Varianten angehäuft und die moderne (meist negative) Wahrnehmung der Satyrn geprägt, und doch bleibt der Satyr eine Figur mit unsteten Konturen. Eine der Analysenkategorien⁷⁴ umfasst ihre Anatomie und das Körperkonzept (»Le corps du satyre«, S. 53 – 71). Auf den Vasen, die sie häufig schmücken, scheinen drei Aspekte von tanzanalytischem Interesse zu sein: Erstens erscheinen sie als gewissermaßen *vielfältigste* männlich gelesene Körper, die sich nach und nach in verschiedenen Altersstufen zeigen; zweitens als *bewegliche* Körper, das heißt instabil und unbeständig in ihren Proportionen, Haltungen und Gesten, und drittens als *vielsinnige* Körper, die riechen, hören, schmecken und beobachten. Das auffälligste Merkmal ist jedoch ihre sexuelle und phallische Energie, die sie mit allen möglichen erotischen Partnern, die nicht unbedingt beseelte Lebewesen sein müssen, zum Ausdruck bringen. Ohne auf die Wirkungsgeschichte einzugehen, setzt Lissarrague dennoch eine Reihe von historiografischen Meilensteinen, um die Besonderheit der griechischen Satyrn in ihren Anfängen zu verdeutlichen. So widmet er sich einem oft übersehenen Kapitel – dem »Dunklen Zeitalter« der (Theater-)Geschichte, dem Mittelalter.

Die mittelalterliche Tradition assoziierte den Satyr mit dem »wilden Mann«, ein Vorläufer für den »edlen Wilden« in der frühen Neuzeit. Der manchmal gehörnte Satyr mit Bocksfüßen und behaartem Körper ist hier eine Figur des Verführers, wie sich religionsgeschichtlich rekonstruieren lässt. In den ersten Drucken der Reisebeschreibungen von Jean de Mandeville findet Lissarrague beispielsweise Illustrationen der Episode der Versuchung Christi und rheinische Kupferstecher stellen den Teufel in Form eines Satyrs dar. Die Menschlichkeit der Satyrn wird seit dem Mittelalter und der Renaissance zu einem immer größeren Problem für Gelehrte und Theologen, die beginnen, abnorme Formen zu untersuchen, in denen sich der Teufel manifestiert. Ein herausragendes Beispiel dafür ist der französische Schriftsteller, Dramaturg und Poet François Hédelin abbé d'Aubignac, ein wichtiger Theoretiker des französischen Theaters des 17. Jahrhunderts. Von der Hoffnung angetrieben, der erste Direktor eines Nationaltheaters zu werden, verfasst d'Aubignac 1657 sein Hauptwerk *La Pratique du Théâtre*⁷⁵ nachdem Kardinal Richelieu ihn aufgefordert hatte, ein Grundgerüst mit Ideen für einheitliche Standards für das französische Theater zu erstellen. Das Werk basiert auf den Idealen der klassischen Antike, hauptsächlich nach aristotelischem Maßstab und wird für lange Zeit zum Leitfaden

74 Lissarrague untersucht die Satyrn in ihren mythischen Anfängen, auf der Bühne und in der Theorie, durch das Konzept des Körpers und der Anatomie, durch Fragen der Sexualität, ihre Beziehung zur Tierwelt, zu Musik und Tanz, Krieg und Spiel und im Kontext von Fest und Ritual.

75 Hédelin, François: *La Pratique du Théâtre* (1657), hg. v. Hélène Baby, Paris: Édition Champion 2001.

für das Theaterwesen in Frankreich. Weit weniger bekannt ist allerdings, dass sich d'Aubignac auch intensiv mit der Satyrfigur beschäftigte.

Mit *Des satyres brutes monstres et démons* (1627) wendet sich d'Aubignac gegen die angebliche Menschlichkeit der ›monströsen‹ Satyrn, die als Mischwesen nicht nach dem Ebenbild Gottes geschaffen wurden:

»Nachdem wir uns mit der angeblichen Menschlichkeit der Satyrn befasst haben, scheint uns die Reihenfolge der Diskussion zu fragen, was wir denn glauben, dass sie sein können, da sie keine Menschen sind; denn wir würden vergeblich diese Meerenge passieren, wenn wir, kurz vor der Einfahrt in ein offenes Meer, in den Hafen zurückkehren würden. Es gibt viele Dinge, bei denen es viel leichter ist, durch Reden zu vermitteln, was sie nicht sind, als durch Erklärungen, was sie sind, wie der Urstoff, die substantiellen Formen der Wesen und die Natur Gottes nach Dionysius Areopagita. Was aber die Satyrn betrifft, so hoffen wir, dass wir mit derselben Leichtigkeit zeigen können, was sie sind, wie wir glauben, bewiesen zu haben, was sie nicht sind.«⁷⁶

Die Frage, was die Satyrn sind, impliziert die Frage, was sie nicht sind: Menschen. Satyrn werden hier zum Studienobjekt des Abnormen, an dem alle Grundsätze des Minderwertigen und Unwürdigen erforscht und beispielhaft abgeleitet werden können. Das (theater-)historische Traktat offenbart nicht nur die pejorative Beurteilung eines Satyrbildes um 1700, sondern auch die Verbreitung einer christlich-theologischen Anthropologie, in der heidnische Dämonen (und andere anormale Existenzen menschlicher und nicht-menschlicher Art) keinen Platz haben und auch nicht den göttlichen/unsterblichen Status besitzen. Ganz im Gegenteil, denn d'Aubignacs zweite Lesart gilt der körperlichen Abnormität, Hässlichkeit und Monstrosität der Satyrn. Die Idee des Hybriden wird als ungeheuerliche Auflehnung und Maßlosigkeit gegen die Natur (das heißt Gott) interpretiert und vehement abgelehnt:

»Es ist jedoch ebenso sicher wie unglaublich, dass es Menschen gab, deren Begierden so ungeordnet, deren Menschlichkeit so brutal und deren Vernunft so unvernünftig waren, dass sie die Befriedigung ihrer außerhalb der natürlichen Neigung

76 Eigene Übersetzung. Im Original : »près avoir traité ce qui concernent l'humanité supposée des Satyres, l'ordre du discours semble nous demander ce que nous estimons donc qu'ils peuvent estre, puis qu'ils ne sont point hommes: car nous aurions en vain passé ce destroit, si estans près d'entrer dedans une mer plus libre, nous retournerions au port. Il y a bien maintes choses lesquelles il est beaucoup plus aysé de faire entendre en discourant ce qu'elles ne sont pas, qu'en voulant expliquer ce qu'elles sont, comme la matière première, les formes substantielles des estres, et la nature de Dieu, selon Denys l'Areopagite. Mais pour les Satyres nous espérons faire veoir ce qu'ils sont, avec autant de facilité, comme nous croyons avoir prouvé ce qu'ils ne sont point.« Hedelin, François: *Des satyres brutes, monstres, et demons*, hg. v. Nicolas Buon, Paris 1627, S. 48 – 49.

gen ihrer Art wütenden Begierden suchten: Und die auf diese Weise abscheuliche Kreaturen hervorgebracht haben, die dem Himmel ein Gräuel und der Erde ein Schrecken sind, und die in ihrem Körper die menschliche Gestalt mit der brutalen vermengt tragen und durch ein gerechtes Urteil Gottes die Schande ihrer Eltern enthüllen.«⁷⁷

Die Ablehnung richtet sich gegen (exzessives) Begehren, abweichende Sexualität und alles, was gegen die Normen der Gesellschaft oder der Kirche im Ancien Régime gerichtet ist. Bei der Auswahl der Themen für seine Stücke scheint sich d'Aubignac von dem Wunsch leiten zu lassen, die verschiedenen Arten der Tragödie zu illustrieren – mit patriotischen, antiken und religiösen Motiven. Was die Konzepte Körper und Bewegung betrifft, so wird der Satyr hier mit einem Pferdeschwanz, kleiner Statur, geschmeidigen Bewegungen in grotesken Tänzen (»dances grotesques«⁷⁸) und äußerst lüstern (»excessive rage d'amour«⁷⁹) beschrieben. Insbesondere mit der Analyse des satyrischen Tanzes sieht sich d'Aubignac in seiner Argumentationslinie bestätigt. Der antike Satyrtanz Sikinnis entspricht hier dem kleinen Stampfen des Gottes Pan, wird mit dem Gang der Affen (wenn sie auf den beiden Hinterfüßen gehen) verglichen oder in die Nähe der Zauberer und Dämonen gerückt⁸⁰:

»Was man, wenn diese Versammlungen wahr sind, auf die Tänze der Zauberer mit den Dämonen an den Tagen ihrer Zeremonien, die sie Sabbate nennen, zurückführen kann: Denn die alten und berühmtesten Dichter waren alle Zauberer, und diese Satyrn Dämonen.«⁸¹

Während d'Aubignac sich zwar gegen die Vorstellung wendet, dass die Fortschritte des Theaters der Religion widerstreben, müssen wir hier von einem Reformansatz ausgehen, der sich in seinen Schriften zur klassischen Theatertheorie auf der

77 Eigene Übersetzung. Im Original: »Il est neantmoins aussi certain qu'incroyable qu'il s'en est trouvé, dont les désirs ont esté si désordonnez, l'humanité si brutale, et la raison si desraisonnée, que de rechercher l'assouvissement de leurs appétits enragez hors les inclinations naturelles de leur espèce : et qui ont donné par ce moyen la naissance à des créatures abominables, l'horreur du Ciel, l'effroy de la terre, et qui portant en leur corps la figure humaine meslée avec la brutalle, décèlent par un juste jugement de Dieu la honte et l'infamie de leurs parens.« Ebd., S. 74.

78 Ebd., S. 197.

79 Ebd.

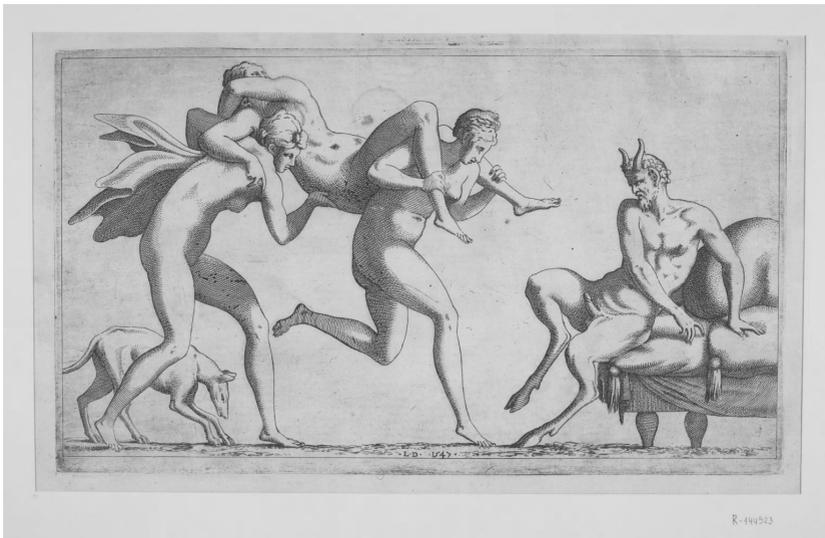
80 Ebd., S. 197 – 98.

81 Eigene Übersetzung. Im Original: »Ce que l'on peut rapporter, si ces assemblées estoient véritables, aux dances des Sorciers avec les Démons, les jours de leurs cérémonies qu'ils appellent Sabbats: car les anciens et plus fameux Poètes estoient tous Magiciens, et ces Satyres Démons.« Ebd., S. 198.

Grundlage des aristotelischen Modells widerspiegelt und hier den Satyr als paradigmatische Figur des Theaters durch die Analogien mit »brutes monstres et démons« versucht zu marginalisieren. Bei der Lektüre des Traktats wird nur zu deutlich, wie sich seit dem Mittelalter und mit der Renaissance der tanzende Satyr als dämonische Figur des Verführers zu verfestigen beginnt. Neben Traktaten wie diesem gibt es auch Kupferstiche mit dem wohl berühmtesten Motiv der Kunstgeschichte, (siehe unten Abb. 15) das Bild von 1547, auf dem die Frau zu einem triebhaften Satyr getragen wird. Das Wenige, was über die Genealogie der Satyrn bekannt ist, wurde, davon scheint d'Aubignac überzeugt zu sein, durch sein Traktat aufgedeckt.

Eine Möglichkeit, dem Satyr auf die Spur zu kommen, bietet neben der Welt des Theaters die Welt der Mythologie, die in den zahlreichen Vasenbildern künstlerisch aufgegriffen und der Nachwelt überliefert wurde, wie anhand von Lissarrague gezeigt wurde. Die mythologischen Stoffe zeichnen sich dadurch aus, dass sie ihrem Wesen nach plural und vielgestaltig sind. Darum sind sie besonders beliebt und kulturelles Allgemeingut, auch unserer geteilten kollektiven Erinnerung. Jan Assmann hat 1992 in *Das kulturelle Gedächtnis* gezeigt, dass sich Mythos und Geschichte nicht trennscharf voneinander unterscheiden lassen, wie es im Laufe der Jahrhunderte in den Wissenschaften immer wieder versucht wurde, denn sie sind in unserem kulturellen Gedächtnis eng miteinander verwoben. Aber auch die Schattenseite wird mit d'Aubignacs Abhandlung über die konstruierte Unmenschlichkeit und ideologisch und religiös begründete Ausgrenzung der Satyrn deutlich.

Abb. 15: *Der Satyr als Figur des Verführers* (1547)



R. 144523

Eine weitere Tendenz ist in der Entwicklung der wissenschaftlichen Disziplinen der Archäologie, Anthropologie, Ethnologie, Religions- und Kulturwissenschaften seit der Mitte des 19. Jahrhunderts zu beobachten: die romantische Hinwendung zu eher unwissenschaftlichen Mythen und zu stummen Artefakten der archaisch-wilden Antike, um zu Zeiten, Körpern und Orten vorzudringen, wo historische Fakten und Quellen über den Zeitraum des fünften vorchristlichen Jahrhunderts hinausreichen, um die klassische Antike zu dezentrieren und neu zu denken.

Abb. 16: Das Hybride als Monstrosität (1642)



Phallische Energie

Der Satyr verkörpert in seiner ungezähmten Wildheit die grundlegenden Instinkte und Begierden des Menschen. In der antiken griechischen Mythologie steht er für die ungezügelte Lust und Leidenschaft, die unter der Oberfläche einer zivilisierten Gesellschaft schlummern – eine stetige Erinnerung an die archetypische Wildheit, die im Inneren jedes Menschen verborgen liegt. Der Satyr eröffnet uns somit einen Zugang zu den dunkleren, verborgenen und oft tabuisierten Aspekten der menschlichen Erfahrung, die es zu erforschen gilt.

In verschiedenen kulturellen und theoretischen Kontexten, sei es im antiken Phalluskult des Dionysos, in modernen psychoanalytischen Theorien oder in zeitgenössischen kunst- und geschlechtertheoretischen Diskursen, hat der Phallus stets eine zentrale Rolle gespielt. Dabei ist der Phallus weniger ein konkretes Körperorgan als vielmehr ein imaginäres Konzept, das durch die Theorien von Jacques Lacan definiert wurde und nach Slavoj Žižek die obszönen Dimensionen des Genusses symbolisiert. Ausgehend von der Psychoanalyse geriet der Phallus in das Blickfeld feministischer Theorien, wo er radikal umgedeutet wurde, aber zwischen den binären Geschlechtern verharnte: »In seiner Verknüpfung von Männlichkeit und kultureller Macht wird der Phallus von der feministischen Kritik⁸², insbesondere der 1970er und 80er Jahre, als Zeichen einer patriarchalischen Kulturtradition betrachtet, die Unterschiede geleugnet und alle Bedeutung zugunsten eines männlichen Herrschaftsprimats zentralisiert habe«⁸³. Gegenwärtig gibt es keine Re-perspektivierung, die nicht auch einen geschlechtertheoretischen Ansatz vorschlägt. Dörte Bischoff betont, dass neuere geschlechtertheoretische Ansätze, die zunehmend Männerbilder untersuchen, sowie die Queer Studies, die Identifikationen jenseits des binären Geschlechtermodells und der heterosexuellen Norm betrachten, dem Phallus neue Aufmerksamkeit schenken. Im Rahmen des Ansatzes »Queering the Phallus« berücksichtigt Bischoff nicht nur gendertheoretische Perspektiven, die sowohl feministische Positionen als auch Männlichkeitskonzepte und subversive Darstellungen des männlichen Körpers umfassen, sondern auch männliche Hysteriker, marginalisierte Gruppen, die den Phallus neu interpretieren, und Cyborgs, die als hybride Mensch-Maschine-Körper die Macht des

82 Die aus dem dekonstruktivistischen Feminismus kommende Antwort lautet: »Phallogozentrismus«, dessen Theorie und dessen Vertreterinnen (Luce Irigaray, Julia Kristeva, Hélène Cixous, Sarah Kofman und Judith Butler) sich in erster Linie mit dem Gebrauch der Sprache im Zusammenhang mit Geschlecht/Gender auseinandersetzen.

83 Bischoff, Doerte: »Körperteil und Zeichenordnung. Der Phallus zwischen Materialität und Bedeutung«, in: *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*, hg. v. Claudia Benthien; Christoph Wulf, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2001, S. 293 – 316, hier S. 294.

Phallus über Geschlechtergrenzen hinweg verkörpern und gleichzeitig ihre Konstruktivität und Vielfalt zeigen.⁸⁴ Das Phallische kann aber auch als Substrat des Komischen gelesen werden, wobei »im Kontrast zwischen Norm und Andersartigkeit das Unbewusste, Triebhafte und Niedere plötzlich aufscheinen«⁸⁵, und mit Blick auf das Satyrspiel immer auch subversive Kräfte gegenüber der griechischen Wissenskultur mitschwingen. Masturbation, Triebhaftigkeit, Begehren, Identität, phallisches Genießen sind nicht nur psychoanalytische Begriffe, sondern zweifellos auch Vorstellungen, die mit den Satyrn auf der Bühne (heute) verbunden sind, die ihre phallische Energie im Theater verbreiten. Wird der Satyr dadurch zu einer fantasmatischen, obszönen Figur?

In der griechischen Mythologie gelten Satyrn als hypermaskuline Tanzwesen und friedliche Bewohner in abgelegenen Gebieten. Sie sind terrestrisch, das heißt an den Boden und die Natur gebunden, leben in abgelegenen Gebieten wie Wäldern, Bergen und Feldern. Lange bevor es Theater oder ein bewusstes Verständnis von Theater gab, reihten sich Satyrn zu den zahlreichen mythischen Mischwesen, z.B. den barbarischen Kentauren, den verführerischen Sirenen oder den gefährlichen Gorgonen, die mit ihren Doppelkörpern und -identitäten die Menschen zu betören und zu verunsichern wussten. Sie tauchen erst relativ spät, Ende des sechsten/Anfang des siebten Jahrhunderts v. Chr., in Schriften und Bildmaterial auf.⁸⁶ Seit der frühen Antike werden Satyrn in Szenen auf unzähligen griechischen Vasen dargestellt. In diesem Medium erhalten sie ihre charakteristische Repräsentation als bewegte Körper. Die allzu menschlichen, aber stark behaarten Körper vermischen sich mit den tierischen Zügen von Pferden und Ziegenböcken. Die zweibeinigen Pferdemenner tragen Bärte, haben flache Stupsnasen, mähnenähnliches Haar, forsche Gesichter, einen erigierten Phallus⁸⁷ und werden meist nackt dargestellt. Trotz der vielfältigen ästhetischen und künstlerischen Umsetzungen und der wechselnden Mensch-Tier-Konfiguration werden sie auf Artefakten, Amphoren und Vasen-

84 Bischoff, Doerte: »Körperteil und Zeichenordnung. Der Phallus zwischen Materialität und Bedeutung«, in: *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*, 2001, S. 293 – 316, hier S. 299.

85 Andreas Enghart; Franziska Schoessler (Hg.): *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Drama*. Berlin, Boston: De Gruyter 2018, S. 45.

86 Der Satyr erscheint als eigenständiger Tanzdämon in den Zeugnissen aus Nordgriechenland und Kleinasien oder als festliches Kollektiv im Gefolge des Dionysos in der attischen Kunst. Der Satyr ist zwar auf zahlreichen Vasen, Amphoren und Skulpturen in der Kunst allgegenwärtig, aber wir wissen relativ wenig über die Genealogie dieser besonderen Mischwesen. Mitunter liegt dies daran, dass die Satyrn mit den pferdeähnlichen Silenen (die »Kinder« des Silens), dem Pan (der bocksfüßige Tanzgott aus Arkadien; Sohn von Hermes und Dryope) und seiner römischen Version, den lüsternen und sinnlichen Faunen, ähnliche tierische Attribute teilen und in nachantiken Gesellschaften homogenisiert werden.

87 Im Theater sind die Satyrn ithyphallisch, das heißt, sie hatten eine stark vergrößerte, bühnenwirksame Nachahmung eines Phallus.

malereien weit weniger als wilde Tiere, sondern als athletische nackte Männer präsentiert. Frühe künstlerische Darstellungen bevorzugen noch pferdeähnliche Hufe, doch ab dem sechsten Jahrhundert v. Chr. werden Satyrn zunehmend menschlicher und mit Beinen und Kleidung im Cross-Dressing ausgestattet. Im Mittelalter und in der Renaissance werden sie in der christlichen Tradition als bocksfüßige, sexualisierte Dämonen verteufelt, im Barock werden die grotesken Elemente der mythologischen Figuren noch verstärkt und in Romantik und Moderne verschmelzen sie mit dem »göttlichen Tanzmeister«⁸⁸ Pan oder den römischen Faunen und erscheinen als seltene Fantasiewesen in ländlichen und bäuerlichen Idyllen.

Welche Persönlichkeitsmerkmale haben sich die Menschen für die Wesensart ihrer Satyrn vorgestellt? Die Satyrn sind frech und humorvoll – die Griechen/Griechinnen beschreiben ihre stereotypen Charaktere als feige, infantil, exzentrisch und schamlos; dennoch scheinen sie mit ihnen zu fühlen und zu sympathisieren. Sie fallen durch ihre Schamlosigkeit und Obszönität auf und gelten als Liebhaber der gemeinhin als schön geltenden Dinge wie Wein, Musik, Tanz, Frauen und allen materiellen Gegenständen. Der Satyr ist auch der dionysische Repräsentant der höchsten Tanzkunst und der sinnlichen Vergnügungen und verfügt daher über ein hohes Maß an Körperbeherrschung und die Fähigkeit zu performen, die im Zusammenhang mit Akrobatik, Tanz, Sport und Kriegskunst zum Ausdruck kommt. In der Vasenmalerei scheint das Bewegungsvokabular des tanzenden Satyrs bis heute unerschöpflich.⁸⁹ In der Literatur und in der bildenden Kunst sind sie oft versucht, Nymphen und sterbliche Frauen zu verführen oder zu belästigen, in der Regel erfolglos, denn der Satyr verfolgt nicht die Befriedigung von Trieben, sondern das Begehren selbst. Das ist einer der Hauptgründe, warum sie auf griechischen Vasen bei der Masturbation oder anderen sexuellen Handlungen mit Gegenständen oder Tieren gezeigt werden, was sie als queere und nicht-normative Figuren in ihrer Sexualität ausweist.⁹⁰ Entgegen dem weit verbreiteten Vorurteil sind die mythischen Satyrn von Natur aus nicht bössartig oder feindselig, sondern leidenschaftlich und temperamentvoll, wenn sie herausgefordert oder provoziert werden. Die Tendenz zu ihrem ungestümen, energischen, manchmal aggressiveren Auftreten rührt von ihrer Entdeckerlust und ihrem natürlichen Tatendrang her. Die Satyrn als griechische Imaginationsfiguren werden für das Theater vor allem durch ihre unmittelbare Nähe zu Dionysos und in der engen Verflechtung von Fest, Mythos, Performance und Spiel konstruiert. Als tanz- und trinkfreudige Gefährten

88 Henrichs, Albert: »Warum soll ich denn tanzen?« *Dionysisches im Chor der griechischen Tragödie*, (Lectio Teubneriana 4), Stuttgart, Leipzig: Teubner 1996, S. 44.

89 Vgl. Weege, Fritz: *Der Tanz in der Antike*, Hildesheim, New York: Olms 1976 (Halle/Saale 1926), S. 93.

90 Das animalische Begehren der Satyrn als karikiertes männlicher Gegensatz zum freien Polisbürger wurde von Mark Griffith, Hellmut Flashar und Edith Hall diskutiert.

gehören sie zum bunten Gefolge des Dionysos, das sowohl aus Anhängerinnen, den ekstatisch tanzenden Mänaden, als auch aus Anhängern, den dickbäuchigen und betrunkenen Komasten, besteht. Dionysos verkörpert das Gegensätzliche und das Fremde und wird daher nicht zufällig als Theatergott angesehen, der zwei Gesichter hat, die im Theater durch lachende und weinende Theatermasken akzentuiert werden.⁹¹ Mit dem Übergang vom kultischen zum theatralen Hintergrund gelten die Satyrn als burleske und kollektive, geradezu paradigmatische Theaterwesen.

Aus einer genderkritischen Perspektive ist der hedonistische Satyr, der Frauen bedrängt und überfällt, im Zeitalter der #MeToo-Bewegung in seiner überwiegend negativen Bedeutungsdimension für sexuelle Perversionen und Übergriffe diskreditiert worden. Er steht heute als Symbol für das, was als toxische Männlichkeit bezeichnet wird. Diese moderne Interpretation unterscheidet sich jedoch deutlich von der historischen Gestalt des Satyrs in der griechischen Mythologie, die eher als ambivalente, teils subversive Figur verstanden wurde. Die Bezeichnung »Satyriasis« in der Medizin, die einen pathologisch gesteigerten Sexualtrieb bei Männern beschreibt, hat zweifellos zur negativen Konnotation des Satyrs beigetragen. In der zeitgenössischen Medienlandschaft wird diese Figur nun mit realen Personen wie dem Hollywood-Produzenten Harvey Weinstein, dem Investmentbanker Jeffrey Epstein und dem Theatermacher Jan Fabre assoziiert – allesamt Männer, die für ihre sexualisierten Machtmissbräuche berüchtigt sind und in der Presse als moderne Inkarnationen des Satyrs dargestellt wurden. Diese Verschiebung von der historischen Figur hin zu einem modernen Symbol für toxische Männlichkeit verdeutlicht die Projektion aktueller gesellschaftlicher Probleme auf alte Mythen. Dabei wird das ursprüngliche Bild des Satyrs weitgehend überlagert und in einen neuen Kontext gesetzt, der die Komplexität der Figur reduziert und sie fast ausschließlich auf ihre negativen Aspekte reduziert. Das historische Profil des Satyrs wird dabei weniger als realer Bezugspunkt gesehen, sondern eher als eine Projektionsfläche für zeitgenössische Diskurse über Macht, Sexualität und Geschlecht. Schlagzeilen dieser Art (sexuelle Übergriffe, körperliche/seelische Misshandlungen, Machtmissbrauch aufgrund von Geschlechtsunterschieden, Misogynie) häufen sich unter der Leitfigur des Satyrs und verdeutlichen, dass unsere Gesellschaft mit Männlichkeitskonzepten⁹² auf und hinter der Bühne ringt, vor allem im künstlerischen Bereich, wo

91 Dionysos ist eine hochinteressante Figur, wenn es um gendertheoretische Verkörperungen und Perspektiven im Theater geht: Geboren aus dem rechten Schenkel seines Vaters Zeus, schützt sich der junge Gott als Kind vor dem Zorn der betrogenen Ehefrau Hera durch Strategien der Geschlechterinszenierung wie weibliche Maskerade und Cross-Dressing, um nicht erkannt zu werden. Da er wie Herakles eine sterbliche Mutter hat, muss sich Dionysos seinen Weg in den Olymp erst mit Gewalt erkämpfen, was ihn von den anderen Gottheiten unterscheidet.

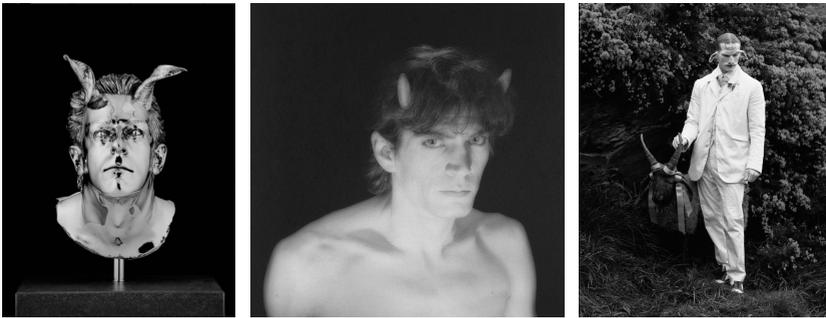
92 Wer gesellschaftspolitische Entwicklungen, kulturelle Phänomene und künstlerische Fragestellungen aufmerksam verfolgt, kommt nicht umhin festzustellen, dass Männlichkeit auf

die hypersexualisierte, körperbewusste, emotionale und körperliche Intimität von Theaterarbeit und kreativen Arbeitsumgebungen oft erst in ihren Grenzen definiert werden muss bzw. genau diese Grenzüberschreitung in Frage gestellt wird.

Mehr als nur ein Künstler hat sich selbst als Satyr maskiert dargestellt, um die soziale Konstruktion von Männlichkeit und seine männliche Identität durch das Bild der bocksähnlichen Figur zu hinterfragen. Der amerikanische Künstler Robert Mapplethorpe provozierte in den 1980er Jahren mit seinen Aufnahmen von nackten schwarzen Männern, großformatigen Penissen und Fetischkleidung. Als Selbstporträt ließ er sich als Satyr fotografieren, der hier für eine queere Figur und eine schwule Subkultur steht (siehe unten, auch zu den folgenden Künstlern, Abb. 19 – 21). Mapplethorpe hat die amerikanischen Vorstellungen von ›race‹, Geschlecht, Gender und Moral angegriffen. Der amerikanische Medienkünstler Matthew Barney inszeniert sich hingegen als steptanzender, hochartifizieller und neobarocker Satyr in seinem Mammutwerk *Cremaster Cycle* (1994 – 2002), in dem er Darstellungen von Männlichkeit in Kunst, Popkultur und Sport nachspürt. In der Moderne ist die Figur des Athleten historisch als Symbol für ideale Schönheit und als männliche Norm konstruiert worden. Barneys Bezug auf den Satyr als Alter Ego ermöglicht einen imaginären Ausbruch aus der Norm der Männlichkeit. Das skulpturale Werk des polarisierenden belgischen Theatermakers Jan Fabre, das sich ebenso mit dem Thema des Selbstporträts auseinandersetzt, erweist sich sowohl als eine Form der Erforschung der menschlichen Natur als auch als ein Versuch, die verschiedenen Facetten, die die Identität eines Menschen ausmachen, darzustellen. Hier erscheint er unter anderem in der Maske eines reuelosen und verführerischen Satyrs. Die Verwandlung des Menschen in ein Tier und des Tieres in einen Menschen ist ein wesentliches Merkmal in allen Werken von Jan Fabre, der 2021 wegen sexueller Belästigung verurteilt wurde. Anhand dieser skizzierten Beispiele lassen sich drei exemplarische Konzepte rund um die Komplexe von Identität und Männlichkeit ausdifferenzieren: (1) die unterhaltsame Figur *Athlet*, (2) die fetischisierte Figur *schwule Subkultur*, (3) die dämonische Figur *Verführer*. Diese drei verschiedenen Figurationen können als unterschiedliche Formen der Repräsentation des Anderen, des Untergeordneten, oder des Marginalisierten in der Gruppe der hegemonialen Männlichkeit verortet werden.

allen Ebenen und überall auf der Welt kritisch verhandelt wird und dass insbesondere im Bereich der Kunst neue Konzeptualisierungen, Kategorien und Ideen erforscht und ausgearbeitet werden.

Abb. 17 – 19: Satyr-Männlichkeitskonzepte von Jan Fabre (Bildende Kunst/Performance); Robert Mapplethorpe (Fotografie); Matthew Barney (Mixed-Media/Videokunst)



Zusammenfassend und mit Blick auf das folgende Kapitel lässt sich sagen, dass das Satyrspiel heute als wesentlicher Bestandteil des kulturellen Gedächtnisses des antiken Dramas betrachtet werden kann. Die Zeit des Umbruchs in der Theaterkultur um 500 v. Chr. zeigt sich in der Ambivalenz zwischen der Bewahrung des Dionysischen einerseits und dem Vergessen primitiver oder vor-dramatischer Vorformen andererseits. Die Ereignisse, die das Verschwinden der Satyrn von der tragischen Bühne kennzeichnen, können letztlich nur durch Thesen angedeutet werden. Aufgrund unzureichender Quellen verlieren sich die Ursprünge historischer Entwicklungen und jede Genealogie im Unwissen oder sie wird in den engen Rahmen kanonischer Geschichtsdarstellung gezwängt. Wie Jan Assmann betont hat, kann das kollektive Gedächtnis einer Kultur mit dem Begriff der Geschichte selbst in Konflikt geraten. Dieser Konflikt entsteht nicht nur durch die Art und Weise, wie Geschichte erzählt oder geschrieben wird. In diesem Spannungsfeld verschwimmen die Ursprünge und Genealogien, und das historische Wissen wird entweder durch den Mangel an Quellen getrübt oder in einem geschlossenen Rahmen der Geschichtsdarstellung verfestigt. In Anbetracht dieser Überlegungen erscheint es sinnvoll, die Frage nach dem Ursprung des Satyrspiels und der Tragödie im folgenden Abschnitt neu zu fassen, um eine genauere und systematischere Analyse zu ermöglichen.

II DIE ANTIKE WISSENSKULTUR: EIN ENSEMBLE VON FRAGMENTEN

Im Hinblick auf die weitreichende Antike, sei es als zeitliche und räumliche Dimension, sei es als Denksystem, sei es als Leit- und Referenzkultur, erschließt sich uns die antike Welt auch maßgeblich durch das, was wir nicht über sie wissen. Wie können Lücken, Zwischenräume und Brüche in Wissensfragmente umgewandelt werden, die die Grundlage für neue Historiografien und andere Erzählungen bilden? In meiner Perspektive geht es nicht darum, die im Laufe der Zeit verloren gegangenen und vergessenen Fragmente des antiken Wissens wiederherzustellen – das ist Aufgabe der Archäologie –, sondern sie als ein *Ensemble von Wissensfragmenten* zu verstehen und diese Geschichte(n) zu choreografieren – wie schon Susan Leigh Foster schrieb:

»In this dancing out of all the parts that have been created, historians and historical subjects reflect upon as they re-enact a kind of improvised choreographic process that occurs throughout the research and writing of history: As historians' bodies affiliate with documents about bodies of the past, both past and present bodies redefine their identities. As historians assimilate the theories of past bodily practices, those practices begin to designate their own progressions. As translations from moved event to written text occur, the practices of moving and writing partner each other. And as emerging accounts about past bodies encounter the body of constraints that shape the writing of history, new narrative forms present themselves.«¹

Das erklärte Ziel der vorliegenden Forschungsarbeit ist es, einen neuen Blick auf die griechischen Satyrn im Theater, auf Vasen, im Tanz zu werfen, das heißt auf Erzählformen jenseits des dramatischen Textes hinzuweisen, der uns größtenteils nur fragmentarisch überliefert ist. Das heißt nicht, dass die Fragmente nicht berücksichtigt werden, aber als Theater- und Tanzwissenschaftlerin suche ich auch nach Quellen, die eine performative Spur der Satyrn auf der Bühne vermitteln können. In

1 Foster, Susan Leigh: »Choreographing History«, in: Alexandra Carter (Hg.): *The Routledge Dance Studies Reader*, London, New York: Routledge 1997, S. 188.

diesem Abschnitt werden Themen und Erzählungen untersucht, die durch ein komplexes Netz von Fragen zusammengehalten werden, die sich aus der Betrachtung der Art und Weise ergeben, wie Wissenschaftler*innen heute über antiken Tanz, Drama und Performance nachdenken, schreiben, erzählen – aber auch wie Tänzer*innen diese antiken Geschichten verkörpern. Einige Kapitel befassen sich speziell mit antiken Überlieferungen über Texte und Aufführungspraktiken, die anderen mit Nacherzählungen, Erinnerungen oder Resonanzen dieser Ereignisse auf Vasen oder mit neuen Reenactments, die sich auf die griechische Aufführungskultur beziehen. Die Frage, ob »danced narratives« jemals die Art von organischer Vollständigkeit bieten können, wie Texte, stellt sich nicht für Fragmente.² Danced Narratives sind eine Möglichkeit, diese Geschichten zu kommunizieren, ohne diese Lücken zu füllen. Vielmehr gilt es, diesen Fragmenten neues Wissen hinzuzufügen oder neues Wissen aus ihnen zu gewinnen. Auf diese Weise wird die Antike als Wissens- und Referenzkultur als durchlässig, offen und zugänglich für ständige Veränderung und Erneuerung wahrgenommen.

Drei Überlegungen sind zentral für die Wahl dieser Form einer verkörperten Geschichtsschreibung: Erstens das fragmentarische Erbe der Satyrn als Performer, über die wir sprechen und schreiben, und das daraus resultierende Problem der Weitergabe dieses Wissens als körperbasierte Epistemologie; zweitens die Transformation historischer Körper- und Aufführungspraktiken und ihre Neuverortungen in zeitgenössischen Kontexten, die uns einen spielerischen Umgang mit der antiken Welt als Material ermöglichen; drittens die antike Konstellation von Mythos und Performance wird durch das körperliche Erinnern und die Vergegenwärtigung der Satyrn auf Vasen als eine Form der performativen Erinnerungskultur betrachtet.

Historische Perspektiven

Die Satyrn zwischen Chortanz und Dionysos-Kult

Das griechische Drama ist aus dem rituellen Chortanz hervorgegangen, wobei der genaue Verlauf seiner Entwicklung nicht mehr rekonstruiert werden kann. Diese Nähe von Theater und Tanz kommt am deutlichsten in der Bedeutung des griechischen Wortes chorós zum Ausdruck, das ›Tanz‹ im Sinne von ›Reigen‹ bedeutet. Susanne Göttsche beschreibt den Chor als das verbindende Element zwischen der Trias Theater, Musik und Tanz:

2 Foster, Susan Leigh: »Epilogue«, in: Laura Gianvittorio-Ungar; Karin Schlapbach (Hg.): *Choreonarratives. Dancing Stories in Greek and Roman Antiquity and Beyond*, Leiden: Brill 2021, S. 355.

»Der Chor stellt die Kontinuität her zwischen dem neuen Genre des Dramas und der alten musikalischen [...] Tradition des Chortanzes – der *choreia* –, die seit archaischer Zeit im Zentrum jeden Götterfestes stand und insofern nicht als spezifisch dionysisch gelten muss, wenngleich die Verbindung von Tanz und Dionysos immer wieder als besonders eng empfunden wurde.«³

Der Chor (*chorós*) verdeutlicht die enge räumliche Verbindung zwischen Tanz und Ritual, indem er auf den spezifischen Ort im Theater verweist, der sich deutlich von seiner Umgebung abhebt: die Orchestra, den Tanzplatz.⁴ Der griechische Chor, der »ein Drittes zwischen Ort und Raum bezeichnet«⁵, ist also wesentlich raumbezogen, abgegrenzt, nicht-alltäglich und bildet das Zentrum der griechischen Theater- und Tanzkultur, die in der Antike stets die Verbindung zum Göttlichen sucht.⁶ Getanz wurde zu Ehren der Gottheiten. Als Tanzgötter und -göttinnen zu nennen sind Artemis, Apollon, Pan und Dionysos. Sie dienen als Modell für die Menschen, die ihnen tanzend dienen. Nach Albert Henrichs muss die Zuordnung der einzelnen Tänze zu bestimmten Gottheiten offen bleiben.⁷ Vor allem aber zeigt sie die enorme Bedeutung des Tanzes in der griechischen Vorstellungswelt und scheint für eine Historiografie des Theatertanzes und eine geschlechtsspezifische Analyse ritueller Tänze von besonderem wissenschaftlichem Interesse zu sein.⁸ Aus gendertheoretischer Sicht, lassen sich einige Kulttänze genauer ausdifferenzieren und im Kontext von weiblichen Ritualen in den Wäldern als eine Form der feministischen Praxis perspektivieren. Frauen und Männer tanzen in der Regel getrennt; im Dionysos-Kult sind die Männer von den rituellen Tänzen und ekstatischen Riten der rasenden Frauen in den abgelegenen Bergen in der Regel ausgeschlossen. Der Wald, die Berge, die Höhlen – die verborgenen, abgelegenen Räume – gelten in der griechischen Vorstellungswelt als »weibliche« Sphären. Umgekehrt werden die als Dithyramben bekannten dionysischen Tanzlieder ausschließlich von Männer- und Knabenchören als eigenes Genre bei den Städtischen Dionysien eingeführt und zum Auftakt mit jeweils 50 Chören

3 Götde, Susanne: »Identität und Entgrenzung: Modelle von Gemeinschaft bei den Großen Dionysien im antiken Athen«, in: Erika Fischer-Lichte (Hg.): *Theater und Fest in Europa. Perspektiven von Identität und Gemeinschaft*. Tübingen: Francke 2012, S. 47 – 67, hier S. 58.

4 Vgl. Donath, Stefan. *Protestchöre: Zu einer neuen Ästhetik des Widerstands*. Stuttgart 21, *Arabischer Frühling und Occupy in theaterwissenschaftlicher Perspektive*, Bd. 112. Bielefeld: transcript 2018, S. 132.

5 Maar, Kirsten: *Entwürfe und Gefüge: William Forsythes choreographische Arbeiten in ihren architektonischen Konstellationen*, Bielefeld: transcript 2019, S. 32.

6 Henrichs, Albert: »Warum soll ich denn tanzen?« *Dionysisches im Chor der griechischen Tragödie*, 1996, S. 17.

7 Ebda., S. 24.

8 Vgl. Böhme, Hartmut; Huschka, Sabine: »Prolog«, in: Sabine Huschka (Hg.): *Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen*, Bielefeld: transcript 2009, S. 7 – 24, hier S. 13.

präsentiert.⁹ Aber es gibt noch eine weitere Kategorie: tierische Chöre. Neben Männer- und Frauenchören gelten Tierchöre in sozialer Hinsicht als alternatives Modell, um Gemeinschaft und soziale Prozesse zu erproben und im künstlerischen Sinne als die freiere, unreglementiertere Form von Tanz und Choreografie.¹⁰

Der Altphilologe Albert Henrichs betont in seiner Untersuchung über den tragischen Chor die gegenseitige Bedingtheit und das Ineinandergreifen von tanztheatraler und kultischer Sphäre: »Der Chortanz war Gottesdienst und Schauspiel zugleich; in ihm konvergierten der Tanz als Kunstform und der Tanz als Ritual«¹¹. Aus diesem Dreiklang von Musik, Tanz und teils gesprochenem, teils gesungenem Text entstanden – wir wissen nicht genau wie – die drei dramatischen Gattungen, die die Grundlagen und ästhetischen Parameter des Theaters in Europa und darüber hinaus gesetzt haben. Obwohl sich das Gegenwartstheater weit von einer antiken Aufführungspraxis entfernt hat, stellt es seit den späten 1980er Jahren, insbesondere im deutschsprachigen Raum, wieder verstärkt den Kontakt zu Ritual, Körper und Tanz her.

Nach der Tragödie wird das Satyrspiel, das im Theater an den Dionysos-Kult erinnert, als die zweite dramatische Gattung eingeführt. Das Theaterpublikum insistiert, wie es anekdotisch überliefert ist, dass die Tragödie nichts (mehr) mit Dionysos zu tun hat.¹² Die Feierlichkeiten des Festes beginnen mit Umzügen, Zeremonien und dithyrambischen Tanzvorführungen, einer Art Vorprogramm zu den Theaterwettbewerben.¹³ Im Gegensatz zur städtischen Tragödie und der zwei Jahrzehnte nach dem Satyrspiel eingeführten Komödie kann sich das ländlich-romantische Satyrspiel als Gattung jedoch nur bedingt und in einer relativ kurzen Blütezeit profilieren.¹⁴ Nicht nur aus heutiger Sicht ist der Entstehungsprozess des Satyrspiels sehr komplex, auch die historischen Quellen sind oft widersprüchlich, die Genealogie und die Funktion des Satyrspiels bleiben spekulativ und thesenhaft: Gab es zuerst die Gattung der Tragödie und dann das Satyrspiel oder war es umgekehrt? Die

9 Henrichs, Albert: »Warum soll ich denn tanzen?« *Dionysisches im Chor der griechischen Tragödie*, 1996, S. 17.

10 Vgl. Lawler, Lillian B.: *The Dance in Ancient Greece*, London: A. et C. Black 1964. Insbesondere für die Alte Komödie sind tierische Chöre charakteristisch, wenn wir an *Die Wespen*, *Die Vögel* oder *Die Frösche* von Aristophanes denken – doch fallen die Satyrn unter die Kategorie der Tierchöre?

11 Henrichs, Albert: »Warum soll ich denn tanzen?« *Dionysisches im Chor der griechischen Tragödie*, 1996, S. 24.

12 Vgl. Simon Goldhill: »The Great Dionysia and Civic Ideology«, in: John J. Winkler; Froma I. Zeitlin (Hg.): *Nothing to Do with Dionysos?: Athenian Drama in Its Social Context*, 1990, hier S. 126.

13 Gödde, Susanne: »Identität und Entgrenzung: Modelle von Gemeinschaft bei den Großen Dionysien im antiken Athen«, in: Erika Fischer-Lichte (Hg.): *Theater und Fest in Europa. Perspektiven von Identität und Gemeinschaft*, 2012, S. 57.

14 Pratinas von Phlius war der Überlieferung nach der erste, der in der 70. Olympiade (499–496 v. Chr.) in Athen ein Satyrspiel zur Aufführung brachte.

Frage stellt sich, da der »Theaterhistoriker«¹⁵ Aristoteles im vierten Kapitel seiner *Poetik* mit seiner fehlenden Unterscheidung von »dem Satyrischen«, »satyrspielartig«, und »einer satyrhaften Frühphase« der Tragödie für unterschiedliche Annahmen, Meinungen und Forschungspositionen sorgt:

»Was ferner die Größe betrifft, so gelangte die Tragödie aus kleinen Geschichten und einer auf Lachen zielenden Redeweise – sie war ja aus dem Satyrischen hervorgegangen – erst spät zu Feierlichkeit, und hinsichtlich des Versmaßes ersetzte der jambische Trimeter den trochäischen Tetrameter. Denn zunächst hatte man den Tetrameter verwendet, weil die Dichtung satyrspielartig war und dem Tanze näher stand; als aber der gesprochene Dialog aufkam, wies die Natur selbst auf das geeignete Versmaß.«¹⁶

Damit stößt Aristoteles nicht nur eine bis heute andauernde Diskussion über die Entstehungsgeschichte des Theaters an, sondern stellt die Tragödie auch in ein unmittelbares Verhältnis zu ihren kultisch-primitiven Vorformen. Die Befreiung der Tragödie von einem ästhetisch-elitären Ideal wird in der Forschung lange Zeit abgelehnt und hat den auf die klassische Periode beschränkten Diskurs über das Theater der griechischen Antike immer wieder neu entfacht. Hier ist die Tanzwissenschaft gefragt und gefordert, in einen engen methodischen und perspektivischen Austausch mit der Theaterwissenschaft zu treten, prä-dramatische, tänzerische und performance-nahe Formen von Theater zu erforschen und neue Ansätze zu entwickeln. Auch wenn es naheliegt, darf der aristotelische Ausdruck »satyrspielartig« nicht mit der neu erfundenen Gattung des Satyrspiels gleichgesetzt werden. Gotthold Ephraim Lessing konstatiert, dass »das neuere Satyrspiel eine spätere Erfindung«¹⁷ ist und bestätigt die spätere Aufnahme des satyrischen Genres in den Tragödienwettbewerb.

Die satyrische Facette der griechischen Tragödie und darüber hinaus des gesamten Theaters des fünften Jahrhunderts v. Chr. charakterisiert Aristoteles als ein spezifisches *tänzerisches* Element und eine Eigenschaft des Dramas, die das Satyrspiel durch seinen rhythmischen Duktus zum Ausdruck bringt. Das Versmaß im trochäischen Tetrameter verweist auf den chronischen Bewegungsdrang der Satyrn und wird in der *Poetik* zum ersten Mal in einer der wenigen – überlieferten – Theorien zum Theater angeführt. Mehr als 2500 Jahre später spiegelt dies den fast diametral entgegengesetzten Paradigmenwechsel in den Kulturwissenschaften wider, die performative Wende oder den *performative turn*, der sich in der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts wieder weg von Text/Inhalt hin zu Performance/

15 Girshausen, Theo: *Ursprungszeiten des Theaters. Das Theater der Antike*, 1999, S. 157.

16 Aristoteles: *Poetik*, 2014, Kapitel 4.

17 Lessing, Gotthold Ephraim: »Satyrisches Drama«, in: Johann Joachim Eschenburg (Hg.): *Gotthold Ephraim Lessings Kollektaneen zur Literatur*, Bd. 1, Berlin 1790, S. 330f.

Spiel orientiert. Das im aristotelischen Theatermodell theoretisch herausgearbeitete und bis in die europäische Neuzeit hinein verschärfte Gegensatzverhältnis zwischen Tragödie und Komödie hat in der archaischen Periode der Antike so nicht existiert, nicht in dieser strikten Form. Einige Altphilolog*innen, hier sind vor allem Anton Bierl und Bernd Seidensticker zu nennen, weisen darauf hin, dass zu ernstesten Riten und blutigen (Bocks-)Opfern auch prä-dramatische Chortänze, obszöne Phallusumzüge und komische Scherze gehörten.¹⁸ Der Versuch einer trennscharfen Abgrenzung von Mythos, Ritual¹⁹ und Spiel misslingt, denn »in der archaischen Gesellschaft standen die Welt des Mythos und die soziale Wirklichkeit der Polis-Kultur in einem bedeutenden Wechselverhältnis; erst der mythische Bezug gab dem Alltäglichen Festcharakter«²⁰ erinnert Albert Henrichs. Der Hauptunterschied bestand darin, dass bei den dramatischen Wettbewerben zwischen der tragisch-satyrischen und der komischen Disziplin unterschieden wurde; die Dramatiker durften nicht zwei Disziplinen vertreten.

In der Forschung wurden die Fragen nach den Anfängen einer satyrhaften Frühphase sehr unterschiedlich eingeschätzt und kontrovers beantwortet.²¹ Vielleicht entspricht die eingangs gestellte Frage nach dem Ursprung von Tragödie und Satyr der Frage nach Kultur und Spiel?²² Geht das eine aus dem anderen hervor, oder kann das eine nur *im Modus* des anderen verstanden werden? In *Homo ludens* vertritt Johan Huizinga die These, dass Kultur in ihren ursprünglichen Formen gespielt wird. Nach Huizinga ist es das Spiel, in dem die Gemeinschaft ihre Interpretation des Lebens und der Welt zum Ausdruck bringt: »Dies ist nicht so zu verstehen, daß Spiel in Kultur umschlägt, vielmehr daß der Kultur in ihren ursprünglichen Phasen etwas Spielmäßiges eigen ist, ja daß sie in den Formen und der Stimmung eines Spiels aufgeführt wird.«²³ Huizinga sieht das Spiel als einen zentralen, eigenständigen Kulturfaktor und damit als Ursprungsort aller großen kulturellen Formationen:

18 Seidensticker, Bernd: *Das antike Theater*, München: C. H. Beck 2010, S. 17.

19 »Heute werden die Ausdrücke Kult, Ritual und Ritus oft ohne Unterschied gebraucht. Als Sprachregelung empfiehlt sich: Kult bezeichnet das gesamte rituelle Leben einer bestimmten Religion (der Kult der katholischen Kirche, der Kult des Hinduismus, der Kult der alten Ägypter). Ein Ritual ist ein kultischer Handlungskomplex, der aus einem bestimmten Anlaß durchgeführt wird. Als Ritus bezeichnet man den kleinsten Baustein eines Rituals. Das Ritual steht als Einheit der Beobachtung (und der wissenschaftlichen Analyse) im Vordergrund.« Eintrag zu »Kult«, in: Christoph Auffarth; Jutta Bernard; Hubert Mohr (Hg.): *Metzler Lexikon Religion: Gegenwart – Alltag – Medien*, Bd. 1, Stuttgart: Metzler 1999, S. 267.

20 Henrichs, Albert: »Warum soll ich denn tanzen?« *Dionysisches im Chor der griechischen Tragödie*, 1996, S. 21.

21 Vgl. das Kapitel »Probleme der Überlieferung« (S. 96–165) und »Die Ursprungsfragen« (S. 166–251) bei Theo Girshausen: *Ursprungszeiten des Theaters. Das Theater der Antike*, 1999.

22 Huizinga, Johan: *Homo Ludens: Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, 1956.

23 Huizinga, Johan: »Wesen und Bedeutung des Spiels als Kulturerscheinung«, in: *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, 1956, S. 57.

»Während Religion, Wissenschaft, Recht, Krieg und Politik in höher organisierten Formen der Gesellschaft die Berührung mit dem Spiel, die sie in frühen Stadien der Kultur offenbar in so reichlichem Maße hatten, nach und nach zu verlieren scheinen, bleibt das Dichten, das in der Spielsphäre geboren ist, immerfort in dieser zu Haus. Poiesis ist eine Spielfunktion. Sie geht in einem Spielraum des Geistes vor sich, in einer eigenen Welt, die der Geist sich schafft. Dort haben die Dinge ein anderes Gesicht als im »gewöhnlichen Leben« und sind durch andere Bande als logische aneinander gebunden. Wenn man Ernst als das auffaßt, was sich in Worten des wachen Lebens schlüssig ausdrücken läßt, dann wird Dichtung niemals vollkommen ernsthaft. Sie steht jenseits vom Ernst, auf jener ursprünglicheren Seite, wo das Kind, das Tier, der Wilde und der Seher hingehören, im Felde des Traumes, des Entrücktseins, der Berauschtigkeit und des Lachens.«²⁴

Insbesondere die Elemente der »ursprünglicheren Seite«, denen das Wilde, die Kinder, die Tiere, der Traum, der Rausch, das Lachen zugeordnet werden, resonieren in der Weltsicht des Satyrspiels.²⁵

Die von Theo Girshausen präzise ausgearbeiteten, im ersten Teil diskutierten und zusammengefassten Ursprungsthesen, wonach die Tragödie aus den Dithyramben und/oder den Satyrtänzen abzuleiten ist, scheinen bis heute die bevorzugten Erklärungsmodelle zu sein. Dafür spricht unter anderem Aristoteles' Argument, das Girshausen so zu verstehen vorschlägt: »Wenn Aristoteles von Tänzen spricht, meint er die Dithyrambentänze«²⁶. Der Satyr-Dithyrambus, begründet von einem Mann namens Arion aus Korinth²⁷, der laut Georg Heinrich Bode als erster die Satyrn in Versen sprechen ließ, gilt ebenfalls als mögliche Grundlage oder Vorstufe der Tragödie. Doch wie vollzieht sich der Übergang von improvisierten Satyrtänzen zu dramatischen Satyrspielen?

Der Auftritt der Satyrn auf der tragischen Bühne

Weit entfernt erscheint uns heute das griechische Satyrdrama, das seit seiner Einführung als Gattung aus der Reihe tanzt. Neben der griechischen Komödie und Tragödie, die heute vielen Menschen vertraut sind, galt es in der öffentlichen Wahrnehmung lange Zeit als die dritte, unterschätzte und daher fast vergessene Theatergattung der griechischen Antike. Die besondere Faszination, die von den Satyr-

24 Ebd.

25 Anton Bierl widmet sich in seinem Artikel dem Zusammenhang zwischen dem »Satyrhaften« und dem kindlichen-kulturellen Ausdruck als Spiel im Detail. Bierl, Anton: »Tragödie als Spiel und das Satyrspiel: die Geburt des griechischen Theaters aus dem Geiste des Chortanzes und seines Gottes Dionysos«, in: *Aufgang: Jahrbuch für Denken, Dichten, Musik*, Stuttgart: Kohlhammer 2006, S. 111 – 138.

26 Girshausen, Theo: *Ursprungszeiten des Theaters. Das Theater der Antike*, 1999, S. 169.

27 Vgl. Ebd.

Performern ausgeht, wenn sie nach dem Untergang der aristokratischen Familien und Häuser, dem Ruin der Figuren in den Tragödien, die Bühne betreten, die Stadt und ihre Bewohner*innen verlassen und das Publikum in die wundersamen Landschaften einer anderen Welt entführen, befreit von den Sorgen des Alltags – dieser Eskapismus aus der tragischen Dimension kann heute nur mit großem Erstaunen aufgenommen werden.

Das Satyrspiel hat als prä-dramatische, rituelle und performance-nahe Theaterform einen besonderen Status, wie neuere Forschungspositionen nahelegen. Was ist über seine theatrale Ästhetik, Aufführungsgeschichte und Inszenierungspraxis bekannt? Welche Inhalte und Themen wurden auf der Bühne und in sozialer Hinsicht verhandelt? In der Antike folgt das Satyrspiel abschließend auf den Aufführungszyklus von drei Tragödien. Dieses Genre des antiken griechischen Dramas behält zwar die Struktur und die Figuren der Tragödie bei, nimmt jedoch eine heitere Atmosphäre und einen ländlichen Grundton an. Mit anderen Worten: Die Bühnendarsteller verkörpern Helden aus den Erzählungen der beliebten Mythen, die sie zum Teil adaptieren, aber die zwölf Chormitglieder²⁸ sind immer Satyrn, angeführt von der antiken Figur Silen als väterlich strengem Chorleiter. Dementsprechend hat das Satyrdrama die gleichen Akteure wie die vorangegangenen Tragödien der Tetralogie. Das heißt, dieselben Figuren, Gottheiten oder Helden treten in tragischen Kostümen auf und halten Reden an der Seite der Satyrn, die das Geschehen beherrschen und lenken. Besonders eindrucksvoll muss dieses Publikumserlebnis in den Fällen gewesen sein, in denen ein thematischer Zusammenhang zwischen dem Satyrdrama und den zuvor aufgeführten Tragödien bestand. Die Satyrn kontrastieren die tragischen Protagonisten durch ihre Tänze, ihre Liebe zum Wein und ihre ablenkenden, sexualisierten Witze, die oft in vulgärer oder obszöner Sprache vorgetragen werden. Insbesondere aus geschlechtertheoretischer Sicht ist zu bemerken, dass im Satyrspiel in den meisten Fällen ein reines Männerensemble auftritt. Weibliche Figuren sind hier die Ausnahme und stellen dann oft Opfer dar, die zunächst von den Satyrn, einem Bösewicht oder Herakles im Satyrdrama bedroht, aber bald gerettet werden und/oder sich als Mutter eines göttlich-heroischen Kindes herausstellen (z. B. Danae, Amymone, Io), wie Mark Griffith analysiert hat.²⁹ Die dramaturgische und inszenatorische Konfrontation, die für Satyrdramen charakteristisch ist, dient dazu, die emotionale Spannung der vorausgegangenen tragischen Trilogie zu lösen und einen Ausdruck des Exotischen im Alltäglichen sowie in der eigenen Kultur darzustellen, wie im nächsten Abschnitt unter dem Gesichtspunkt der transkul-

28 Der Chortanz funktioniert hier als selbstreferentieller Metatext in zweierlei Hinsicht: Erstens, indem er als Kollektiv seine eigene mythisch distanzierte Realität durch den Tanz im ›Hier und Jetzt‹ imaginiert, und zweitens, indem er einen Handlungsraum des Anderen, des Potentiellen, des Imaginären im Sinne der Kontingenz als Möglichkeitsraum herstellt.

29 Vgl. Griffith, Mark: *Greek Satyr Play Five Studies*, 2015, S. 24 Fußnote 32.

turellen Lesart dieser Gattung näher erläutert wird. Im Hinblick auf die Lehre von der Katharsis scheint das Satyrspiel nach den Tragödien vor allem eine psychologische Funktion durch das ausgelöste Lachen gehabt zu haben, das die körperliche Anspannung löst. So liegt erstens ein wesentliches Element des Satyrspiels in seiner entspannenden und optimistischen Wirkung, die »relaxatio« genannt wurde, auf den Zuschauenden. Zweitens gilt es als diejenige Gattung, die eng mit dem Ritual und dem Kult verbunden bleibt, was bedeutet, dass Dionysos immer im Mittelpunkt steht. Drittens hat die Integration politische Absichten im Hinblick auf die Gesellschaft von männlichen Mitgliedern der Polis aus Stadt- und Landbewohnern, von gesellschaftlich angesehenen bis hin zu einfachen Bürgern.

Einige der Satyrdramen von Aischylos scheinen jedoch in der Tetralogie eher als zweites Stück der Gruppe aufgeführt worden zu sein, wie zum Beispiel die *Sphinx* in der Thebanischen Trilogie und *Proteus* in der Orestie. Eine Forschungsperspektive, die über den Rahmen dieser Arbeit hinausgeht, wäre eine genaue Lektüre (Close Reading) der Tragödien mit dem überlieferten Satyrspiel oder seinen Fragmenten, um eine Gesamtwahrnehmung des Wettbewerbskonzepts und einen Eindruck von diesen koexistierenden Gattungen zu gewinnen.

Im Hinblick auf den Bedeutungsverlust des Satyrspiels formuliert Rebecca Lämmle die These, dass die später eingeführte und dominantere Komödie³⁰ die Funktionen und Themen des Satyrspiels »usurpiert«³¹ hat und dass diese Überlegenheit auch das Interesse des Publikums am Satyrspiel minderte. Lämmle geht davon aus, dass das co-abhängige Satyrspiel einem Theatersynkretismus zum Opfer fiel: »Die Komödie prägt im Satyrspiel angelegte Tendenzen aus und genießt außerdem den Vorteil, ein von der Tragödie unabhängiges Genre zu sein«³². Unter dem Einfluss der Komödie verringert die zunehmende Kultiviertheit des athenischen Publikums den Bedarf an Satyrspielen, um komische Erleichterung zu schaffen, wie in *Alkestis* (438 v. Chr.), dem vierten von Euripides produzierten Drama, zu sehen ist, dem die traditionellen Merkmale des satyrischen Genres fehlen. Daraus mag sich die Situation der Überlieferung ergeben haben. Euripides *Kyklops* ist das einzige Satyrdrama, das heute vollständig erhalten ist, neben 32 Tragödien und 11 Komödien, die ebenfalls im Ganzen überliefert sind. Von anderen Stücken, vor allem Aischylos' *Dictyulci* (»Netzfischer«) und Sophokles' *Ichneutae* (»Spürhunde«), gibt es bedeutende Fragmente, aus denen sich thesenartig weitere Aspekte für die Gattung ableiten lassen.

30 Die Komödien wurden in einem gesonderten Wettbewerb ausgetragen. Es gab eine strikte Trennung zwischen Komödiendramatikern und Dramatikern/Theatermachern von Tragödiern und Satyrspielern.

31 Zimmermann, Bernhard: *Handbuch der griechischen Literatur der Antike. Bd. 1: Die Literatur der archaischen und klassischen Zeit*, München: C. H. Beck 2011, S. 627.

32 Lämmle, Rebecca: *Poetik des Satyrspiels*, 2013, S. 39.

Aufgrund der fragmentarischen Material- und Quellenlage wird es zunehmend schwieriger, das apolitische bzw. vorpolitische Verständnis, die voraristotelische Theaterpraxis und die Rolle der Satyrn als Chor auf der tragischen Bühne genauer zu bestimmen. Vor diesem Hintergrund ist Theater als transkulturelle Erfahrung zu begreifen, die nicht nur kulturelle Grenzen überschreitet, sondern auch eine Rückbindung an die Natur ermöglicht. In diesem Zusammenhang können die Satyrn als griechische Männer gesehen werden, die durch ihre animalisch-grotesken Masken verfremdet werden und gleichzeitig eine tiefe Verbundenheit mit der Natur artikulieren.

Transkulturelle Perspektiven

Das dritte, transkulturelle Genre

Es ist wohl kein Zufall, dass das Satyrdrama als eine hybride Theaterform beschrieben wird, die das vertraute und geordnete Weltbild mit dem staunenden Blick eines Satyrs wahrnimmt und alle Sinne anspricht. In der Einleitung des Sammelbandes *Reconstructing Satyrdrama* weist Andreas P. Antonopoulos auf seinen marginalisierten Charakter hin, indem er das Genre als »the other ›third«³³ positioniert. In der Antikenforschung gab es immer wieder Versuche, das Satyrdrama durch seine hochkomplexe Mittelstellung zu definieren: Zwischen Dionysoskult und Chortanz, ritueller Aufführung und dramatischem Spiel bleibt es letztlich in der Zuschreibung einer »scherzenden Tragödie«³⁴ oder als Mischform von Komödie und Tragödie verhaftet. Letzteres spricht dem Satyrdrama den Status einer dritten dramatischen Gattung ab. Als ›heiterer Schluss‹ oder ›komisches Echo‹ der tragischen Trilogie wird es als eine im Grunde parasitäre Theaterform wahrgenommen.³⁵ Die historisch begrenzte Aufführungspraxis des Satyrdramas scheint dem nicht zu widersprechen, wie die Theatergeschichte zeigt. Vielmehr sprechen seine strukturell-ästhetische Verwandtschaft zur Tragödie³⁶ (tragische Form, Mythos,

33 Andreas P. Antonopoulos; Menelaos M. Christopoulos; George W. M. Harrison (Hg.): *Reconstructing Satyr Drama*, 2021, S. 1.

34 Zitiert nach Demetrios in: Seidensticker Bernd: »Philologisch-literarische Einleitung«, in: Ralf Krumeich; Nicolaus Pechstein; Bernd Seidensticker (Hg.): *Das griechische Satyrspiel*, 1999, S. 1 – 40, hier S. 10.

35 Vgl. Luigi Enrico Rossi der von einer ›Unterkategorie‹ der Tragödie spricht: »Das Satyrspiel ist Tragödie« (S. 222 – 252), in: Seidensticker, Bernd: *Das Satyrspiel*, Darmstadt 1989.

36 Das Satyrspiel bildet mit der Tragödie eine (formal-ästhetische) Einheit und bewirkt nach Rossi die genaue ›Umkehrung‹ der Tragödie. Diese Umkehrung ist nach Rossi die Aufgabe des Satyrchors.

Figuren) und seine Nähe zur Komödie (Komik, Erotik, Subversion, Tierchöre) für diesen Hybridstatus.³⁷

Es gibt aber noch einen weiteren Aspekt, der in diesem Zusammenhang von zentraler Bedeutung ist, wenn wir von einer transkulturell-orientierten Forschung mit Blick auf den griechisch-antiken Theaterbegriff ausgehen: Das *Satyr drama* wird auch als *Satyrspiel* bezeichnet, da es mit der Kultur spielt, indem es sie zunächst distanziert und sie dann durch ihre Antitypen, die Satyrn, ironisch rekonstruiert.³⁸ Diese ironische Distanzierung ermöglicht es dem Publikum, Normen und Werte der Polis kritisch zu reflektieren. Die Hypothese, dass das Satyrspiel die Begegnung mit dem Fremden (otherness) und das Anderssein thematisiert, könnte darauf hinweisen, dass diese Stücke die Funktion hatten, gesellschaftliche Werte in einem exotischen und verfremdeten Kontext zu hinterfragen.

Wenn es um kollektive Teilhabe und gesellschaftliche Verhaltensregeln geht, thematisieren die Satyrspiele oft explizit oder implizit Normen und Codes, die von den Satyrn nicht eingehalten werden. Normative Praktiken werden dadurch erlebbar, dass diejenigen, die sich innerhalb dieser Normen bewegen, sie kritisch reflektieren und durch eine bewusste Distanzierung infrage stellen, um sie so für die Gesellschaft zu bekräftigen. Diese Reflexion ist jedoch kein einfaches Ablehnen der Normen, sondern ein kritisches Spiel mit diesen, das dazu dient, sie zu stabilisieren und ins öffentliche Bewusstsein zu rücken. Es ist hier wichtig zu betonen, dass das griechische Theater – und was auf der Bühne dargestellt oder eben nicht dargestellt wurde – dazu diente, die Stabilität der athenischen Polis zu gewährleisten. Diese Stabilisierung erfolgte durch die kritische Auseinandersetzung mit geltenden Normen, was sowohl affirmativ als auch hinterfragend geschehen konnte.³⁹

Um einen tieferen Einblick in die Wechselwirkung zwischen diesen Aufführungen und den damals ablaufenden kulturellen Projekten in Athen zu erhalten, insbesondere bezüglich der individuellen männlichen Identitätsbildung und des kollektiven Zusammenhalts oder Klassenkonflikts, ist es sinnvoll, das Satyrspiel als ein

37 Dies ist so, obwohl das Satyrspiel im Gegensatz zu den beiden urbanen Gattungen Tragödie und Komödie eine primitiv-ländliche Atmosphäre vermittelt und sich durch eine eigene romantisch-märchenhafte Wirkungsästhetik auszeichnet.

38 Vgl. Lissarrague, François: »Why Satyrs Are Good to Represent«, in: John J. Winkler; Froma I. Zeitlin (Hg.): *Nothing to Do with Dionysos?: Athenian Drama in Its Social Context*, 1990, S. 228 – 236, hier S. 236.

39 Diesbezüglich ist zu bedenken, dass die Reflexion über Normen im Theater nicht zwingend als Destabilisierung verstanden wurde, sondern auch als ein Mittel zur Stärkung der gesellschaftlichen Ordnung. Ein weiterer Punkt ist die Frage, inwiefern männliche Identitätsbildung als kulturelles Projekt betrachtet werden kann. In den Satyrspielen wurde möglicherweise nicht explizit an der Männlichkeit gerüttelt, aber die Darstellung und Reflexion von Männlichkeitsnormen könnten dennoch Teil des kulturellen Diskurses gewesen sein.

Genre zu betrachten, das kulturelle Randpositionen erfasst. Ebenso ist es lohnenswert, das Satyrspiel als ein Theaterereignis zu untersuchen, das das Fremde durch die körperliche Präsenz der Satyrn erlebbar macht. Mit dem Satyrchor, das ist anzunehmen, wendet sich der sozial angesehene Dramatiker und Theatermacher insbesondere an die breite Landbevölkerung, um sich auch ihre Stimme im Wettbewerb zu sichern. Inwieweit entspricht das Satyrspiel dem Geschmack der Unterschicht? Der marginalisierte und untergeordnete Status der Männlichkeit, den die Satyrn als Chor repräsentieren, unterstützt die hegemoniale Männlichkeit der Athener in ihrer kulturellen, sozialen und politischen Vormachtstellung. Das schwer fassbare Bühnenprofil der Satyrn erscheint oft weniger als dramatische Figur, sondern vielmehr als repräsentative Körper oder stereotype Rollenmodelle. In *Why Satyrs Are Good to Represent* beschreibt Lissarrague das Satyrdrama wie folgt:

»In the theater, the form [des Satyrdramas, J. H.] seems as strictly codified as the other dramatic genres. The language of satyric drama is more prosaic than that of tragedy, and the plays are shorter. The location is often rural, pastoral, or exotic, a liminal territory far from cities or royal palaces. The themes seem to have been quite conventional. We find all kinds of ogres, monsters, or magicians, and the satyrs are often their captives. Sometimes they try to pass for athletes. Frequently the subject of the play is tied to a discovery or an invention: of wine, for example, or music, metallurgy, fire, or the first woman, Pandora. That is, everything takes place as if satyrs were a means to explore human culture through a fun-house mirror; the satyrs are antitypes of the Athenian male citizenry and present us with an inverted anthropology (or andrology) of the ancient city-state.«⁴⁰

In diesem Zusammenhang kann die dionysische Welt mit ihrer Verschiebung, Verzerrung und Umkehrung dessen, was die vertraute Welt und die Kultur der Menschen in ihren Augen ausmacht, als Spiegelkabinett bezeichnet werden. Die Satyrn reproduzieren die Werte und Handlungen der griechischen Männer und formen sie nach einer Reihe von Regeln um, die niemals willkürlich oder zufällig gewählt sind.⁴¹ Der Chor der Satyrn, dargestellt als wilde Männer, wird auf spielerische Weise an die Konzepte von Kultur und Zivilisation herangeführt, ohne dabei ihre tiefe Verbundenheit zur Natur und Wildheit zu verlieren. Ihre charakteristische Geste des Schauens und Spähens signalisiert Erstaunen, Verwunderung und Begeisterung, die durch den grotesken Ausdruck ihrer Theatermasken zusätzlich verstärkt wird. Mit der bühnenwirksamen Geste des Zeigens und Schauens machen die Satyrn kulturelle Errungenschaften und Entdeckungen der Zivilisation sichtbar: Sie staunen,

40 Lissarrague, François: »Why Satyrs Are Good to Represent«, in: John J. Winkler; Froma I. Zeitlin (Hg.): *Nothing to Do with Dionysos?: Athenian Drama in Its Social Context*, 1990, S. 228 – 236, hier S. 235.

41 Vgl. ebda.

erforschen, beobachten, entdecken, spüren auf und gehen den Rätseln mit großer Begeisterung nach. Dabei fordern sie die visuellen und interpretativen Gewohnheiten des Publikums heraus, indem sie durch ihren satyrischen Blick auf die Welt eine neue Perspektive und Weltsicht vermitteln. In diesem Prozess rücken sie Gottheiten und Helden in ein alltägliches Licht und werfen durch ihr tierisches Erscheinungsbild grundlegende Fragen der Menschlichkeit und Normativität auf. Zudem wird das Potenzial sozialer und geschlechtlicher Normen kritisch hinterfragt, indem sie diese vorübergehend durch den Einsatz von Cross-Dressing verwischen.

Mark Griffith weist darauf hin, dass die Subjektposition einer überdimensionierten elitären Figur wie Agamemnon, Ajax, oder Antigone und die einer normalen anonymen Person mit niedrigerem Status wie einem Wächter, einer Krankenschwester oder einem Chormitglied zu einer unterschiedlichen Identifikation des Publikums führt.

Die Philologin Rebecca Lämmle hat aufgezeigt, dass das Satyrspiel als eine komische Tragödienreflexion der antiken Dramatiker denkbar ist: »[D]ie Funktion des Satyrspiels ist nicht nur, die vorausgegangene tragische Trilogie in die ausgelassene Feier am Abend überzuleiten und im Festrahmen zu verankern, sondern auch und besonders, sie zu kommentieren und zu reflektieren«⁴². Inwieweit kann das Satyrspiel als ein reflexives Moment der Tragödie betrachtet werden? Welche Art von Komik wird im Satyrspiel präsentiert? Lissarrague liefert das folgende Erfolgsrezept:

»It works by playing with myth, by taking a well-known story and overlaying it with a group of satyrs who react to the situation in their own peculiar fashion. The recipe is as follows: take one myth, add satyrs, observe the result. The comic effect springs from this collage of satyrs and myth, the revision of myth through this specific filter. The joke is one of incongruity, which generates a series of surprises.«⁴³

In neueren theaterwissenschaftlichen Forschungspositionen wird die dramatische Form als Gattung selbst in Frage gestellt. In einem kurzen Kapitel seiner Habilitationsschrift kommt Patrick Primavesi zu dem Schluss, dass das Satyrspiel mit seinem Einbruch des Dionysischen auf die Bühne eher an eine post-dramatische Theaterform erinnert:

»Beim Satyrspiel handelt es sich weniger um eine dramatische, eher um eine *post-dramatische* Form von Theater, die nach den Tragödienaufführungen an deren Ursprung erinnern und die Spiegelung der Gemeinschaft durch ein Moment von Per-

42 Lämmle, Rebecca: *Poetik des Satyrspiels*, 2013, S. 92.

43 Lissarrague, François: »Why Satyrs Are Good to Represent«, in: John J. Winkler; Froma I. Zeitlin (Hg.): *Nothing to Do with Dionysos?: Athenian Drama in Its Social Context*, 1990, S. 228 – 236, hier S. 236.

formance und höchster Theatralität verunsichern konnte, durch ein *Tierwerden* des Chors.«⁴⁴

Die Postdramatik markiert im Gegenwartstheater den Bruch zwischen Schauspieler und Figur, ist nicht mehr textzentriert, baut nicht mehr mit Einfühlung auf Figuren, sondern betrachtet sie und ihre Sprache mit großer Skepsis und setzt stattdessen auf Körper, Musik, Bilder, Tanz und andere Mittel des Theaters. Der Satyrchor ist ein Überbleibsel aus der sogenannten ›primitiven‹ Zeit des Dionysoskultes, der im Theater durch die neu erfundene Gattung des Satyrdramas einen Platz findet und literarisch aktualisiert wird. Nach Primavesis Einschätzung bedeutet die nachträgliche Aufnahme des Satyrdramas in den Wettbewerb eine radikale Selbstreflexion des Theaters sowie seiner politischen und theatralen Mittel, die zu spezifischen Konfrontationen mit dem Anderen und Fremden im Eigenen führen. Diese These impliziert, dass die Funktion des Satyrspiels nicht bloß darin besteht, den Stoff der Tragödie zu reflektieren oder grotesk zu spiegeln. Vielmehr geht es darum, die kollektive mythische Vergangenheit, die in den ›oral histories‹ bewahrt wurde, in den Texten und ihrer szenischen Umsetzung freizulegen. Diese Vergangenheit wird durch den tragischen Modus (rational, historisch, progressiv) und die satyrische Qualität (archaisch, magisch, statisch) für das Publikum kulturell erfahrbar gemacht und im Rahmen des Festivals erinnerungspolitisch verarbeitet. Der Satyrchor erfüllt dabei die Funktion, die Spaltung zwischen der wilden Vorzeit und der geordneten Gegenwart der Polis zu überbrücken. Die Verwandlung des tragischen Chors in zwölf Satyrtänzer kann als strategischer Schachzug städtischer Kulturpolitik zur Konstruktion von Identität interpretiert werden. In einer Zeit des politischen, sozialen und kulturellen Umbruchs findet der Satyrchor seine theatrale Funktion darin, die etablierten oder neu instituierten Werte und Ordnungen der Polis sowohl in Frage zu stellen und zu untergraben als auch zu bestätigen und zu stärken.⁴⁵

In der Einleitung zu *Theater und Fest in Europa* beschreibt Erika Fischer-Lichte sowohl das Affirmative (Festigung) als auch das Subversive (Erneuerung) als mögliche Strategien theatraler Inszenierungen von Gemeinschaften:

44 Primavesi, Patrick: »Satyrspiel, Menschenpferde und das Tierwerden des Chors«, in: Ders.: *Das andere Fest. Theater und Öffentlichkeit um 1800*, 2008, S. 297.

45 Die Idee der ›Primitivität‹ des Satyrchors wirft wichtige Fragen auf, vor allem im Hinblick auf die Theorie der Post-Dramatik und Griffiths Identifikationsthese. Diese Konzepte legen den Fokus auf Verfremdung und kritische Reflexion und wenden sich gegen allzu vereinfachte Darstellungen des Primitiven. Obwohl die reflexive Natur des Satyrdramas auf den ersten Blick im Widerspruch zur Funktion des Lachens zu stehen scheint, sind beide Ausdrucksformen in gewisser Weise auf Verfremdung ausgelegt. Daher kann das Lachen im Satyrspiel als eine Art der Selbstreflexion betrachtet werden, die auch Elemente des Eskapismus umfasst.

»In Anlehnung an das Konzept der *imagined communities* sollen *Gemeinschaften* als artifizielle Konstrukte aufgefasst werden, die auf ihre (stets instabile) Realisierung auf Imaginationen, Vorstellungen, Wünsche und nicht zuletzt theatrale Inszenierungen angewiesen sind. Das heißt allerdings nicht, dass die Inszenierungen auf eine Affirmation oder gar Verherrlichung von Identitäten und Gemeinschaftsbindungen hinauslaufen müssten. Vielmehr kann die Funktion von Theateraufführungen im Fest oder als Fest gerade darin bestehen, überkommene Identitäten und Bindungen zu hinterfragen und einen Reflexionsraum zu eröffnen, von dem ein Identitätswandel und eine Emanzipation aus tradierten Bindungen ausgehen kann. Beide Möglichkeiten können in der Liason von Theater und Fest verwirklicht sein.«⁴⁶

Als Zwischenwesen und instabile Existenzen bewegen sich die Satyrn in jenem Grenzzustand, den Anton Bierl in Anlehnung an Victor Turner als »betwixt and between«⁴⁷ definiert hat, weder das eine noch das andere.⁴⁸ Das Satyrspiel ist also in seiner Hybridität weder tragisch noch komisch angelegt, sondern zeichnet sich durch seine Genre-Elastizität, seinen Eskapismus und als imaginäres Modell einer dionysischen Weltordnung aus.⁴⁹ Diese Mittelstellung verleiht ihm einen schwer kategorisierbaren Sonderstatus, der sich erstens besonders im Umgang mit mythischen Stoffen zeigt und es von Tragödie und Komödie unterscheidet, und sich zweitens einer Kategorisierung für nachantike Theaterformen oder Gesellschaften entzieht. Als dionysisches Anderes ist das Satyrspiel aufgrund seines ambivalenten und dehnbaren Charakters sowie der Verengung von Theaterkunst und burlesken Unterhaltungsformen zunehmend marginalisiert in der Rezeption und Forschung.

Satyrn und andere Figuren aus dem Umfeld des Dionysos reisen mit diesem durch Syrien, Ägypten, Thrakien und weiter nach Griechenland. Indem sie diesen Mythos mit antiker Aufführungspraxis verbinden, eröffnen die tanzenden Satyrn

46 Fischer-Lichte, Erika: »Einleitung«, in: Dies.: *Theater und Fest in Europa. Perspektiven von Identität und Gemeinschaft*, 2012, S. 9 – 22, hier S. 13.

47 Turner, Victor: »Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage«, in: Ders.: *The Forest of Symbols*, Ithaca: Cornell University Press 1967.

48 Auch Erika Fischer-Lichte entlehnt den Begriff des *Liminalen* vom Ethnologen Victor Turner, um das Verhältnis von *Fest* und *Theater* und ihre spezifischen *Wirkeigenschaften* zu bestimmen: »Victor Turner hat den Zustand, der in der Schwellenphase hergestellt wird, als Zustand der Liminalität (von lat. limen die Schwelle) bezeichnet genauer als Zustand einer labilen Zwischenexistenz ›betwixt and between the positions assigned and arrayed by law, custom, convention and ceremonial‹ bestimmt.« Fischer-Lichte, Erika: »Einleitung«, in: Dies.: *Theater und Fest in Europa. Perspektiven von Identität und Gemeinschaft*, 2012, S. 14.

49 Dementsprechend sind die Satyrn (körperlich) weder Tiere noch Menschen. Sie besitzen Züge und Elemente beider Spezies, die sie zugleich als etwas Eigenes und Anderes transkulturell verkörpern.

einen Raum der Reflexion im Theater, der fremdartig und im heutigen Sinne transkulturell zu lesen ist. Neben einer allgemeinen transkulturellen Verbindung⁵⁰ zwischen Drama und Ritual thematisiert das Satyrspiel die Unterscheidung zwischen dem Selbst und dem Anderen, die Grenze zwischen Natur und Kultur und zwischen Tier und Mensch. Nicht-menschliche Figuren werden oft als transkulturelles Element der eigenen Kultur verstanden. Könnte das Satyrspiel dieses transkulturelle Element im Modus des Erkennens und Handelns sein, das in der Lage ist, die traditionellen Strukturen der westlichen Denktraditionen aufzubrechen, insbesondere die Frage nach nur *einem* Ursprung?⁵¹

Im Laufe der Theatergeschichte wurden die Satyrn jedoch zunehmend vernachlässigt, sowohl in wissenschaftlichen Analysen als auch in künstlerischen Umsetzungen. Trotz dieser Marginalisierung bleibt die Satyr-Figur ein Beispiel für ein transkulturelles Phänomen. Transkulturalität beschreibt hier die Fähigkeit eines kulturellen Elements, über die Grenzen einer spezifischen Kultur hinaus Bedeutung zu erlangen. Die Satyrn verkörpern diese Eigenschaft, da ihre Darstellung Elemente enthält, die in verschiedenen Kulturen und über unterschiedliche Zeiträume hinweg immer wieder aufgegriffen und neu interpretiert wurden. Diese Figuren besitzen weder einen klaren Ursprung noch ein definitives Ende, jedoch lässt sich ihre Transformation in vielfältigen Kontexten verfolgen. Die Mischung aus menschlichen und tierischen Eigenschaften sowie die Rolle der Satyrn als humorvolle und spielerische Figuren verleihen ihnen eine gewisse Universalität, die sie in verschiedenen kulturellen Traditionen relevant machte. Insgesamt können die Satyrn als Randfiguren des antiken griechischen Theaters betrachtet werden. Der transkulturelle Aspekt verdeutlicht, dass sie über die Grenzen ihrer ursprünglichen Kultur hinaus in verschiedenen Kontexten zu neuen Bedeutungen gelangten und weiterhin gelangen. Das Satyrspiel verdeutlicht durch seine Vielschichtigkeit

50 In einem Beitrag aus dem Jahr 2020 habe ich über die Verkörperung von Transkulturalität auf der zeitgenössischen Bühne durch die Denkfigur des Satyrs nachgedacht. Bei der Erforschung der transkulturellen Überschreitungen und störenden theatralen Praktiken von Satyrn durch ihre vertraute Fremdheit und ihre Irritation der Sehgewohnheiten habe ich die Performance *Macho Dancer* von Eisa Jocsons als zeitgenössisches Beispiel herangezogen. In gewisser Weise war mein Artikel auch eine Analyse von Günther Heegs transkulturellen Thesen zum Theater, um neue Perspektiven auf das antike Theater zu eröffnen. In diesem Abschnitt werde ich darauf aufbauen und das Satyrspiel in seinen transkulturellen Lesarten befragen. Vgl. Hörmann, Johanna: »Hybride Identitäten: Zur Verkörperung von Transkulturalität auf der Bühne der Gegenwart«, in: Hausbacher, Eva et al. (Hg.): *Geschlecht, transkulturell: Aktuelle Forschungsperspektiven*, Wiesbaden: Springer VS-Verlag, 2020, S. 219 – 234.

51 Eine interessante Perspektive und Vertiefung zur Kraft asymmetrischer Denkfigur(en), die aus der Reihe tanzen, bietet die Kulturwissenschaftlerin Renate Reschke in *Die Asymmetrie des Ästhetischen. Asymmetrie als Denkfigur historisch-ästhetischer Reflexion*. Öffentliche Vorlesung am 25. Mai. 1995 an der HU Berlin. Berlin: Humboldt-Universität (Schriftenreihe Öffentliche Vorlesungen, Heft 95), 1995, S. 9ff.

und transkulturelle Dimension die Synthese von Elementen aus unterschiedlichen kulturellen Traditionen. Diese dramatische Form, die nicht auf eine einheitliche kulturelle Herkunft zurückzuführen ist, reflektiert die komplexe Interaktion zwischen verschiedenen kulturellen Einflüssen. Mark Griffith hebt hervor, dass die Satyrn im antiken Athen als Figuren wahrgenommen wurden, die die Sehnsüchte des Publikums nach Entlastung und Befreiung verkörperten. Durch die naive und oft ironische Brechung von Genre-Konventionen, die das Satyrspiel kennzeichnet, wird das kollektive Gedächtnis der Polis aktualisiert und ein intensives Gefühl für die Vergangenheit evoziert.

Randzonen der Wildnis

Die Satyrn sind ein bedeutender Bestandteil der antiken Theaterlandschaft. Sie gelten als – das erfahren wir aus Mythentraditionen – Geschöpfe der Natur, die am Rande der Welt lauern, wild und fern von Städten und Königspalästen tanzen. Diese Randregionen, die sich vom Zentrum der Zivilisation abgrenzen, stellen einen liminalen Bereich dar, der sowohl geografisch als auch kulturell von der Polis, dem Zentrum menschlicher Ordnung und Zivilisation, abweicht. Als hybride Wesen sind die Satyrn im liminalen Bereich außerhalb der politisch-kulturellen Grenzen in einem tragischen Sinne verwurzelt. In einer zeitgenössischen Perspektive kann die tragische Matrix des Anthropozäns als bestimmend für den Untergang, das Verschwinden und das Blutvergießen (die Figur des Marsyas), für all die Katastrophen ausgedeutet werden, die der Mensch mit seiner Macht und seinem Einfluss auf seine Umwelt, seiner kulturellen Autorität und seiner geistigen Überlegenheit in der griechischen Tragödie heraufbeschwört.

In der griechischen Vorstellung war dieser äußere Rand der Erde nicht nur geografisch abgegrenzt, sondern auch kulturell und zeitlich distanziert von dem, was als zentral und von Menschen geschaffen galt.⁵² Die Eigenschaften dieser ›Ränder der Erde‹ wurden zur Grundlage einer Erzähltradition, die sich durch die gesamte Antike bis in die Renaissance fortsetzt.⁵³ In dieser marginalen Welt, so François Lissarrague, hat der Mensch als solcher keinen Platz – er weicht dem Satyr, einem Mischwesen, aus tierischen und menschlichen Zügen⁵⁴, der das Andere und Fremde

52 Zur Grenze der Welt siehe Hölscher, Tonio: *Öffentliche Räume in frühen griechischen Städten*, Schriften der philosophisch-historischen Klasse der Heidelberger Akademie der Wissenschaften 7. Heidelberg: Winter 1998.

53 Vgl. Romm, James S.: *The Edges of the Earth in Ancient Thought. Geography, Exploration, and Fiction*, New Jersey: Princeton University Press 1992.

54 Lissarrague, François »On the Wildness of Satyrs«, in: Thomas H. Carpenter; Christopher A. Faraone (Hg.): *Masks of Dionysus (Myth and Poetics)*, Ithaca, New York: Cornell University Press 1993, S. 207 – 20, hier S. 207.

im Eigenen verkörpert. Der vom Ethnologen Victor Turner geprägte Begriff *Liminalität*⁵⁵ korrespondiert im antiken Kontext mit dem noch wenig erforschten Raumphänomen *Eschatia*. Mit dem Begriff *Eschatia* lässt sich der Satyr und die satyrhafte Darstellung im antiken griechischen Theater im Randgebiet verorten und ihre Bühnenfunktion aus theaterwissenschaftlicher Perspektive erfassen, so die These. Alles deutet darauf hin, dass diese Grenzposition sie auch in der kulturellen Wahrnehmung an die Peripherie drängte. Die Riten sind in der Peripherie entstanden, wobei der antike griechische Begriff *Peripherie* hier keine objektive Sicht auf diese fernen Landschaften darstellt, sondern das Ergebnis eines umfassenden kulturellen Prozesses ist:

»The liminality of the rites of passage, on the other hand, was in spite of its primordial aspects only a passing moment when the structures of human civilisation were reversed. In this way it is not surprising that there was a clear notion of the various rites of passage actually representing an imitation of the geographical state outside of the city. And, as an imitation of these areas, these rites would also frequently involve encounters with the prototypal denizens of the *eschatia*, such as satyrs and silenoi, nymphs and pans. One could also, within the setting of the transitional rituals, be transformed into one of these ambiguous creatures, just as was always the extreme possibility in the *eschatia*.«⁵⁶

Nach griechischer Vorstellung begann die *Eschatia* dort, wo das zivilisierte Gebiet der griechischen *Polis* endete. Von hier aus könne man bis ans Ende der Welt gehen und sich immer noch in demselben geografischen Gebiet aufhalten, dessen Zonen jedoch durch ganz bestimmte kulturelle Bedeutungen bestimmt sind:

»The city defined a space which in itself was humanising. The space of the polis constituted a stable and culturally recognised geographical condition representing a certain cultural pattern that pertained to all aspects of the proper human existence.«⁵⁷

Der Archäologe Tonio Hölscher untersucht in *Die griechische Polis und ihre Räume* wie die *Polis* ihre Räume kulturell konstruierte, indem er die antiken Raumordnungen sowie deren Grenzen und Übergänge genauer in den Blick nimmt:

55 Vgl. Turner, Victor: *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur*, Frankfurt a.M., New York: Campus 1989 [1969]; Turner, Victor: *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*, Frankfurt a.M., New York: Edition Qumran Campus 1989 [1982].

56 Endsjø, Dag Øistein: »To Lock Up Eleusis: A Question of Liminal Space«, in: *Numen* 47, 2000, S. 351 – 386. S. 381.

57 Ebda., S. 359.

»Die Welt-Ordnung, die hier dargestellt wurde, ist eine normative Ordnung. Die Grenzen, die diese Ordnung gliedern, stellen Vorgaben dar, welche Handlungen und Verhaltensformen in welchen Räumen ›richtig‹ sind. Manchem heutigen Betrachter mag das allzu normativ sein. Wir können aber sicher sein, dass die realen Griechen sich im realen Leben nicht so konform verhalten haben, dass diese Grenzen und Normen oft genug subversiv unterlaufen und konterkariert wurden. Das wäre zweifellos ein interessantes – und auch unterhaltsames – Thema. Die Quellen darüber sind nicht sehr reich, aber eine Erschließung würde sich wohl lohnen.«⁵⁸

In seinem Artikel legt er ein besonderes Augenmerk auf die Verbindungslinien zwischen den verschiedenen Zonen, die er zunächst durch Markierungen nachzeichnet und in Beziehung zueinander setzt.⁵⁹ Zum einen sieht Hölscher die Strukturierung der Poliswelt als bestimmend für die Erfahrung der Grenze und ihrer Überschreitung an, die wiederum im Drama durch die Handlung vollzogen und die Kategorie des Raumes re-inszeniert wird. Zweitens wird das Polis-Territorium in verschiedene Zonen, die Stadt (Polis), das Umland (Chora) und das Grenzland (Eschatia), mit jeweils spezifischen Implikationen wie dem öffentlichen Raum der Agora als politischem Zentrum der Bürger*innen oder dem sakralen Raum der Akropolis als Heiligtum der Göttin Athene. Hölscher unterstreicht in seiner Analyse die Bedeutung von Grenzen, seien sie symbolisch oder real: »Eine besonders wichtige Grenze in antiken Stadtstaaten ist die zwischen der städtischen Siedlung und dem umgebenden Territorium. [...] Die Trennung von ›städtischer‹ Siedlung und Chora ist aber viel tiefer im Konzept der griechischen Lebensordnung verwurzelt«⁶⁰. Die Chora, oft als das ländliche Umland oder erweiterte Gebiet einer Polis verstanden, umgibt den Stadtkern und bildet eine physische wie auch ideelle Erweiterung der Stadtgrenzen. In dieser Hinsicht lässt sich die Chora als Raum begreifen, der nicht nur territorial, sondern auch konzeptuell die Polis erweitert. Jacques Derrida sieht in der Chora eine Denkfigur für den erweiterten Raum, die über bloße geographische Grenzen hinausgeht. Für ihn repräsentiert die Chora einen »Zwischenraum«, der nicht nur physisch, sondern auch symbolisch die Differenzen und Übergänge innerhalb der Gesellschaft artikuliert. In Derridas Interpretation wird die Chora zu einem Ort des Dazwischen, an dem Gegensätze aufeinandertreffen und Differenzen sichtbar werden. Sie ist weder vollständig Teil der Polis noch völlig außerhalb von ihr, sondern fungiert als Vermittlungsraum, in dem verschiedene Einflüsse, Ideen und Identitäten aufeinandertreffen und miteinander in Beziehung treten. Dadurch wird die

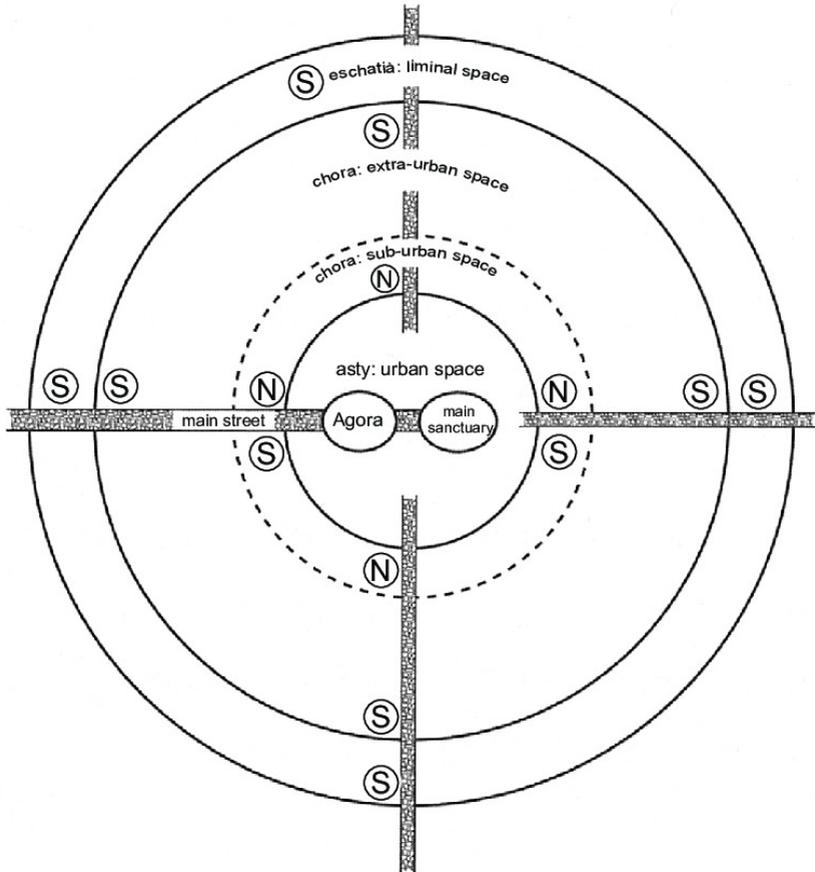
58 Hölscher, Tonio: *Öffentliche Räume in frühen griechischen Städten*, 1998, S. 65.

59 Vgl. Ebda.

60 Ebda., S. 58.

Chora zu einem symbolischen Raum, der es ermöglicht, die Dynamiken und Komplexitäten der kulturellen und gesellschaftlichen Strukturen zu verstehen und zu reflektieren.⁶¹

Abb. 20: Konzentrisches Modell der griechischen Polis nach Tonio Hölscher (1998)



Die Abbildung von Hölscher zeigt, dass die Zonen konzentrisch um den städtischen Siedlungsraum angeordnet sind. Hölscher geht davon aus, dass Außen und Innen ebenso wie Peripherie und Zentrum für die griechischen Städte, insbesondere für die exemplarischen Polis-Modelle in Athen, Argos, Korinth, Sparta, konzeptionellen Charakter hatten und aufeinander bezogen sind, wie sich an den gött-

61 Derrida, Jaques: *Chora*. Wien: Passagen Verlag 2005.

lichen Prozessionen veranschaulichen lässt. Diese gewissermaßen choreografierte Bewegung führt vom Rand des städtischen Innenraums über den politischen Raum der Agora in das religiöse Zentrum der Akropolis. Pierre Voelke sieht die Verbindung zwischen Landschaft und Satyrn entscheidend durch die Randfigur des Dionysos begründet, der sich in der einleitenden Prozession der Großen Dionysien von der Peripherie ins Zentrum bewegt.

Der französische Philosoph Henri Lefebvre widmet sich in seiner bahnbrechenden Studie *The Production of Space* eingehend der komplexen Konstruktion und Konfiguration räumlicher Ordnungen sowohl innerhalb als auch außerhalb der Polis:

»The founding image of Greek space was a space already fully formed and carefully populated; a space in which each focal point, whether that of each house or that of the polis as a whole, was ideally placed upon a well-chosen, well-situated eminence, sunlit and close to an abundant source of water. The Greek city, as a spatial and social hierarchy, utilized its meticulously defined space to bring demes, aristocratic clans, villages, and groups of craftsmen and traders together into the unity of the polis. At once means and end, at once knowledge and action, at once natural and political, this space was occupied by people and monuments. Its centre – the agora – served as focus, as gathering-place. At the highest point of the acropolis, the temple presided over and rounded out the city's spatio-temporal space.«⁶²

Die Urbanität Athens, die Neuordnung der Polis und die Topografie des Theaters prägen die Bedeutungsdimensionen der Dramen maßgeblich mit. Griechische Theater sind letztlich auch Umgestaltungen der Landschaft, wobei der Blick auf das Meer und die fernen Randzonen im Sichtfeld des Publikums auf den hohen Rängen bewahrt bleibt, wie am Beispiel vom Dionysostheater in Athen oder dem Delphi-Theater noch heute erkennbar ist. David Wiles zeichnet in einem Kapitel hervorragend die räumlichen Beziehungen nach und skizziert die Bedeutungsdimension von Raum (Landschaft/Wildnis/Stadt, hinterszenisch/vorderszenisch, innen/außen) innerhalb des Dramas.

»Greek theatres were modifications of the landscape rather than impositions, and Greek architects always built their theatres with attention to the view, unlike the Romans who enclosed the audience within high walls. The audience on the slopes of the Athenian Acropolis had a fine view of the hills to the south-east, and a fine view at the top could also see the sea. Greek plays dealt with the limits of the human ability to control the world. Spectators sat inside the city they had created and looked at the wilderness beyond. From the security of their seats, they con-

62 Levebre, Henry: *The Production of Space*, Malden: Blackwell Publishers 1984, S. 249.

templated a world where nothing was secure. In tragedy the city was viewed in its relation to the wilderness beyond.«⁶³

Die athenische Tragödie zieht eine klare Trennlinie zwischen Zivilisation und Wildnis, aber die verschiedenen Sphären, die Welt der Polis und die wilde Außenwelt Eschatia, sind durch die spezifische Anlage der Theater mit der geläufigen Muschel-form des Zuschauerraums gleichermaßen in der Aufführung präsent.

Der Begriff »Landschaft« fand erst seit der Renaissance Eingang in den Sprachgebrauch und etablierte sich auch als Denkfigur. Hans-Thies Lehmann untersuchte in »From Logos to Landscape: Text in Contemporary Dramaturgy« (1997) den Landschaftsbegriff im Kontext von Logos und Text, indem er die Transformation traditioneller, textbasierter Dramaturgie hin zu räumlichen und performativen Strukturen beleuchtete.⁶⁴ Tormod Carlsen hingegen spricht in »Six Paths into Thoughts on Landscape and Dramaturgy« (2017) von konkreten, unsichtbaren und imaginierten Landschaften, die dramaturgisch eine Verbindung zu Nostalgie und Vergangenheit herstellen. Die Kraft dieser Landschaften liegt in der Art und Weise, wie sie den mythischen Kosmos möglicher Träume und Bilder konstituieren und so die Weltsicht der Figuren in den Stücken beeinflussen.⁶⁵ Die antiken Naturvorstellungen schwingen in der umgebenden Landschaft (Chora) als einer Art dritter räumlicher Komponente mit, was jedoch nicht notwendigerweise die fernen liminalen Randgebiete wie das Reich der Wildnis (Eschatia) einschließt.

Eschatia als theatrale Raumkategorie

Die fiktiven Satyrn, die vorübergehend als Tänzer auf der Tragödienbühne erscheinen, sind mit der wilden Außenwelt⁶⁶ der Polis assoziiert und verkörpern das Fremde, das zugänglich oder nahbar war; das Unbekannte, das Ferne, das Gefährliche regte unaufhaltsam Neugier, Fantasie und Denken an. Satyrn leben wie andere wilde Kreaturen in der ungezähmten Natur jenseits der Grenzen der Zivilisation und der Gesetze der Gemeinschaft, was bedeutet, dass sie einer archaischen und vorstädtischen Zeit angehören, wie Andreas P. Antonopoulos zuletzt herausgearbeitet

63 Wiles, David: *Greek Theatre Performance. An Introduction*, 2000, S. 113f.

64 Lehmann, Hans-Thies: »From Logos to Landscape: Text in Contemporary Dramaturgy«, 1997, in: *Performance Research* 2, Nr. 1, S. 55 – 60.

65 Vgl. Carlsen, Tormod: »Six Paths into thoughts on Landscape and Dramaturgy« 2017. Dieser Essay wurde im Programm des Meteor 2017, dem Internationalen Theaterfestival in Bergen, veröffentlicht und ist eine Bearbeitung und erweiterte Version des Vortrags von Tormod Carlsen im Seminar »Landscape Dramaturgy«, organisiert von BIT Teatergarasjen und der University of Bergen in der Bergen Kunsthall im Oktober 2017, S. 81.

66 Das unzivilisierte Grenzland unterscheidet sich von der Chora, dem Umland der Polis.

hat.⁶⁷ Das Eingreifen der Satyrn in vertraute Mythen schafft einen Zwischenraum, in dem sich Fragen der Inklusion und Exklusion stellen, die mit dem Begriff Intervention in einen gemeinsamen Kontext gebracht werden können:

»Die Intervention, das heißt der Einbruch in gewohnte Handlungsweisen und Routinen, beinhaltet dabei nicht nur die Chance zum Perspektivenwechsel und Neubeginn, also die Schwelle zu übertreten, sondern eröffnet zugleich einen Zwischenraum, um quasi auf der Schwelle grundlegende Fragen nach der Konstitution von Ordnungen, von Ein- und Ausschluss, anders zu perspektivieren.«⁶⁸

Eschatia als Landschaftsbegriff und theatrale Raumkategorie muss daher differenzierter betrachtet werden. Es handelt sich hierbei um einen vorkulturellen Ortsbegriff – ganz ohne Kartierung und Inventarisierung eines Territoriums –, der von Urbanisierung und Institutionalisierung, Neuorganisation oder Reformbemühungen der Polis noch unberührt ist, dessen Wildnis aber als eine sowohl raum-zeitliche als auch wirkungsästhetische Kategorie in den Theaterraum durch das Satyrspiel oder in die Tragödie (Euripides *Die Bakchen*) eingeführt wird. Im Konzept Eschatia kommt daher dreierlei zum Ausdruck: erstens, die Bezugnahme auf ein Gebiet, das in einer marginalen räumlichen Beziehung zu einem Zentrum steht; zweitens, ein Landstrich an den Grenzen der menschlich bewohnten Erde; drittens, eine außerhalb gelegene unzivilisierte Welt: Natur. In der antiken Vorstellung war die Wildnis eng mit der Polis, ihrer Kritik, ihren Normen und kulturellen Umbrüchen verbunden. Wildnis/Eschatia als zentrale theaterwissenschaftlich orientierte Analysekategorie, wie ich sie hier einführen möchte, eignet sich besonders gut für die Analyse räumlicher Konfigurationen, Anordnungen und Inszenierungen, das heißt der raumschaffenden Prozesse im Theater, der szenografischen Dispositive, die auf kulturelle Differenz verweisen oder der kulturellen Produktion von Raum durch den politischen Imperativ der Polis. Es kann aufschlussreich sein, über die Integration der Peripherie in das urbane Zentrum nachzudenken und dabei die durchlässigen Grenzen zwischen öffentlich/privat, außen/innen, zivilisiert/wild sowie Zentrum/Rand zu untersuchen, die zwar prinzipiell differenziert, aber nicht hermetisch abgeschlossen sind. Im Kontext des Satyrspiels wird die zentrale Grenze zwischen Polis und Chora besonders relevant. Das Satyrspiel selbst überschreitet diese Grenzen, indem es Elemente des Ländlichen und Wilden in den urbanen, zivilisierten Raum der Polis einführt. Diese Grenzüberschreitung spiegelt nicht nur räumliche, son-

67 Andreas P. Antonopoulos; Menelaos M. Christopoulos, George W. M. Harrison (Hg.): *Reconstructing Satyr Drama*, 2021.

68 Hildebrandt, Paula M: *Staubaufwirbeln. Oder die Kunst der Partizipation*. (Dissertation an der Fakultät für Architektur an der Bauhaus Universität Weimar) 2014, S. 148.

dern auch zeitliche und gesellschaftliche Verschiebungen wider, wodurch die Dichotomien auf unterhaltsame Weise aufgebrochen werden.

In der Diskussion über die Ursprünge des griechischen Theaters wird nicht nur Dionysos, sondern auch der Chor häufig in Bezug auf den Begriff der Landschaft⁶⁹ perspektiviert. Die enge Verbindung zwischen dem Chor und der Landschaft – oder poetischer formuliert, der »Zugehörigkeit des Chors zur Landschaft«⁷⁰ – ist ein Aspekt, der in der Theaterwissenschaft immer wieder hervorgehoben wurde. Diese Beziehung betont, wie der Chor nicht nur eine rituelle, sondern auch eine räumliche und symbolische Einheit darstellt, die tief in den topografischen und kulturellen Kontext eingebettet ist. In Anlehnung an die Theorie von Einar Schleeß konstatieren die Theaterwissenschaftlerin Ulrike Haß und der Dramaturg Torsten Beyer, dass der Chor älter als die Tragödie ist und seinen Ursprung in der Landschaft hat⁷¹: »Die Figur wohnt im Palast; der Chor ist der Landschaft zugeordnet oder stellt, wie Schleeß betont, selbst eine Bühnenlandschaft dar. Diese beiden Orte werden im Lauf der Geschichte der griechischen Tragödie immer stärker polarisiert«⁷². Doch was ist mit Landschaft im Kontext des antiken Theaters genauer zu verstehen? In welcher Weise thematisiert der Chor der Satyrn diese Landschaft, die als Ursprung der Tragödie angesehen wird, aus der er angeblich hervorgegangen ist? Diese Genealogie verdeutlicht zwei Aspekte: erstens die Neusituierung des griechischen Theaters von den Kultfesten auf dem Land zu den städtischen Dionysien in Athen und zweitens die Gegenüberstellung des archaischen Satyrchors mit der griechischen Tragödie als inszenatorische, wirkungsästhetische und topografische Idee. In beiden Perspektiven spitzt sich der Gegensatz zwischen Zentrum und Peripherie zu, was für die Polis sowohl politisch als auch ästhetisch und strukturell modellbildend ist. Über die Gründung und Ausprägung von Stadtstaaten kommt die räumliche Metapher der *Eschatia/Wildnis* auch im Satyrspiel zum Vorschein, indem das Verhältnis zwischen dem Zentrum der Polis in Athen und den ländlichen Peripherien dramaturgisch ausgelotet wird. Die Grenzlinie zwischen Peripherie und Zentrum wird in der griechischen Tragödie allein durch die Figur Dionysos

69 Mit dem facettenreichen Konzept von Landschaft ist heute ein Terrain der Vielfalt – »a terrain of multitudes« – verbunden. Carlsen, Tormod: »Six Paths into thoughts on Landscape and Dramaturgy« 2017, S. 76.

70 Haß, Ulrike: »Woher kommt der Chor«, in: Genia Enzelberger; Monika Meister; Stefanie Schmidt: *Auftritt Chor. Formationen des Chorischen im gegenwärtigen Theater*. (Maske und Kothurn, 58), Wien: Böhlau 2012, S. 13 – 30.

71 Vgl. Ebda.

72 Beyer, Torsten, »Einar Schleeß – Die Wiedergeburt des Chores als Kritik des bürgerlichen Trauerspiels«, in: *GTW Thewis*, Ausgabe 2006: Schleeßblock I Einar Schleeß – Die Wiedergeburt des Chores als Kritik des bürgerlichen Trauerspiels, abrufbar unter: <https://www.theater-wissenschaft.de/einar-schleeß-die-wiedergeburt-des-chores-als-kritik-des-buergerlichen-trauerspiels/> (abgerufen am 10.01.2020).

überwunden und von Figurationen des (Satyr-)Chors durchquert. Es ist auch ein liminaler Bereich der eine vorübergehende Negierung der Geschlechterkategorien bewirkt.

Die Landschaft ist aber nicht ausschließlich mit griechischen Chören verwoben; viele zentrale Aspekte im antiken Drama sind landschaftlich gedacht. Das Satyrspiel ist beispielsweise immer dort situiert, wo die Polis über keine Macht oder Kontrolle verfügt: im Grenzland, den Randzonen, der Peripherie und Wildnis – wie die Zyklopininsel im *Kyklops* von Euripides oder die Grotte der Cyllene in *Ichneutae* von Sophokles als dramatische Schauplätze exemplarisch zeigen. Hier gelten weder politische Gesetze noch zivilisatorische Werte. Dionysos herrscht über chaotische Kräfte inmitten der geschlechtlichen Allmacht der Natur, die durch Gaia, Pan und Silen ausgedeutet werden. Bestimmte Schauplätze laden dazu ein, die Rolle von Landschaften und die Einwirkung von Natur innerhalb von Mythen/Dramen genauer zu erforschen, zum Beispiel das Zurücklassen des Philoktet in den menschenleeren Landschaften der Insel Lemnos.⁷³ Im Satyrdrama befinden sich die abgelegenen Orte jeweils an den Rändern der Polis. Doch das Meer und die Küsten stellen kein reales Außen dar, denn Athen ist als Seemacht zu verstehen, die diese Gebiete in ihre Weltordnung einbezieht:

»The Greek polis, with its acropolis and agora, came into being through a synoecism, a unification of villages, upon a hilltop. Its birth was attended by the dear light of day. The sea was never far away, with all its resources. The unknown, the far-off, dangerous but not inaccessible, were stimulants at once, and inextricably, to curiosity, imagination and thought.«⁷⁴

Der dionysische Schauplatz des Satyrspiels ist eine ländliche Gegend mit Bergen, Höhlen, Grotten und Meeresküste und bildet nicht nur den mythologischen Kontext, von dem aus die Satyrn immer wieder in neue Erzählzusammenhänge eingearbeitet werden und an unbekanntem, entlegenen Orten gefangen sind. Die darauf basierenden Theaterszenografien sind mit rustikalen und exotischen Elementen ausgestattet, die den Eindruck von wilder Landschaft und Natur vermitteln sollen, wie der römische Bühnenbildner Vitruv in seiner überlieferten Beschreibung feststellt:

»Es gibt drei Arten von Szenerien; die eine nennt man die tragische, die zweite die komische und die dritte die satyrische. Ihr Schmuck (ornatus) ist aber untereinander von unähnlicher und ungleicher Art, weil die tragischen Dekorationen mit Säulen, Giebeln, Bildsäulen und den übrigen Gegenständen, die zu einem Königspalast gehören, gebildet wird. Die komischen Szenen haben den Blick auf Privat-

73 Vidal-Naquet, Pierre: »Sophocles' Philoctetes and the Ephebeia«, in: Vernant, Jean-Pierre; Vidal-Naquet, Pierre: *Myth and Tragedy in Ancient Greece*, 1999, S. 161 – 79.

74 Levebre, Henry: *The Production of Space*, 1984, S. 247.

häuser, Erker und durch Fenster gegliederte Vorsprünge, wie sie an gewöhnlichen Häusern sind. Die satyrischen Szenerien aber sind mit Bäumen, Höhlen, Bergen und anderen ländlichen Elementen nach Art eines Landschaftsbildes dekoriert.«⁷⁵

Die Aufteilung in private und öffentliche Sphären, Orte und Funktionen wird in der komischen und tragischen Dekoration/Szenografie sichtbar gemacht. Das Satyrdrama könnte als nostalgische Zuflucht vor den Komplikationen in der Polis gedient haben, was erklären würde, warum es nur ein vorübergehendes Phänomen in der Theaterkultur war.⁷⁶ Der Übergang vom sechsten zum fünften vorchristlichen Jahrhundert zeigt, wie sich dieser Paradigmenwechsel aus institutioneller Sicht vollzieht. Richard Seaford führt den besonderen Charme des Satyrdramas darauf zurück, dass diese außergewöhnlichen Wesen der Wildnis angehören und eine archaische, vorstädtische Welt repräsentieren, sodass sie das Publikum vorübergehend aus der Enge der zeitgenössischen, zivilisierten Gesellschaft herausführen. Es wurde zuvor jedoch auch die gesellschaftskritische und amüsierende Funktion des Satyrdramas herausgestellt. Diese Funktionen könnten auch eine moderne Interpretation sein, die nicht zwingend als grundsätzliche Merkmale des Genres gelten müssen; stattdessen könnten sie sich gegenseitig ausschließen oder hierarchisch angeordnet sein. In diesem Kontext könnte der Eskapismus, den das Satyrdrama bietet, eher als eine Art Dispens fungieren, der es dem Publikum ermöglicht, einen distanzierten Blick zurück auf die Polis zu werfen – quasi von außen auf sie zu blicken. Diese temporäre Flucht aus der zivilisierten Welt schafft einen Reflexionsraum, der es erlaubt, Fragen der Nostalgie, Utopie, Idealisierung, Wildheit und Eskapismus in der Antike zu beleuchten. Diese Aspekte sind in der Forschung noch wenig untersucht, eröffnen jedoch ein reichhaltiges Feld für die Analyse der Inszenierung und der gesellschaftlichen Funktionen des Satyrspiels in der antiken Theaterkultur. Die Erfahrung von Fremdheit ist auf mehreren Ebenen entscheidend, denn als Theaterchor verweisen die Satyrn auf die Wechselseitigkeit von Natur/Wildnis und Kultur/Zivilisation, deren Spielräume sie gleichermaßen bewohnen wie aufbrechen.⁷⁷ Eschatia ist sicherlich auch als erinnerungspolitischer Begriff in dem Sinne zu ver-

75 Fritz, Hans-Joachim: *Vitruv. Architekturtheorie und Machtpolitik in der römischen Antike*, (Oktagon. Studien zu Architektur und Städtebau 15), Münster, Hamburg: Lit 1995, S. 116ff.

76 Neuere Forschungsansätze sehen das Satyrdrama als ein Erinnerungsmedium, das als erneut etablierte Gattung das kulturelle Gedächtnis bewahrt.

77 »The satyrs belong ... to the very point indeed at which culture is created out of nature: when wine is for the first time ever extracted by a god from the grapes, or the sound of the lyre from a dead tortoise, they are there as the first to enjoy the invention.« Seaford, Richard: *Cyclops of Euripides*, Oxford: Oxford University Press 1984, S. 33.

stehen, dass das Raum-Zeit-Gefüge der griechischen Stadt ein Bereich der Gegenwart war, während Eschatia die ursprüngliche Vergangenheit repräsentiert.⁷⁸

Die Vorstellungen von Zentrum und Peripherie sind im akademischen Diskurs komplex und umstritten. Der Begriff des Zentrums suggeriert einen Bezugspunkt, einen festen Ort, der die umgebenden Positionen und Bewegungen definiert, oder ein hierarchisches Feld aufmacht, das eine Struktur begründet. Trotz poststrukturalistischer Versuche der Dezentralisierung in verschiedenen Bereichen, inspiriert von Derridas Behauptung, dass das Zentrum anderswo ist (»das Zentrum ist nicht das Zentrum«⁷⁹) bleiben Konzepte von Zentrum/Peripherie wichtige Diskussions-themen in den Geisteswissenschaften. Solche Bilder verfolgen auch die Theater- und Tanzwissenschaften auf vielfältige Weise. Das Zentrum wird im Medium des Satyrdramas neu betrachtet, zum Beispiel in den Beziehungen und Spannungen zwischen dem Lokalen und dem Globalen, zwischen dem städtischen Theaterzentrum und den ländlichen Gemeinden, in der Zentralität des Nationalstaats, in der nationalen Theatergeschichte Griechenlands. Das Satyrspiel *Kyklops* offenbart auch die ihm innewohnenden Paradoxien, wenn ein geografisch marginaler Ort wie die Zyklopieninsel sich selbst ins Zentrum der Handlung rückt. Diese dualistische Lesart durch den Insulaner Polyphem bedeutet jedoch nicht, dass das exotisierende Andere und die Konstruktionen von Zentrum und Peripherie ohne Folgen sind – im Gegenteil, oft verstärken solche Konstruktionen die gesellschaftlichen Machtverhältnisse. Der Blickwinkel des Außenseiters verschiebt die Positionen und gibt dem Mythos eine neue Perspektive. Hier sind gesellschaftliche Verhältnisse gemeint, doch es ist ebenso von der Bühne die Rede: Die Peripherie wird aus ihrer Randstellung ins Zentrum gerückt, indem sie auf die Theaterbühne der Polis geholt wird. Das Zentrum kann daher eher als ein Ort des Austauschs statt als ein Ausgangspunkt gesehen werden – ein Ort der Vernetzung und Verflechtung, an dem sich die Ränder treffen.

Zur Wildheit der Satyrn

Welche Art von Wildheit oder Alterität definiert insgesamt das soziokulturelle und theatrale Bild der Satyrn? François Lissarrague stellt diese Frage bereits in seinem 1993 erschienenen Artikel »On the Wildness of Satyrs«⁸⁰ und nahm für seine

78 Vgl. Endsjø, Dag Øistein: »The truth is out there« Primordial lore and ignorance in the wilderness of Athanasius' *Vita Antonii*, in: Feldt, Laura (Hg.): *Wilderness in Mythology and Religion. Approaching Religious Spatialities, Cosmologies, and Ideas of Wild Nature*, Berlin: De Gruyter 2012, S. 113 – 129, hier S. 122.

79 Derrida, Jacques: »Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften von Menschen [1966]«, in: Jacques Derrida: *Die Schrift und die Differenz*, a. d. Franz. v. Rodolphe Gasché, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972, 422 – 442, hier S. 423.

80 Lissarrague, François: »On the Wildness of Satyrs«, in: Thomas H. Carpenter; Christopher A. Faraone (Hg.): *Masks of Dionysus (Myth and Poetics)*, 1993, S. 207 – 20, hier S. 208.

Analyse die Mythen- und Vasendarstellungen von Satyrn in den Blick. Es bleibt daher ergänzend zu fragen: Um welchen Modus der tanztheatralen Darstellung (Körper, Stimme, Präsenz, Bewegung) von Wildheit handelt es sich genauer? Im Satyrspiel werden die wilden Kreaturen von jungen athletischen Männern aus Athen verkörpert. Die tanzenden Satyrn entspringen zum einen ihrer eigenen Vorstellung von fröhlichen und tanzfreudigen Sklaven des Dionysos und zum anderen rohen und triebhaften Männlichkeitsfantasien, die sich als imaginäre Überschreibung zur menschlich-mythischen Männerrolle verschränken. Für das Publikum in Athen imaginierten die Darstellenden die dionysische Manifestation des tragischen Chors in der finalen Performance als Bühnentiere.⁸¹ Ihre inszenierte Wildheit ist sicherlich tierisch codiert, zeigt sich aber auch auf andere Weise. Im Satyrspiel äußert sie sich (1) in der Verweigerung des aufgezwungenen Sklavendienstes, (2) in zügellosen sexuellen Annäherungsversuchen an Menschen, Tiere oder Gottheiten und (3) in der eingeschränkten Handlungsfähigkeit aufgrund fehlender heroischer Eigenschaften (Mut, Tapferkeit, Furchtlosigkeit) – wenn Gefahr droht, ergreifen sie die Flucht. Hiermit kommen wir zu einer weiteren Nuance im Spektrum ihrer Wildheit. Als negatives Paradigma gelesen, markiert die Überschreitung der Wildheit ein Scheitern an Normen, Standards und Erwartungen der zivilisierten Welt, das im griechischen Satyrspiel auf der szenisch-performativen Ebene komisch und grotesk ausagiert wird.⁸² Statt selbst als Chor zu handeln oder die Handlung sprachlich voranzutreiben, stören sie den linearen Handlungsstrang, zum Beispiel durch choreografische *Vervielfältigung*. Sie entziehen sich festen Ordnungsprinzipien und übernehmen keine Verantwortung, indem sie Ablenkung, Unterhaltung, Widerstand oder Zerstreuung bieten. Dadurch laden sie das Publikum zum Eskapismus ein, was zur Unterbrechung der eigentlichen Handlung führt. Die Folge ist, dass sich der Mythos verselbständigt und der Satyrchor unfreiwillig zum Hauptdarsteller wird. Dieser Eskapismus erfolgt entweder durch Widerstand oder durch ein Entziehen und Zurückziehen aus der zentralen Handlung.

Nach heutigem Wissensstand ist der Ausgangspunkt eines jeden Satyrspiels die Unfähigkeit der Satyrn, sich in eine fremde Erzählung, die auf Mythen basiert, und schließlich in ein patriarchal-strukturiertes Gesellschaftssystem einzufügen, das nie für sie bestimmt war. Sie werden von ihrer wilden ländlichen Umgebung ferngehalten und in eine neue Szenerie befördert. Trotz der wiederkehrenden

81 Das Wissen, dass derselbe Männerchor in sowohl Tragödie als auch Satyrspiel auftritt, ist entscheidend für die Erwartungshaltung des Publikums.

82 François Lissarrague sieht die ästhetischen Verkörperungsmodi der wilden Männer in ihrer erotischen/burlesken/komischen Nuancierung als soziale Degradierung an.

Rahmenbedingungen⁸³ scheint ihre Freude und ihr Vergnügen jedoch ungetrübt zu bleiben. Im Gegenteil, selbst in der Gefangenschaft, in der sie sich so oft und unfreiwillig befinden, lassen sie sich ihre Freude an Musik, Gesang und Tanz, ihre dionysische Begeisterung, nicht verderben.⁸⁴ Flucht und Verweigerung sind nach meiner Lesart zentrale eskapistische Strategien der Satyrn. Diese Strategien thematisieren weniger die Aufhebung von Ordnungen, sondern vielmehr ein Nebeneinander von Möglichkeiten, bei dem die Begegnung und Erkundung der Beziehung sowie Interaktion zwischen den Elementen von Natur und Kultur im Vordergrund stehen.

Satyrn überschreiten nicht nur physisch, sondern auch dramaturgisch, thematisch und ästhetisch klare Grenzen und oszillieren stets zwischen Menschheit und Animalität, Zivilisation und Wildnis, Form und Chaos. Betrachtet man schließlich die Wildheit der Satyrn, so lassen sich mit Hilfe der Theorien von Lissarrague folgende Aspekte herausfiltern:

- Die Satyrn bilden ein eigenes Geschlecht (>race<), aber keine eigene Gesellschaft. Sie gefährden die soziale Ordnung daher nicht, sondern präsentieren eine andere Perspektive auf Ordnung, Macht und Freiheit.
- Ihre Zugehörigkeit zu einem dionysischen Kollektiv schwingt als Bewegungsphänomen mit: Die Satyrn treten im Drama weniger als organischer Chor und vielmehr als eine wilde Bande oder Meute (im Sinne von Schleefs Chören) auf.
- Die Wildheit der Satyrn könnte als negatives Paradigma für eine untergeordnete und marginalisierte Form von Männlichkeit interpretiert werden, vergleichbar mit der Darstellung von Sklaven als >Quasi-Menschen<.⁸⁵
- Wildheit in Form von exzessiver Grausamkeit und Gewalt sind ihrem Aktionsbereich fremd und wird den Mänaden im Akt der Zerreißung des Körpers (Sparagmos) zugeschrieben. Die zwei grundlegenden Aspekte der wilden Satyrn sind Freude und Vergnügen, der sich als körperlicher Überschwang zeigt.
- Wildnis ist ein utopischer Ort des Spiels und des Vergnügens. Die Bühnensatyrn sind Entdeckerfiguren, die die Kultur des Publikums naiv erforschen und weltfremd kennenlernen. Ihr Spiel dient der Erkundung von Zivilisation und dem Experimentieren mit Realität und Mythos/Geschichte. Demnach kann die Aufgabe des Satyrndramas als Erfahrungsraum und der Verhandlung von Animalität

83 Das serielle Satyrspiel mit der immer gleichen Ausgangssituation und dem Happy End (Gefangenschaft/Befreiung) muss als kollektives Projekt der Dramatiker und als Genrekonvention betrachtet werden.

84 Ralf Krumeich; Nicolaus Pechstein; Bernd Seidensticker (Hg.): *Das griechische Satyrspiel*, 1999, S. 19.

85 Dieser Vergleich kann auch auf Kritik stoßen, da die komplexen sozialen und kulturellen Konnotationen der Satyrn nicht mehr vollständig erfasst werden können.

und Theatralität gedeutet werden. Die theatralen Mittel der Satyrdarsteller sind der frontale Körper und die spähen Blickgesten als Ausdruck des Erstaunens und der Verwunderung.

- Ihre Wildheit geht mit komischen und burlesken Effekten einher. Besonders die Albernheit und das Lachen kennzeichnen die Ausdrucksform des Satyrspiels. Die Essenz des Satyrspiels besteht, so meine Lesart, darin, das Publikum zum Nachdenken über die menschliche Natur (das »Tier Mensch«) und über gesellschaftliche Normen zu bewegen.

Wildheit als dionysische Erfahrungskategorie

Sprechen wir von Theater und Wildheit oder einem Theater der Wildheit, so fällt das Augenmerk zunächst auf Antonin Artauds *Theater der Grausamkeit* oder die griechische Tragödie, ihre exzessive Grausamkeit und Gewalt, Blutrache, Inzest, Kinds- und Muttermord, Tier- und Menschenopfer. Wildheit ist zu allererst eine dionysische Kategorie und im Falle der Satyrn zu präzisieren: »Wildness, indeed, is always an essential element of these shows for Dionysus, suggested most of all by the appearance of satyrs«⁸⁶. Die bloße Anwesenheit der Satyrn verkörpere, so Easterling, die wilde Dimension der dionysischen Welt. Im Gegensatz zur »barbarischen« Wildheit der Tragödien und zur Atmosphäre elementarer Wildheit im (weiblichen) Ritual, ist der Satyr als dionysischer Performer der Repräsentant einer Wildheit des Theaters und des Dramas. Im Tanz wird er von dem dionysischen Zustand ergriffen und gerät ins Staunen. Wie verhält sich diese Form der Wildheit zu den inszenatorischen Parametern im Satyrspiel? Werfen wir einen kursorischen Blick auf die Kategorien (1) Geschlecht, (2) Gattung, (3) Raum, (4) Ritual/Mythos und (5) Gesellschaftsmodelle (Zivilisation/Barbarei).

(1) Geschlecht

Dionysos gilt als genderfluider Gott. Er hat sowohl weibliche als auch männlich-tierische Begleiter*innen. Sein heterogenes Gefolge versinnbildlicht die Vorliebe für unkonventionelle, nichtnormative Körper und Begehren. In Bezug auf Gender und feministische Theorien ist das enge Zusammenspiel von Weiblichkeit und Wildheit besonders markant gesetzt. Nicht zufällig wird in der griechischen Antike die »dionysische Erregung«⁸⁷ von den Mänaden und Bacchantinnen ausgelebt. Wissenschaftler*innen interpretieren diese Form der Wildheit häufig als Ausdruck einer weiblichen Emanzipationsbewegung. Dionysos und seine Anhängerinnen

86 Easterling, P. E.: »A show for Dionysus«, in: *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, herausgegeben von P. E. Easterling, Cambridge University Press, 1997, S. 36 – 53, hier S. 48.

87 Burckardt, Jacob: *Griechische Kulturgeschichte*, Bd. 2. Gesammelte Werke 6, Leipzig: Kröner 1929, S. 221.

durchstreifen die Wildnis und erreichen die Randgebiete der Stadt. Der emanzipatorische Aspekt liegt dabei in der Tatsache, dass die Mänaden und Bacchantinnen durch ihre ekstatische und ungebändigte Ausdrucksweise traditionelle Geschlechterrollen und gesellschaftliche Normen herausfordern. Paradigmatisches Beispiel ist sicherlich die Tragödie *Die Bakchen* von Euripides, wo sich auch die zivilisierten Frauen aus Theben den asiatischen Mänaden anschließen und aus der Stadt in die Wildnis drängen, um am nächtlichen Ritual in den Bergen am wilden Treiben teilzunehmen. Die Wildheit des Gottes ereignet sich prototypisch im Ritual, im Tanz und im Ausbruch der Frauen aus der Stadt. Die Anbeter von Apollo (Licht) sind in der Regel männlich, die von Dionysos (Dunkelheit) tendenziell weiblich. In der Antike gehören Rausch, Wahnsinn, Dunkelheit und Maßlosigkeit zur tragischen Dimension des Dionysischen. Eine Re-aktualisierung erfährt das Dionysische als weibliche Ekstase in der Moderne. Ingrid Hentschel konstatiert: »Die weibliche Wildheit – ihre vermeintliche Naturnähe – die wir schon im Bild der Mänaden finden, wird um 1900 mit dem Es, dem Triebhaften des psychischen Apparats identifiziert«⁸⁸. Etliche weitere Beispiele, die hier nicht vertieft werden können, finden wir in den weiblichen Tragödienfiguren mit mänadischen Zügen wie Elektra, Antigone oder Agaue. Letztere wird am Ende selbst zur wild tanzenden und mordenden Mänade.⁸⁹ Ihr Zustand ekstatischer Besessenheit wird als Metapher für die gewalttätigen Handlungen und Erfahrungen tragischer Charaktere und Chöre verwendet.⁹⁰ Neben den Dramen finden wir Wildheit als ungezähmte weibliche Sexualität in Mythen um den barbarischen Amazonenstaat oder – im anderen Extrem – entsexualisiert bei den Initiationsriten der keuschen Mädchenchöre im Kontext des Artemiskultes, die »Göttin des Draußen«⁹¹ und Verkörperung von Wildnis, Jungfräulichkeit und Jagd.

Auf der antiken Bühne, wo die Männer im Cross-Casting die (wilden) Frauen spielen, Frauen nicht tanzen, nicht singen und szenisch nicht präsent sind, gerät diese rituelle Wildheit in männliche Regie. Alisa Solomon untersucht in *Re-Dressing the Canon: Essays on Theatre and Gender*⁹² die Verbindung von Gender und Thea-

88 Die Ekstase ist wie Dionysos weiblich konnotiert; insofern erscheint der dionysische Rausch in der Antike immer wieder als ein theatralisches Phänomen mit weiblicher Konnotation in der Moderne.

89 Siehe dazu Renate Schlesiers tragisches Modell der Mänaden in: Schlesier, Renate: »Mixtures of Masks: Maenads as Tragic Models«, in: Thomas H. Carpenter; Christopher A. Faraone (Hg.): *Masks of Dionysus (Myth and Poetics)*, 1993, S. 89 – 114.

90 Vgl. Easterling, P. E.: »A show for Dionysus«, in: *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, herausgegeben von P. E. Easterling, 1997, S. 36 – 53, hier S. 48.

91 Henrichs, Albert: »Warum soll ich denn tanzen?« *Dionysisches im Chor der griechischen Tragödie*, 1996, S. 21.

92 Solomon, Alisa: *Re-Dressing the Canon: Essays on Theatre and Gender*, London, New York: Routledge 1997.

ter in der westlichen Theatertradition. Sie verweist auf die vom Theater versprochene und durch die Norm der Travestie geprägte Veränderlichkeit der menschlichen Identität, die sie vor allem in der weiblichen Nachahmung sieht. Sie bezieht sich hierbei auf Marjory Garber, die Travestie im Theater nicht als Abweichung, sondern als Norm bezeichnet. Die Veränderbarkeit und Variabilität von Geschlecht, die aus dem performativen Sprechakt sowie aus der weiblichen Verkörperung auf der Bühne durch Cross-Dressing hervorgehen, sind das, was nach Solomon das Theater zur queersten der Künste macht.⁹³ Das ist auch kritisch zu sehen: Die Grundlage des westlichen Theaters im Drama bildet der Mann im weiblichen Identitätswechsel. Arthur Pickard-Cambridge markiert den Übergang vom Ritual zum Drama mit dem Beginn der Männer, die sich als Mänaden – den dionysischen Bacchantinnen verkleiden, um Fruchtbarkeitsriten durchzuführen. Damit ist nach Pickard-Cambridge die Natur der Aufführung bereits von der Angst vor der geschlechtsspezifischen Identität geprägt.⁹⁴ In der griechischen Theaterpraxis, ganz anders als in der römischen Inszenierungs- und Aufführungspraxis, werden die dramatischen Figuren sowie die Chöre ausschließlich von (griechischen) Männern verkörpert. Frauen und Fremde haben weder Möglichkeit, sich auf der antiken Bühne selbst zu repräsentieren, noch das Recht auf physische Anwesenheit als Betrachtende des Schauspiels. Das Publikum war mit hoher Wahrscheinlichkeit männlich und bis zur Expansion ausschließlich griechischer Herkunft. Aus einer soziokulturellen und politisch-institutionellen Perspektive repräsentieren die im Theaterereignis marginalisierten Gruppen – wie Fremde, Frauen, Sklaven und Tiere – das Wilde. Diese Figuren werden als marginalisierte Chöre ohne eigene Handlungsmacht inszeniert.

(2) Gattung

Wie können Ordnung und Wildheit, als scheinbar divergierende Phänomene, zueinander in Beziehung gesetzt werden? Die Dichotomie zwischen Tragödie und Komödie, wie sie in der aristotelischen Theatertheorie formuliert und durch die Kanonisierung zu einer Spaltung in Hochkultur und Unterhaltung ausgeweitet wurde, erweist sich historisch als problematisch, wenn man die strukturelle Einheit von Tragödie und Satyrspiel berücksichtigt. Sie bedingen einander wie das apollinische und dionysische Prinzip. Tony Harrison spricht in diesem Zusammenhang von einer organisch gedachten »Ganzheit«⁹⁵ der griechischen Imagination. Das Satyrspiel akzentuiert, anders als die politische Komödie, Freude als Affekt, Erfahrungskategorie und Wahrnehmungsmodus im Drama. Als theatrale Kategorie zielt es auf eine Intensität, die sich dem Kollektiven, dem Staunen, dem erotischen Begehren,

93 Vgl. Ebda., S. 2.

94 Pickard-Cambridge, Arthur: *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford: Clarendon Press 1962, S. 123f.

95 Harrison, Tony: *Tony Harrison Plays 5: The Trackers of Oxyrhynchus; Square Rounds*, 2015, S. 7.

der Entlastung vom Pathos, dem Rückzug in den Komfort, der kindlicher Freude und dem körperlichen Vergnügen widmet. Im Gegensatz dazu ermöglichte es die Tragödie den Griechen, aus den chaotischen und unkontrollierten Aspekten ihrer Religion einen tragfähigen Moralkodex zu entwickeln.⁹⁶

(3) Raum

Anthony Stevens wählt einen frischen Zugang zum Satyrspiel aus der eigenen Praxisarbeit. Im Artikel »First catch your satyrs« erinnert er: »The world of the satyrs is pre-civilized or pre-political«⁹⁷. Der mythische Kontext schließt die Ursprünge der ersten Musikinstrumente, die erste Weinbereitung, die Geburten von Gottheiten ein. Die feierliche Qualität eines Satyrspiels ruft aber auch das ›Hier und Jetzt‹ in einem Ausmaß hervor, das in einer Tragödie unmöglich ist, die das ›Hier und Anderswo‹ privilegiert. Ausschlaggebend für diesen ästhetischen Effekt ist das von Chor und Publikum gleichermaßen geteilte Gefühl, dass dieser Chor der Satyrperformer sowohl zur mythischen Vorgeschichte, zur Wildnis, als auch zur bürgerlichen Gegenwart, zur Stadt gehört.

Die bereits erwähnte Topografie des Theaters in der Polis, die landschaftliche Aussicht, prägt die Bedeutungsdimension und den Inhalt der Dramen. Die Wildnis ist als Eschatia immer präsent als entfernter, isolierter Schauplatz, an dem das Ritual in der Natur vollzogen wird. Das Wilde bildet einmal die rohe Vorform des Dramas und ist zugleich das Experimentierfeld des Möglichen.

Bezieht man diese räumliche Vorstellung von Wildheit auf die performativen und choreografischen Strategien des Satyrchors auf der Bühne, so kann sie auch als spezifisch tanztheatralische Aufführungspraxis untersucht werden. Doch wie lässt sie sich beschreiben und erfahren? Die Satyrn rücken den Chor als zentrales Element des Dramas wieder in den Vordergrund. Dieses naturnahe und kollektiv ausgerichtete Theatermodell zeichnet sich durch eine besondere Wildheit aus, die es ermöglicht, gesellschaftliche Normen, Erwartungen und Moralvorstellungen durch spielerische Experimente und Tanzimprovisationen herauszufordern und neu zu gestalten. Diese szenische Wildheit wird paradigmatisch durch den Satyrchor im Theater der griechischen Antike verkörpert, der heute oft als zivilisationskritischer Hybrid gelesen wird. Aus heutiger Sicht, so der Theatermacher Milo Rau, entfaltet die Kraft eines Kollektivs nur dann eine künstlerische Wirkung, wenn sie in der Realität nicht

96 Wiles, David: *Greek Theatre Performance. An Introduction*, 2000, S. 8.

97 Stevens, Anthony: »First catch your satyrs« – A Practical Approach to The Satyr-Play(-Like?)«, in: *DIDASKALIA* 9 (13) 2012, S. 64 – 83, hier S. 78, <https://www.didaskalia.net/issues/9/13/DidaskaliaVol9.13.pdf> (abgerufen am 20.01.2023).

– oder noch nicht – existiert.⁹⁸ Wenn die Satyrn kollektiv auf der Bühne erscheinen, streben sie nach einer Welt ungebändigten Amusements und Freiheit, die sie jedoch nur selten vorfinden. Stattdessen entwerfen sie szenisch ein Wunschbild dieser dionysischen Freiheit, das sich durch Musik, Tanz und verbale Ausdrucksformen manifestiert.

(4) Ritual/Mythos

Inwieweit geht die Figuration der Wildheit als Gegenfolie zur Zivilisation mit der beginnenden Abgrenzung von Ritual (Performance) und Mythos (Erzählung) einher? Walter Burkert hat in seinen Forschungen mehrfach den Mythos als Narrativ und das Ritual als Aktion untersucht. Die Überlieferung von Erzählungen, literarischen Schriften und mythologischen Stoffen bietet eine unerschöpfliche Inspirations- und Arbeitsgrundlage für Adaptionen, während Rituale in physischer und performativer Hinsicht immer ephemere sind. Das vorherrschende Paradigma des (im Unterschied zum wilden) zivilisierten Griechenlands dominierte bis in das 18. und 19. Jahrhundert, um das europäische Erbe einer antiken, westlichen ›Hochkultur‹ als herausgestellte Tatsache zu bewahren. Das Ritual wird im direkten Zusammenhang mit dem griechischen Theater und Drama im deutschen Wissenschaftsdiskurs (im Gegensatz zum englischsprachigen Raum) bis in das 20. Jahrhundert hinein nur marginal behandelt und als partikuläres Element tendenziell im außereuropäischen (vorherrschend afrikanischen und asiatischen) Kulturraum situiert. Der enge Verbund von Ritual, Theater und Drama wird erst durch die Gruppe der sogenannten »Cambridge Ritualists« und den *performative turn* (Erika Fischer-Lichte) wieder vehement ins Brennlit der Theatergeschichtsforschung gerückt. Die transkulturelle Dimension, die Sinnlichkeit des Körpers, das Tänzerische und das unmittelbar Performative, die szenische Wildheit als das ureigene dionysische Element – all diese Elemente sind dem Drama und der westlich orientierten Theatertradition abhandeln gekommen. Diese Verluste können als Ausdruck einer a-kulturellen Tendenz verstanden werden, bei der wichtige kulturelle und performative Dimensionen sowohl innerhalb der westlichen Theatertradition als auch im globalen Kontext vernachlässigt wurden. Das Wilde ist nicht einfach eine ästhetische Antithese, sondern spiegelt eine Vielfalt an Potenzialen wider. Es repräsentiert eine verkörperte Dissonanz, die aus den Widersprüchen der ästhetischen Erfahrung und dem komplexen, konfliktbeladenen Verhältnis zwischen Mensch, Kultur und Natur entsteht.

98 Rau, Milo: »Mein Ich ist vor-politisch«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 2016, <https://www.nzz.ch/feuilleton/buehne/milo-rau-eine-rede-mein-ich-ist-vorpolitisch-ld.115024> (abgerufen am 06.08.2020).

(5) Gesellschaftsmodelle (Zivilisation/Barbarei)

Für die griechische Vorstellungskraft war die Wildnis nicht nur ein geografisch abgegrenztes Gebiet, sondern auch ein imaginierter (Denk-)Raum, der einen großen Einfluss auf ihr Kulturverständnis und ihre Imagination hatte. Im Abschnitt »The Epic of the Wild Man« weist Roger Bartra darauf hin, dass sich der Prozess der Zivilisation nicht als Übergang von wildem zu zivilisiertem Verhalten vollzieht:

»It is important to note that the so-called process of civilization is not, in historical facts, the transition from a wild behavior to a civilized behavior. The very idea of a contrast between a wild natural state and a civilized cultural configuration forms part of an ensemble of myths serving to sustain the identity of the civilized West.«⁹⁹

Wildheit und Barbarei des Menschen sind nicht vor der Zivilisation angesiedelt, sondern existieren mit ihr und in ihr in einer Form der Koexistenz. Das Wilde wurde oft als das Gegenteil des zivilisierten Reiches in der Stadt gesehen, als ein primitives und potenziell gefährliches Territorium mit immanenten göttlichen Kräften (zum Beispiel der Amazonenstaat oder das Land der Kentauren). Mit Verweis auf Freud und Nietzsche hat Burkert die Frage aufgeworfen, wie die Zivilisation ohne Barbarei überleben kann. Doch zunächst muss geklärt werden, was wir heute unter Barbarei verstehen. In der griechischen Antike stand der Barbar als fragwürdige, allzu oft weibliche Kategorie (siehe Amazonen, Mänaden, Bacchantinnen, Medusa) für das Fremde, das Nicht-Griechische. Es bezeichnete alle, die die griechische Sprache nicht beherrschen (griechisch *bárbaros* für stammeln, stottern). Tiere, Frauen, Barbaren (Nicht-Griechen) – so ordnet François Lissarague die Hierarchie der Polis ein, die unter einer griechisch-patriarchalen Vormachtstellung vom Theaterereignis ausgeschlossen sind, aber als fremde, weibliche oder tierisch codierte Chöre Eingang in die Aufführung finden. Ingrid Hentschel sieht die Verbindung von Weiblichkeit und Wildheit fast ausschließlich in Extremen vollzogen: »Die barbarische Seite des Dionysischen Rausches, Wollust und Grausamkeit taucht im Motiv des Sparagmos – des Zerreißens immer wieder auf«¹⁰⁰. Hentschel und auch Lissarague bezeichnen das Zerreißen des Körpers als ein spezifisch weibliches Merkmal. Eine ähnlich gewalttätige, maßlose Tätigkeit gibt es bei den Satyrn nicht. Zunehmend wird der Bedeutungshorizont des Barbarischen erweitert und als Sammelbegriff für das Grausame, Brutale und Rohe insgesamt verwendet. Das Barbarische

99 Bartra, Roger: *Wild Men In the Looking Glass: The Mythic Origins of of European Otherness*. Ann Arbor: University of Michigan Press 1994, S. 147.

100 Hentschel, Ingrid: »Nicht das eine«. Ekstasen der Weiblichkeit im 21. Jahrhundert«, abgedruckter Vortrag beim Festspiel-Symposium bei den Salzburger Festspielen am 29. Juli 2010, S. 5. https://w-k.sbg.ac.at/fileadmin/Media/arts_and_festival_culture/ingrid_hentschel_fssymp_100729.pdf (abgerufen am 06.08.2020).

gilt heute als unmenschlich und ist ein kulturloser Zustand, der auch mit roher Gewalt Zerstörung bringt, ohne dabei Regeln zu kennen oder Grenzen zu respektieren. Das Wilde muss hier scharf vom Barbarischen unterschieden werden als eine historisch konstruierte Gegenkategorie zum Zivilisierten. Während das Barbarische als Antithese zur Zivilisation verstanden wird, können das Wilde und die Wildheit unabhängig von Parametern betrachtet werden, die beiden Bedeutungsdimensionen inhärent sein können. Innerhalb des Dramas ist es das performative Moment, das den regelgeleiteten tragischen Chor auf seine primitiven Ursprünge als wilden, tierähnlichen Chor zurückführt.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Wildheit eng mit dem mythischen Charakter von Dionysos verbunden ist, dem wilden Gott der Natur, den Edith Hall als ›weiblichen Mann‹ beschreibt: »an ancient god of youthful appearance. A Greek god who leads hordes of oriental barbarians, a god worshipped both in the untamed wild and within the walls of the civilized city [...]«¹⁰¹. Dionysos ›verwildert‹ Klassifizierungen wie Gender, Herkunft, Alter, race und sozialer Status. Die dionysischen Elemente überschreiten die überlieferten Vorstellungen von Wildheit und Wildnis und beeinflussen die Inszenierungen im antiken Drama (das oft männlich konnotiert ist) und im Ritual (das häufig weiblich konnotiert ist).

Diskursfelder und Methoden

Griechische Vasen als Quellenmaterial für die Theater- und Tanzwissenschaft?

In den verschiedenen Quellen zum allgemeinen und spezifischen Wissen über das griechische Theater wird besonders der antike Tanz zunehmend auf der Grundlage visueller Prinzipien, ritueller Dramaturgien und ästhetischer Normen im Zusammenhang mit der Theatralisierung von Körperbewegungen auf griechischen Vasen untersucht. Mit der Überlieferung von Aristoteles' *Poetik* beginnt die antike Theatertheorie, einen Gegensatz zwischen den Gattungen und verschiedenen Formen der Mimesis – Musik, Sprache und Tanz – vorzunehmen, insbesondere durch die Trennung von Drama und Opsis, das heißt von Text und seiner szenischen Umsetzung als Aufführung, die von Aristoteles isoliert voneinander betrachtet werden. Dies markiert den Beginn einer allmählichen Verschiebung der Wissensformationen im Theater, die sich in Europa immer stärker disziplinspezifisch verfestigen: Die vorherrschend visuelle griechische Kultur, zum Beispiel repräsentative Körperinszenierungen und rituelle Tänze auf Vasen, die in ihrer Nähe zur bildenden Kunst

101 Hall, Edith: »Why Greek Tragedy in the Late Twentieth Century?«, in: Edith Hall; Fiona Macintosh; Amanda Wrigley (Hg.): *Dionysus since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, S. 1 – 46. Oxford: Oxford University Press 2004, hier S. 2.

und zur Archäologie weiterhin eine dominierende Rolle spielen, und im Unterschied dazu das griechische Theater, das durch die Tradierung erfolgreicher Dramen von prominenten Akteuren zunehmend zu einer textbasierten und primär ›lesbaren Erfahrung‹ wird. Die Geburtsstunde des europäischen Theaters in der griechischen Antike ist von Andreas Kotte als »willkürliche Setzung« der Theaterhistoriografie bezeichnet worden, die er unter anderem durch die günstige Quellenlage für Werke aus dem fünften vorchristlichen Jahrhundert begründet sieht.¹⁰²

Die griechischen Vasen stellen die zentralen Träger und Vermittler der griechischen Tanzkultur dar. Diese ist in der Tanzgeschichte nur ansatzweise erforscht und macht nur einen Teilaspekt der Theaterwissenschaft aus. Tanz ist hier als eine kulturelle Artikulationsform zu verstehen, die mit Blick auf den griechischen Chor strukturell und ästhetisch eng mit Musik, Körper, Sprache und Bewegung verbunden ist und erst durch disziplinäre Herausbildungen in das Ensemble der szenischen Künste aufgelöst wird. Die Erforschung von theatergeschichtlichen Quellen auf der Grundlage von Vasenbildern und Ikonografien ist rudimentär und selektiv. Griechische Vasen bleiben in der theaterwissenschaftlichen Debatte bis heute eine Randnotiz. Als künstlerische Artefakte verlangen sie eine andere Art der Analyse. Nicht zufällig bevorzugen vor allem Künstler*innen an der Schwelle vom 19. zum 20. Jahrhundert in ihrer Auseinandersetzung mit der griechischen Antike die Vasen als Material, nicht nur um neue Körper- und Bewegungskonzepte künstlerisch zu erforschen, sondern auch um die antike Welt jenseits von Texten und der Sprache erfahrbar zu machen. Thomas Mannacks Beschreibung eines spezifischen Vasen-Körper-Konzepts erweckt den Eindruck, dass Vasen in ihrer Vielfalt an Farbe und Form letztlich nur *andere* Körper sind:

»[T]he typical Attic volute-krater of the second half of the century has a tall neck subdivided into four sections and accentuated by decorated ledges, a bell-shaped foot, black ovolo on the mouth, tongues on the shoulder, and figure decoration on the body.«¹⁰³

Wenn es kaum Zweifel daran gibt, dass griechische Vasen sogar die umfassendste Quelle visueller Informationen über den griechischen Tanz sind, welche (methodischen) Parameter können dann verwendet werden, um bemalte Vasen als Dokumente antiker Tänze und tanztheatraler Aufführungen zu untersuchen und zu analysieren? Welche Vasenszenen sind repräsentativ für antike Aufführungstraditionen? Wie können uns Ikonografien, insbesondere jene über prädramatische Per-

102 »Theater entwickelt sich nicht, es wandelt sich nur.« Kotte, Andreas: *Theatergeschichte. Eine Einführung*, Köln: Böhlau Verlag 2013, S. 405.

103 Mannack, Thomas: »A Description«, in: Oliver Taplin; Rosie Wyles (Hg.): *The Pronomos Vase and Its Context*, Oxford: Oxford University Press 2010, S. 10.

formances und mit rituellen Bezügen von Tanz und Theater, historisch über kulturelle Phänomene informieren, die nicht auf Text beruhen? Welche Bedeutung haben sogenannte »Theatervasen« im visuellen Repertoire der tanz- und theaterhistorischen Forschung im Hinblick auf die häufig postulierte Unzugänglichkeit der griechischen Antike? Welchen Platz nehmen die heute ausschließlich musealen Objekte noch im kulturellen Gedächtnis der Gegenwart ein? Können antike Vasen als performative Bilder zugänglich gemacht werden, zum Beispiel durch künstlerische Forschung – Reenactment, Rekonstruktion und Restaging? Diese Leitfragen bilden die Grundlage für eine Untersuchung der griechischen Vasen durch künstlerische Forschung und als historisches Quellenmaterial für die Tanz- und Theaterwissenschaft.

In diesem Kapitel werden einführend historische Verbindungslinien zwischen Theater/Tanz, Archäologie und griechischen Vasen nachgezeichnet, die dann im zweiten Zugriff für zeitgenössische Forschungsperspektiven konkretisiert werden. Durch die Analyse exemplarischer Vasenszenen können Probleme der Tanz-/Theaterwissenschaft aufgezeigt und verschiedene methodische Ansätze erprobt werden. In diesem Forschungszusammenhang geht es um griechische Vasen mit Bühnensatyrn aus theaterwissenschaftlicher Sicht als bisher vernachlässigte Forschungsobjekte der historischen Theater-/Tanzwissenschaft und weniger um archäologische Betrachtungsweisen.

(1) Neue (Forschungs-)Wege zur Betrachtung antiker griechischer Vasen

Bei einem Besuch in einer europäischen Stadt, zum Beispiel anlässlich einer Reise zu einer internationalen Konferenz oder einem Symposium, habe ich viele staatliche Museen wie das Musée du Louvre oder das British Museum aufgesucht, die zum Flanieren und Verweilen bei antiken Kunstschätzen einladen. Auffallend ist, dass in vielen öffentlichen Antikensammlungen und Archiven – München, Athen, Neapel, London oder Paris, aber auch außerhalb Europas wie in New York City – griechische Vasen mit den unterschiedlichsten Farben, Formen, Ornamenten und Figuren zu entdecken sind. Diese Globalität zeigt, dass die griechischen Vasen im 21. Jahrhundert über die ganze Welt verstreut sind und in den Museen hinter Glasvitrinen ihren Platz gefunden haben: große und kleine, schwarz- und rotfigurige, unversehrte Vasen und beschädigte Fragmente. Sehr viele der Keramikgefäße zeigen gewissermaßen »dionysische Momente«, die vielfach durch die Satyrfigur verkörpert werden, der einzeln oder in einer Gruppe viele Trinkschalen und Weingefäße ziert.¹⁰⁴ Während antike Statuen, Marmorskulpturen und Ruinen von Denkmälern in ihren beeindruckenden Dimensionen eine besondere Anziehungskraft auf die Betrachtenden auszuüben scheinen (dies lässt sich im Selbstversuch beobachten) und ein ganz

104 Diese Verschmelzung von Wein, Theater und Dionysos zeigt, wie tief der Kult in die griechische Alltagskultur eingedrungen ist.

bestimmtes Modell der ›klassischen Antike‹ aufrufen, bleiben die Ausstellungsräume mit griechischen Vasen und Keramikgefäßen oft weniger frequentiert. Könnte es sein, dass dies darauf zurückzuführen ist, dass griechische Vasen, jenseits des individuellen Forschungsinteresses, keinen besonderen Anziehungspunkt bieten? Warum ist das so? Durch die Musealisierung der fehlenden Kontexte werden diese Vasen als antike Alltags- und Gebrauchsgegenstände in ein hochkulturelles Gedächtnis überführt. Die darauf abgebildeten Bühnensatyrn sind weniger im Theaterraum verankert als vielmehr im Ausstellungsraum. Im Gegensatz zu den Dramen zeigen die Vasen im Nachleben Fragmente der Antike ohne narrative Struktur und verdeutlichen, was im kulturellen Gedächtnis oder im kollektiven Geschichtskonsens lange Zeit marginalisiert blieb. Diese Verschiebung vom Theater zur Musealisierung entspricht dem Konzept von Aleida Assmann, das die Transformation von Alltagsgegenständen in Gedächtnisorte beschreibt, ähnlich dem Unterschied zwischen einer Müllhalde und einem Museum als Orten des kollektiven Gedächtnisses. Vor der Vitrine mit Blick auf eine Vase frage ich mich, welche Vorteile es für die künstlerische und wissenschaftliche Forschung haben könnte, nicht die eine ›große (bzw. sinnstiftende) Erzählung‹ der griechischen Antike zu vermitteln. Dabei denke ich an den Medienarchäologen Wolfgang Ernst, der gerade im Bruch der antiken Vase und in den Leerstellen der Bilder die zeitgenössische Auseinandersetzung mit der Vergangenheit sieht:

»Warum nicht dieses Schweigen und auch diese Unverbundenheit selbst zur Ausstellung bringen? Damit kommt die archäologische Ästhetik auch im klassischen Sinne ins Spiel, denn wenn die Archäologen auf eine vergangene Kultur treffen oder eine Ausgrabung betreiben, finden sie Fragmente, finden sie Scherben, finden sie die Abwesenheit von Sprache, die Abwesenheit von Menschen, unverbundene Daten.«¹⁰⁵

In Anlehnung an Wolfgang Ernst provoziert das Bild der beschädigten Vase gleichsam ein Gegengedächtnis¹⁰⁶, das sich durch die Rekombination von Fragmenten die Antike immer wieder neu konstituiert und formt:

»Wenn die Archäologen eine antike Vase finden, finden sie die meist nicht intakt, sondern sie finden ganz viele Lücken. Und diese Lücken werden ausgestellt. Die

105 Ernst, Wolfgang: »Wozu Medientheorie? Wolfgang Ernst und Till Nikolaus von Heiseler im Gespräch«, S. 15. https://www.formatlabor.net/nds/Ernst_Wozu_Medientheorie.pdf (abgerufen am 14.02.2022).

106 Über die Entmachtung des hegemonialen Gedächtnisses durch contre-mémoire, das Gegengedächtnis, siehe Foucault, Michel: »Nietzsche, die Genealogie, die Historie«, in: Ders.: *Von der Subversion des Wissens*, Frankfurt a.M.: Fischer 1987, S. 69 – 90, hier S. 85.

Archäologen stellen die Lücken ihres Wissens aus, während die erzählerische Kultur die Lücken durch Erzählung ständig überbrückt und zum Verschwinden bringt. Wenn es so etwas wie Ethik im Medienzeitalter gibt, dann würde ich sagen, gehört dazu der Mut, die Lücken und die Diskontinuität auszustellen. Womit wir wieder bei Foucault sind, der sagt, wir müssen stärker mit Diskontinuitäten, mit Brüchen, mit Rissen rechnen lernen und sie nicht ständig durch Diskurse füllen.«¹⁰⁷

Das griechische Theater der Antike – gemeint sind hier vorwiegend die Ausprägungen im Zeitraum zwischen dem sechsten, fünften und vierten Jahrhundert vor Christus – wurde bisher weitgehend disziplinar oder an den Grenzen von Fachdisziplinen (klassische Philologie, Geschichte, Archäologie) erforscht. Die griechische Vasenmalerei als künstlerische Praxis existierte lange vor dem Theater als kulturpolitischer Institution und dem dramatischen Wettbewerb der Städtischen Dionysien, den dokumentierten Listen der aufgeführten Dramen (den Didaskalien) und den Dramen selbst. Als Quellenmaterial und wichtige Zeitdokumente sind sie, so möchte man meinen, für die Theatergeschichte von großem Interesse. Trotz ihrer auffälligen Schnittstelle zwischen Theater, Tanz, Geschichte, Archäologie und Malerei (sowie zwischen anderen Disziplinen), sowohl auf intermedialer als auch auf ästhetischer Ebene, gibt es keine klare Systematisierung der griechischen Vasen im Kontext historischer Text- und Bildquellen für die Theater- und Tanzforschung. Exemplarische Analysen von Tanzfiguren und theatralen Szenen kulturellen Wissens auf Vasen bleiben ein wichtiges Forschungsdesiderat. Mittlerweile hat sich das Credo der Theaterwissenschaft weitgehend durchgesetzt: »Theater war und ist eine flüchtige, transitorische Praxis, die sich nicht durch Text- und Bildquellen vollkommen erschließen lässt«, wie Meike Wagner zuletzt in ihrem Beitrag zu den *Methoden der Theaterwissenschaft* erinnert. Gleichzeitig sind neue Methoden und kombinierte Perspektiven – Stichwort »Methodenpluralismus«¹⁰⁸ – für eine kritische Revision der bisherigen Forschung und eine Aufarbeitung peripherer Theaterhistoriografien dringend erforderlich.¹⁰⁹ Auch wenn griechische Vasen das theatrale Ereignis

107 Ernst, Wolfgang: »Wozu Medientheorie? Wolfgang Ernst und Till Nikolaus von Heiseler im Gespräch«, S. 15. https://www.formatlabor.net/nds/Ernst_Wozu_Medientheorie.pdf (abgerufen am 14.02.2022).

108 Vgl. Benjamin, Wihstutz; Benjamin Hoesch (Hg.): *Neue Methoden der Theaterwissenschaft*, Bielefeld: transcript 2020; Stenzel, Julia: »Methode im Plural. Eine Methodologie des Heuristischen für die Theaterwissenschaft?«, in: Christopher Balme; Berenika Szymanski-Düll (Hg.): *Methoden der Theaterwissenschaft* (Forum Modernes Theater, Bd. 56), Tübingen: Narr Francke Attempto 2020, S. 27 – 44.

109 Dabei geht es noch grundsätzlicher um die Fokussierung auf den reinen Tanz-Aspekt, der losgelöst vom Theater und der Theaterwissenschaft betrachtet wird. Dies erfordert einen völlig neuen Blick, zu dem die Theaterwissenschaft zwar einen interdisziplinären, aber nicht genuinen Beitrag leisten kann.

freilich nicht ersetzen können, lassen sie sich unter mindestens vier theaterhistorischen Forschungsperspektiven diskutieren: erstens als visuelle Manifestation des kulturellen (Theater-)Gedächtnisses¹¹⁰, zweitens als Grundlage für die Erforschung von prädratischen Performances, drittens zur vergleichenden Analyse der Theaterfiguren und Genres aus dem dramatischen Wettbewerb/Repertoire und viertens als historischer Bezugsrahmen für tanztheatrale Darstellungs- und Erscheinungsformen im gesellschaftlichen und kulturellen Wandel.

(2) Vasenstudien im 20. Jahrhundert zwischen Wissenschaft und Kunst

Die wissenschaftliche Engführung von Tanz, Theater und Vasen ist komplex und facettenreich. Ich möchte mit einem kursorischen Blick auf die Wissenschaftsgeschichte beginnen, um die Herausbildung von Disziplinen und die Entwicklungstendenzen von dominanten Forschungsperspektiven aufzuzeigen.

Die berechtigte Frage, warum sich die Theater-, Tanz- und Kunstwissenschaft bisher noch nicht mit Vasen als Quellenmaterial auseinandergesetzt hat, warum sie immer noch eher textliche als visuelle Materialien wie Ikonografien zu Forschungszwecken im Kontext des antiken Theaters heranzieht, liegt nicht nur an einer fehlenden Perspektive und Methode, die Forschung mittels transdisziplinärer Ausstellungsobjekte an den Grenzen der Disziplinen ermöglicht und begleitet. Die Unsicherheit über die richtige Herangehensweise oder den adäquaten Zugang zu griechischen Vasen hat die Forschenden auf das Terrain des Dramas zurückgeworfen, wo Informationen direkt aus dem Text, der Rede, dem Gesang, dem Chor und dem Kommentar der dramatis personae, das heißt aus der Hand des Dramatikers abgeleitet werden können. Obwohl sich die vergleichende Analyse von Drama und Vasen als Verfahren in der Klassischen Philologie und Archäologie als Methode etabliert hat und auch angewendet wird, gelten Vasen heute keineswegs als erste Instanz oder primäre Bezugsquelle für die Erforschung der antiken Theaterkultur. Zu vage, zu uneinheitlich und zu problematisch ist ihre repräsentative Bedeutung als visuelles Quellenmaterial für das Drama (Text/Lektüre) und insbesondere für den Aufführungsbegriff (Opsis).

Die fehlende Auseinandersetzung ist aber auch das Ergebnis verschiedener problematischer Tendenzen in der Theaterhistoriografie und erweist sich etwa dann als konkretes Problem, wenn es um verloren gegangene oder nur noch fragmentarisch erhaltene dramatische Texte geht, wie am Beispiel des Satyrspiels und seinem Bedeutungsverlust in der Theatergeschichte nur allzu deutlich wird. Die Textfragmente lassen uns weitgehend im Dunkeln über diese antike Aufführungstradition, den Satyrchor und die damit verbundene sinnliche und dionysische Erfahrung des Publikums. Die fehlende Überlieferung von Satyrdramen lässt sich aus der

110 Griechische Vasenmaler arbeiten nicht direkt nach lebenden Modellen oder der Realität, sondern nach ihren eigenen Erinnerungsbildern.

Kombination von Dramenfragmenten und der materiellen Basis griechischer Vasen nur bedingt rekonstruieren, vermittelt aber eine visuelle Vorstellung von Satyrn als Theaterfiguren, das heißt von Körperinszenierung, Kostüm und Maske sowie Bewegungskonzepten.

Das heute wichtigste Medium, auf dem sich Satyrn als groteske Tänzer präsentieren und ihre hybriden Körper in Aktion zeigen, ist nicht die Bühne, sondern die griechische Vasenmalerei. Mit der archäologischen Bergung einer beträchtlichen Menge von Keramikgefäßen wurde die Frage nach dem wissenschaftlichen Umgang mit visuellen Quellen – »jedes Artefakt hat eine eigene Geschichte«¹¹¹ – und mit dieser weit verbreiteten kulturellen Praxis dringlich. Seit dem späten 19. Jahrhundert ist die griechische Vasenmalerei zu einem intensiv erforschten Gegenstand vor allem zweier Forschungsfelder geworden: der Klassischen Archäologie und der Szenischen Künste. In dieser Ausdifferenzierung wird deutlich, dass es sich um zwei unterschiedliche Modi der Forschung und Bearbeitung im Kontext des kulturellen (Theater-)Gedächtnisses handelt: Während die Kunstschaffenden eine meist kommentierende, autonomere Aktualisierung/Übersetzung für die Moderne und neue Konzepte von Körper und Bewegung vorschlagen, suchen archäologische Rekonstruktionen eine Genauigkeit in der Freilegung von Teilaspekten (Tanz, Bewegung, Choreografie), um eine vergangene Aufführung/Inszenierung vor dem Vergessen zu bewahren.¹¹² Dazu später mehr.

Bei der Erforschung des griechischen Altertums besteht immer noch die Tendenz, die Unterschiede zwischen Vasen und Dramen gegenüber den Gemeinsamkeiten zu betonen oder, im anderen Extrem, die Bilder zu überinterpretieren. François Lissarague, einer der führenden Forscher zur Satyrfigur, erkennt in den Vasen einen eigenständigen künstlerischen Beitrag und hat in mehreren Publikationen der Bildsprache der Vasen große Bedeutung beigemessen, in der sich Funktion und Ästhetik überschneiden und in der nicht mehr zwischen künstlerischem Ausdruck, Inspiration und Resonanz trennscharf unterschieden werden kann. Diese Perspektive eröffnet einen erweiterten Blick auf die Rolle der Vasen im Kontext des Satyrdramas, die über eine rein dokumentarische Funktion hinausgeht und sie als integralen Bestandteil des künstlerischen Schaffensprozesses betrachtet. Die Debatte¹¹³ um griechische Vasen als historisches Quellenmaterial für das antike Theater

111 Tyler, Jo Smith: »Reception or Deception? Approaching Greek Dance Through Vase-Painting«, in: Fiona Macintosh (Hg.): *The Ancient Dancer in the Modern World. Responses to Greek and Roman Dance*, Oxford: Oxford University Press 2010, S. 76 – 98.

112 So spezifiziert Nicole Haitzinger das Reenactment als Methode im Master-, DissertantInnen- und Forschungsseminar/Wissenschaftspraxis, Kunst- und Medienkulturen (Re-enactment an der Nahtstelle von Künsten und Wissenschaft), Sommersemester 2022.

113 Spätestens seit dem Material Turn im 20. Jahrhundert werden Objekte, Artefakte und Räume zunehmend unter dem Aspekt des für ihre Herstellung und Verwendung erforderlichen Wissens untersucht. Dies bedeutet, dass das Objekt, insbesondere in der Anthropologie und

war nicht frei von polarisierenden Auseinandersetzungen in der Wissenschaft. Die Theaterwissenschaft, die sich erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts von der Literaturwissenschaft gelöst und 1923 in Berlin als eigenständige Disziplin etabliert hat, war zu dieser Zeit noch nicht in diesen Diskurs eingebunden. Die Ausrichtung der Classics im englischsprachigen- und der Philologien im deutschsprachigen Raum auf textbasiertes Material, auf Dramentexte, die als Regiebücher gelesen werden, bildet immer noch die (methodische) Matrix in der theaterwissenschaftlichen Auseinandersetzung mit den Ursprungsstrukturen der antiken Tragödie und Komödie, sodass das Satyrhafte als mögliche tragische Vorform und genuin tänzerische Qualität meist nicht zur Sprache kommt, obwohl es mit den Vasen zahlreiche Quellen gibt.¹¹⁴

(3) Die Pronomosvase – ein signature piece der antiken Theaterhistorie

Die These, dass die sogenannte *Pronomosvase* eine eigene visuelle Kulturgeschichte des antiken griechischen Theaters vermittelt, ist angesichts ihrer bemerkenswerten Ausnahmestellung und ihrer für die tanz- und theaterwissenschaftliche Forschung geradezu einzigartigen Sonderstellung nicht ganz abwegig. Erstaunlicherweise hat die Pronomosvase nie Eingang in den engen Kanon der theaterhistorischen Forschung zu den zentralen Texten, Praktiken, Personen, Orten, Figuren, Artefakten und Architekturen westlicher Theaterinstitutionen gefunden, die ihr eigenes Narrativ der Ursprünge, alle Anfänge der europäischen Theatergeschichte in der griechischen Antike verorten, dabei aber oftmals von Prämissen einer kohärenten, schriftlichen und linearen Darstellung ausgehen. Dieses etwa 75 cm hohe Keramikgefäß ist vielleicht das komplexeste materielle Objekt, das uns als ›survival‹ des antiken griechischen Theaters überliefert ist und uns Aufschluss über die Inszenierungs- und Aufführungspraxis geben kann. Das Original stammt aus dem Jahr 400 v. Chr., ist also älter als Aristoteles' *Poetik*¹¹⁵ und trägt die Signatur des Malers. Im Jahr 1835 wurde das Artefakt in Ruvo, dem heutigen Nordapulien, ausgegraben. Heute befindet sich die berühmteste aller Theatervasen im Museo Archeologico Nazionale in

Archäologie, nicht mehr isoliert vom Subjekt betrachtet wird, das es produziert, gestaltet und mit ihm interagiert. Infolgedessen wird die Antike nicht länger als lineare Erzählung verstanden, sondern als Teil eines komplexen Netzwerks, das jede post-antike Gesellschaft konstruiert, umgestaltet und wiederherstellt, wodurch sie zugleich ihre eigene Gegenwart reflektiert.

114 Leider kann ich nicht präzise nachvollziehen, wer diesen Satz ursprünglich formuliert hat; dennoch ist er mir im Gedächtnis geblieben und lässt sich in gewisser Weise auch auf Wissenskulturen und -gesellschaften anwenden: »Was wir nicht sagen, was wir auszuschließen versuchen, sagt (implizit) mehr über uns aus als das, was wir explizit ausdrücken und benennen.«

115 Verfasst um 335 v. Chr.

Neapel.¹¹⁶ Sie gilt als das wichtigste archäologische Zeugnis des Theaters im antiken Griechenland.¹¹⁷ Und doch: Die Pronomosvase hat nie Theatergeschichte geschrieben und ist daher das wohl unbekannteste signature piece der europäischen Theaterhistorie.¹¹⁸ Signature pieces sind nach Nicole Haitzinger meist ästhetisch und strukturell modellbildende Inszenierungen mit den wichtigsten Aspekten aus verschiedenen historischen Formationen, die den Zeitgeist in Bezug auf Körperlichkeit, Choreografie, Dramaturgie, Szenografie und Komposition verdichten.¹¹⁹ Diese Bezeichnung trifft insofern auch auf die Pronomosvase zu, da sie einerseits eine exemplarische Inszenierung darstellt, in der sich wichtige Aspekte der antiken Aufführungspraxis festigen, und andererseits als Artefakt einen geschichtspolitisch und erinnerungskulturell bedeutsamen Moment der Theatergeschichte bewahrt.

Die Vase verbindet die beiden Seiten des Theaters durch ihren Körper. Auf der Rückseite ist eine dionysische Szene abgebildet: Dionysos mit der Leier und Ariadne mit einer brennenden Fackel gleiten durch ein felsiges Gelände, begleitet von tanzenden Satyrn und wilden Mänaden, einem Panther und Eros. Auf der dominanteren Vorderseite der Pronomos-Vase ist ein ganzer Theaterchor dargestellt, der hier aus 12 Satyr-Performern besteht. In Anwesenheit von Ariadne und Dionysos, die in dieser Szene auf einem Tagesbett liegen, mit einem kleinen geflügelten Himeros – der Verkörperung von Begierde – darüber, gesellen sich maskierte und unmaskierte Chormitglieder zu dem berühmten Musiker und Namensgeber der Vase Pronomos. Oben, rechts von dem Liebespaar, unterhält sich Herakles, attribuiert durch das Fell des Nemeischen Löwen und seiner Keule, mit dem Papposilenos oder nur Silen, dem Vater und Chorführer der Satyrn. Weiter unten am Bild sitzt ein nackter jugendlicher Mann auf einem Schemel, der Dramatiker Demetrios, der eine Papierrolle in der Hand hält. Offenbar, so könnte man vermuten, befindet sich darauf der Text des aufzuführenden Stücks. Gleich daneben, tanzt der einzige zum Satyr verwandelte Performer. Die Theaterszene zeigt die mit dem Siegeskranz gekrönten Tänzer ohne Masken in ihrer bürgerlichen Gestalt. Die Pronomos-Vase gibt nur wenige

116 Ca. 400 v. Chr. in Athen hergestellt, 1835 in einem Grab in Ruvo di Puglia entdeckt und nach dem Erdbeben in Irpinia 1980 aus der Ausstellung genommen. Seit dem Erdbeben hat kaum noch jemand die weltberühmte Vase mit eigenen Augen gesehen – mit Ausnahme von Forschenden wie François Lissarrague –, man muss auf Reproduktionen wie Fotografien und Zeichnungen zurückgreifen.

117 Ausführlichere Informationen und interdisziplinäre Perspektiven zur Pronomosvase finden Sie bei Oliver Taplin; Rosie Wyles (Hg.): *The Pronomos Vase and Its Context*, 2010.

118 Eine Fluchtlinie ist hier die kritische Perspektive einer Kanonisierung von primären und sekundären Textquellen, immer wieder die *Poetik* von Aristoteles, und die Revision und Neubewertung von visuellem Quellenmaterial.

119 Ich entlehne die Definition von Nicole Haitzinger. Sie definiert signature pieces in Einführungsvorlesungen zum kanonischen Tanztheater und analysiert sogenannte signature pieces immer wieder in ihren Publikationen und Beiträgen zur Tanzhistorie.

Hinweise auf eine spezifische Aufführung oder Theaterproduktion, bietet aber eine Übersicht der dramatis personae von Tragödie und Satyrspiel als Tetralogie bei den Städtischen Dionysien. Neben Pronomos ist auch der Chor durch Inschriften namentlich ausgewiesen. Rechts neben dem berühmten Musiker steht ein nackter anonymer Mann, dessen Kopf ebenfalls mit einem Kranz geschmückt ist: In der linken Hand hält er die Lyra, mit der rechten ausgestreckten Hand deutet er mit einer stilisierten Armbewegung auf Pronomos Flötenspiel. Zwischen Demetrios (links) und Pronomos (rechts) will der Schauspieler, der sich bereits in einen Satyr verwandelt hat, die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich ziehen, indem er die Sikinnis – den typisierten Theatertanz im Satyrspiel – tanzt. Neben Dionysos sind drei Schauspieler der Tragödie – ein Mann, eine Frau und Herakles – zu sehen, die durch ihre tragischen Masken und kostbaren, reich verzierten Gewänder erkennbar sind. Diese Schauspieler repräsentieren die drei Tragödien im Wettbewerb und bilden einen ästhetischen Kontrast zum Chor, der sich um das tragische Zentrum gruppiert. Die zwölf Satyr-Performer werden durch die vier mythologischen Satyrn auf der dionysischen Seite gewissermaßen als Chor »vervollständigt«. Dies charakterisiert das Satyrspiel als Gattungshybrid auf verschiedenen Ebenen: Es entwickelt sich von der dramatischen Aufführung zur rituellen Feier und umgekehrt, von rituellen Tänzen und Liedern zu einem dramatischen Genre.

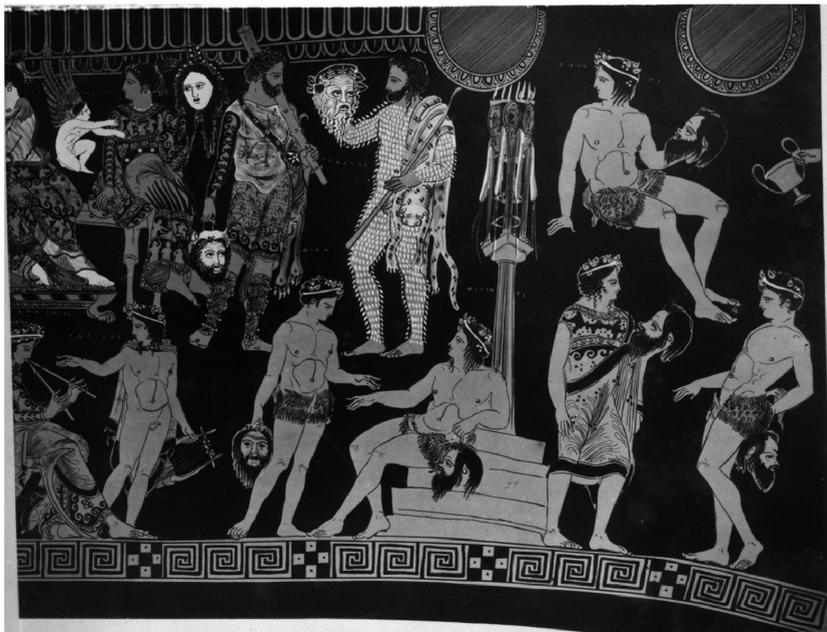
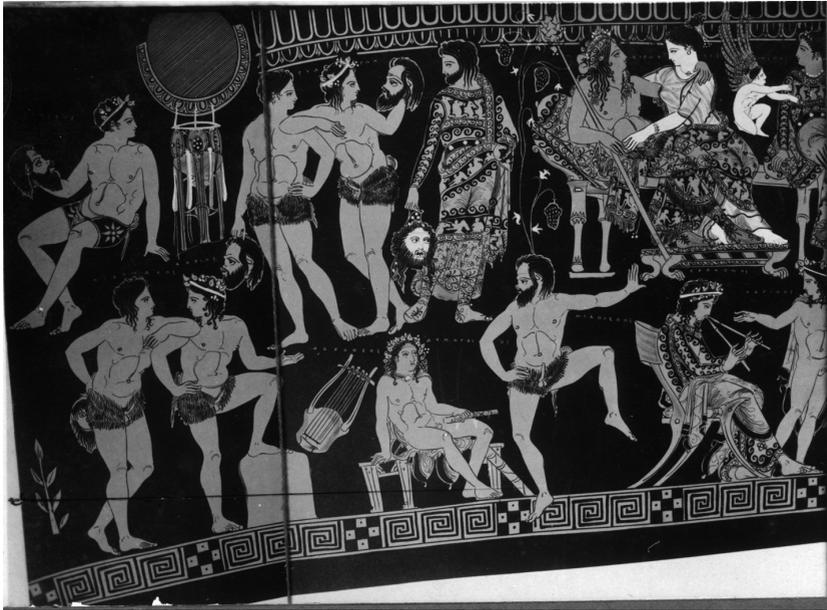
Das Ensemble der szenischen Künste der Antike tritt aktiv in eine Konstellation mit Poesie (Demetrios), Tanz (Satyr) und Musik (Pronomos) auf der Vasenszene. Die Pronomos-Vase stellt jedoch nicht nur ikonografisch das dramatische Personal eines Satyrspiels oder einer Tragödie dar, sondern manifestiert sich hier als primäre Quelle der Theatergeschichte und als Gegenerzählung zum kanonisierten literarischen griechisch-antiken Theater. Thematisch und methodisch lässt sich die Pronomosvase entlang dreier Themenfelder/Zugriffe auffächern:

- Historiografie und Genealogie des antiken Theaters
- Performative Ansätze, Bewegungsanalyse und Praxis als Forschung
- Theater als soziokulturelle Institution und politische Organisationsform

Abb. 21: Pronomosvase



Abb. 22: Die theatrale Vorderseite der Theatervase



(i) Historiografie und Genealogie des antiken Theaters:

Auch Bilder und Vasenszenen können die Lücken, die Text- und Dramenfragmente hinterlassen haben, nicht füllen, sondern bieten einen performativen Blick durch die Erinnerung und Wahrnehmung.¹²⁰ Anhand der Pronomosvase lässt sich eine für die Theaterwissenschaft neue Herangehensweise zur Historiografie des antiken Theaters entwickeln, die anders als die aristotelische *Poetik*, die als theatertheoretische Schrift vorwiegend die disziplinspezifische Referenz bildet, keinem binären Theatermodell folgt. Ganz im Gegenteil: Das Satyrhafte wird nicht wie bei Aristoteles als nicht-literarisches und tänzerisches Element marginalisiert, sondern bildet hier geradezu das dionysische Herzstück des Tragödienwettbewerbs. Zwischen dionysischer (hinterer) und theatraler (vorderer) Szene, die als zwei elementare, sich durchquerende Sphären präsentiert werden, offenbart die Vase sowohl eine rituelle als auch eine theatrale Dimension und Dramaturgie. In dionysischer Manier spielt der Künstler mit Durchdringung, Multiperspektive, Verzerrung und Wahrnehmung, wenn wir das Gefäß eingehender betrachten. Die Dynamik des Wahrnehmungsprozesses nimmt bei jedem Hin- und Herdrehen, das lässt sich nur imaginieren, eine neue Wendung: vom Tragödienwettbewerb mit politischen Implikationen hin zur Dramaturgie des Rituals, das auf Dionysos als der zentralen Figur beider Dimensionen zurückgeführt wird.

François Lissarrague hat deutlich gemacht, dass hier keine spezifische Theaterszene oder Aufführung eines Satyrspiels illustriert wird, aber die Bilder an vertraute theatrale Praktiken erinnern. Die Vase artikuliert den fiktiven Raum des Theaters, in dem sich der Ursprung widerspiegelt.¹²¹ Das mythologische Wissen der Maler und Dramatiker war die Voraussetzung für ihre eigene künstlerische Praxis, um mit Bezügen und Variationen zu spielen oder die vertraute mythologische Erzählung durch den Einsatz von Satyrn zu »manipulieren«¹²², die uns im Satyrdrama eine Möglichkeit für andere Räume, Körper, Geschichten, Erfahrungen und Ursprungsfiktionen eröffnen. In dieser historischen Perspektive wird Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis materiell und als sinnlich veranschaulichtes Wissen erfahrbar. Zweitens versammelt die Pronomosvase auf ihrem

120 Fischer-Lichte, Erika: *Performativität. Eine Einführung*, (Edition Kulturwissenschaft, Bd. 10), Bielefeld: transcript 2012. Durch die Analyse kultureller Artefakte weitet Fischer-Lichte ihre performative Perspektive auch auf Formen aus, die »eben diese Eigenschaften zu zeigen und auszuspielen vermögen, die [...] als konstitutiv für das Performative behandelt werden« (ebda., S. 33). Fischer-Lichte nimmt insbesondere Bezug auf »das Wahrgenommene im Zusammenspiel mit der Imagination« (ebda., S. 161) und zeigt die eigenen Wahrnehmung als performativen Akt auf.

121 Vgl. Lissarrague, François: *La cité des satyres. Une anthropologie ludique*, 2013.

122 Die Manipulation bezieht sich hier auf das kreative Spiel mit mythologischen Motiven, um neue Perspektiven und Narrative zu entwickeln.

Körper die wichtigsten Dimensionen der griechischen Antike in ihrer wechselseitigen Verbundenheit: Theater und Kult. Die geometrische Anordnung von Zentrum (Dionysos und tragische Schauspieler) und Peripherie (Satyrtänzer) findet auf der Vorder- und Rückseite der Vase ihren Widerhall. Die Marginalität der wild am Rande der Polis tanzenden Satyrn und Mänaden zeigt sich noch eindrücklicher in der multiperspektivischen Dimension der Vase. Auf der Rückseite etabliert die Vase durch eine Art Umkehrung und Einbettung in den dionysischen Kult eine eigene kultische Ordnung, die den dionysischen Kult auf eine neue Weise reflektiert. Diese intermediale Verflechtungsgeschichte manifestiert sich im Artefakt und verknüpft diese historische Situation als kollektive Erinnerung an den Doppelcharakter des griechisch-antiken Theaters durch die beiden Seiten der Vase.

(ii) Performative Ansätze, Bewegungsanalyse und Praxis als Forschung:

Es gibt kein vergleichbares visuelles Beispiel, auf dem ein ganzes Theaterensemble versammelt ist, das uns historisch über das Verhältnis und die dramatische Interaktion zwischen Tragödie und Satyrspiel informiert. Die Identifizierung der darauf abgebildeten Figuren verweist zunächst auf das Modell der antiken Tetralogie mit drei Tragödien und einem Satyrspiel. So erhalten wir einen Einblick in die gemeinsame Handlung (Mythos), den gemeinsamen Chor, den Wechsel von Schauplatz, Ort und Raum unter dramaturgischen Gesichtspunkten. Inwieweit kann hier der Aufführungsbegriff ohne reale Begegnung, Konfrontation oder Interaktion mit dem theatralen Ereignis geltend gemacht werden?¹²³ Wie kann die dionysische Welt der Satyrn durch die als Bühne gedeutete Vase ästhetisch und sinnlich erfahren werden? Der theaterwissenschaftliche Zugriff auf die Pronomosvase ist zweifellos eine methodische Herausforderung, vor allem dann, wenn wir versuchen, anhand der Vase theatrale Praktiken abzuleiten, Schauspieler als Bühnensatyrn wahrzunehmen oder szenische Abläufe zu rekonstruieren. Die Pronomosvase, soviel ist sicher, präsentiert eine exemplarische Aufführung im Dionysos-Theater von Athen, aber darüber

123 Die Aufführung verstehe ich hier als flüchtiges Beziehungsgeflecht zwischen Akteur*innen und Publikum. Ich beziehe mich hier auf die folgende Definition: »Aufführungen verfügen nicht über ein fixier- und tradierbares Artefakt; sie sind flüchtig und transitorisch; sie erschöpfen sich im Prozess ihrer Autopoiesis. Das schließt keineswegs aus, dass die Räume, in denen sie stattfinden, und die materiellen Objekte, die in ihnen verwendet werden, nach dem Ende der Aufführung als solche zurückbleiben und als Spuren der Aufführung aufbewahrt werden können. Gleichwohl ist die Aufführung selbst nach ihrem Ende unwiederbringlich verloren. Denn ihre Materialität – Räumlichkeit, Körperlichkeit, Lautlichkeit – wird performativ hervorgebracht und tritt immer nur für eine begrenzte Zeitspanne innerhalb der Gesamtdauer der Aufführung in Erscheinung«. Fischer-Lichte, Erika: »Aufführung«, in: Erika Fischer-Lichte; Doris Kolesch; Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart: Metzler 2014, S. 15 – 26, hier S. 18.

hinaus wissen wir nichts über die Inszenierung, die Theaterproduktion, den zeitlichen Verlauf oder die Beweggründe für die dargestellte Szene. Mit der Vase manifestiert sich ein Stück Theatergeschichte, das letztlich kaum die Spuren eines theatralen Geschehens wiedergibt, auf die mit einer erweiterten Aufführungs- oder Inszenierungsanalyse zurückgegriffen werden könnte, um eine methodische Fragestellung darauf anzuwenden. Für eine methodische Erweiterung eignen sich hier dennoch performative Ansätze wie Bewegungsanalyse und praxisgeleitete Forschung. Auch wirft die Theater vase viele Fragen zum zeitlichen Aspekt auf. Oliver Taplin hat analysiert, wie der Vasenausschnitt den Beginn und das Ende einer antiken Aufführung markiert. Die Bekränzung einiger Tänzer mit den Masken in den Händen, lässt einen bereits stattgefundenen Tragödienwettbewerb vermuten, bei dem die Männer siegreich waren. Bei näherer Betrachtung zeigt sich, dass die Vase eine Überlagerung der verschiedenen Zeitabschnitte einer Aufführung darstellt. Diese Überlagerung verdichtet die dargestellte Szene und ermöglicht es, einzelne Sequenzen der Aufführung gleichzeitig wahrzunehmen. Die theatralische Szene auf der Vase zeigt eine Mehrdeutigkeit in der zeitlichen Zuordnung, da sie Elemente des Vorher, Während und Nachher der Aufführung zusammenführt. Anstatt diese Zeitabschnitte getrennt zu zeigen, werden sie in einer Art zeitlicher Verdichtung präsentiert, die es schwierig macht, die genaue Reihenfolge oder das spezifische Timing der Ereignisse festzulegen.

Abb. 23: Die dionysische Rückseite der Pronomosvase



(iii) Theater als soziokulturelle Institution und politische Organisationsform:

Theater als Institution nimmt die Verbindungen zwischen künstlerischen Prozessen und ihrer gesellschaftlichen Institutionalisierung in den Blick. Aus der Pronomosvase lassen sich mehrere Informationen ableiten, die wichtige Fragen zur Organisation, zur Professionalisierung und zu den Produktionsbedingungen im Dionysos-Theater in Athen aufwerfen, das sich im kulturellen Wandel befand. Die Vase wurde gegen Ende des fünften Jahrhunderts produziert, ziemlich genau zu jener Zeit als sich die Theaterkultur in Athen an der Schwelle zu einem neuen Jahrhundert im Umbruch befindet. Diese besondere Periode wird allzu oft als der beginnende Niedergang des einst wirkmächtigen Theaters ausgelegt. Wenn wir der Verbindung der antiken Tradition des fünften Jahrhunderts mit den neuen Reformen an der Schwelle zum vierten Jahrhundert mehr Aufmerksamkeit schenken, erkennen wir, dass es auch eine Zeit der Erweiterung der Großen Festspiele ist, in der das Dionysostheater neu profiliert wird. Diese nachhaltige Transformation betrifft den gesamten Theaterapparat. Einige Aspekte scheinen hierfür signifikant: Die beginnende Professionalisierung der Künstler (ausschließlich männliche Schauspieler, Choreuten, Performer etc.) drängt durch deren internationale Reputation die Bedeutung der neuen Dramatiker in den Hintergrund.¹²⁴ Die Inschrift auf der Vase kennzeichnet die Satyrn mit bürgerlichem Namen. Ebenso gehört die (möglicherweise nostalgisch gefärbte) Entscheidung dazu, zusätzlich zu den neuen Theaterproduktionen die großen Tragödien des fünften Jahrhunderts, das als goldenes Zeitalter der tragischen Trias (Aischylos, Sophokles, Euripides) in die Theatergeschichte eingehen wird, wieder in den Wettbewerb/Spielplan zu re-integrieren.¹²⁵ Die gesamte strukturelle Organisation der Großen Dionysien, an der jedes Jahr über hundert Personen auf unterschiedlichen Produktionsebenen beteiligt sind, um die große ›Theatermaschine‹ zu bewältigen, ändert sich.¹²⁶ Und letztlich verlagern sich die Publikumsinteressen und -erwartungen, was sich gleichermaßen auf die Repräsentation wie die Popularisierung des Theaters in Athen auswirkt. Ein Beispiel möchte ich genauer ausführen: Auf der Vorderseite der Vase lässt sich eine anonyme Person keinem Bereich zuordnen. Obwohl der Mann weder Satyrperformer noch Tragödienschauspieler zu sein scheint, trägt er ein reich-verziertes Bühnenkostüm und hält eine Satyrmaske in seiner Hand. Er wird in den meisten Forschungsarbeiten als Chorege gedeutet. Choregen waren angesehene und wohlhabende Männer aus Athen,

124 Diese Dramen sind größtenteils nicht erhalten geblieben und konnten auch nicht an den Ruhm von Aischylos, Sophokles und Euripides anschließen. Eine Ausnahme bildet der jüngere Aistydamos, der einer der erfolgreichsten Dichter seiner Zeit war. Seinen ersten Sieg errang er im Jahr 372, weitere sind in Inschriften überliefert. Nach dem Erfolg seines Dramas *Parthenopaeus* (340) ehrten ihn die Athener*innen mit einer Statue im Theater.

125 Junker, Klaus: »The Transformation of Athenian Theatre Culture around 400 BC«, in: Oliver Taplin; Rosie Wyles (Hg.): *The Pronomos Vase and Its Context*, 2010, S. 131–148, hier S. 131.

126 Vgl. Ebda., S. 131.

die eine zentrale Rolle in der Theaterproduktion spielten. Sie waren verantwortlich für viele Aspekte der Aufführung: Sie finanzierten Kostüme, Proben, den Chor, das Bühnenbild (einschließlich solcher Elemente wie Mechane und Ekkyklema), Requisiten (einschließlich aufwändiger Masken), sowie Spezialeffekte wie Ton und Musiker. Lediglich den Flötenspieler stellte der Staat, und die Schauspieler, die nicht im Chor mitwirkten, wurden ebenfalls vom Staat bezahlt. Bei den städtischen Dionysien in Athen war es zudem die Aufgabe des Choregen, alle mit dem Chor zusammenhängenden Aspekte zu finanzieren, einschließlich Unterkunft und Verpflegung während der langen Probenzeiten. Mit der Einführung dieser weitreichenden Verantwortung und der damit verbundenen Finanzierung durch die Choregen, wurde ein neues Modell der Theaterproduktion etabliert.¹²⁷ Für wohlhabende junge Athener stellte die Rolle des Choregen ein wichtiges Sprungbrett für eine erfolgreiche politische Karriere dar. Bei einer siegreichen Produktion wurden nicht nur die Dramatiker, sondern auch die Choregen mit hohem Prestige und Preisen geehrt, was die gesellschaftliche Bedeutung dieser Funktion unterstrich.¹²⁸

Tanzgeschichte(n) auf Vasen betrachten

Die Fokussierung auf Ikonografien erfüllt zwei zentrale Funktionen: Zum einen betont sie die Rolle von Vasen als wertvolles Quellenmaterial für die Geschichte des Tanzes. Zum anderen lenkt sie das Augenmerk auf die verschiedenen Arten von Quellen und Methoden, die in der Tanzpraxis angewendet werden können. Dadurch eröffnen sich neue Perspektiven auf bislang unbeachtete Aspekte der frühen Tanzgeschichte und liefert Anregungen für neue Bewegungsstudien, die auf dieser antiken Referenzkultur basieren. Wenn wir uns die Vasen genauer ansehen, können wir eine grobe Idee des griechischen Tanzes der Antike und einzelne Fragmente der Körperkonzepte erkennen, die gleichermaßen als Vorbilder für moderne Suchbewegungen in den szenischen Künsten um 1900 dienten. Einerseits fangen die beliebten Artefakte die Essenz der antiken Tanzkultur ein, andererseits präsentieren sie den Tanz als eine künstlerische Ausdrucksform, die historische Tanztraditionen durch entlehnte Gesten, Bewegungen und Bilder für die Moderne neu interpretiert. Übertragen auf die Tanztheorie zeigt sich eine Tendenz: Im Gegensatz zum Theatertext oder Drama vermitteln die Vasen eine nonverbale,

127 Dieses Modell unterschied sich von früheren Systemen, in denen die Stadt Athen oder private Stifter die Theateraufführungen finanzierten. Im Laufe der Zeit übernahmen die Choregen zunehmend die Kosten für viele Aspekte der Produktion, was einen bedeutenden Wandel in der Theaterfinanzierung darstellt.

128 Vgl. Junker, Klaus: »The Transformation of Athenian Theatre Culture around 400 BC«, in: Oliver Taplin; Rosie Wyles (Hg.): *The Pronomos Vase and Its Context*, 2010, S. 131–148, hier S. 131.

rein visuelle Darstellung von Tanzgeschichte(n). Die Maler nutzen ihre Kunstfertigkeit, um die Auswahl und Anordnung der Tanz- und Theaterfiguren sowie die Darstellung von Körper und Bewegung zu gestalten, wodurch die Bilder ein erzählerisches Potenzial entwickeln. Diese visuelle Darstellung bietet Einblicke in die antiken Tanzpraktiken, indem sie eine visuelle Sprache verwendet, die bedeutende Informationen über die Körperlichkeit und Ästhetik des Tanzes vermittelt.

In diesem Abschnitt wird die Arbeit mit dem Material aus der Perspektive der Tanzwissenschaft beleuchtet. Es wird untersucht, wie Körper, Bewegung und Tanz auf diesen Objekten dargestellt werden und welche Erkenntnisse für die tanzwissenschaftliche Forschung gewonnen werden können. Die Fragen lauten: Was erzählen die Darstellungen der Körper auf den Objekten? Welche Vorstellungen von Tanz lassen sich daraus ableiten? Wie wird Raum und Zeit konzipiert und dargestellt? Ziel ist es, herauszufinden, welche praktischen und theoretischen Implikationen diese antiken Darstellungen für das Verständnis von Tanz und Bewegung heute haben. Auf Grundlage des Materials wird eine Körper- und Bewegungsanalyse anhand exemplarischer Bildszenen und Ikonografien auf Vasen durchgeführt. In einer exemplarischen Darstellung wird beschrieben, wie das Instrumentarium der Tanzwissenschaft auf Vasen methodisch umgesetzt werden kann. Aufgrund der disparaten Natur der antiken Quellen basiert mein Forschungsansatz zum einen auf den antiken Vasen, die in den Museen und Antikensammlungen zu finden sind, und zum anderen auf ihrer Vermittlung durch die praxisgeleiteten, kanonisch- gewordenen Projekte der Tanzmoderne, die auf der Arbeit mit Fragmenten gründen, die uns heute in Forschung und Lehre noch begleiten. Die Lücken in der Überlieferung und im Zugriff auf die griechische Tanzkultur sind keine Besonderheiten, sondern paradigmatisch für die Unvollständigkeit der historischen Quellen, mit der wir in verschiedenen historischen Formationen in Praxis und Theorie immer wieder in Berührung kommen. Unabhängig von ihrer Ausrichtung und ihrem Format sind alle Tanzgeschichten mit denselben grundlegenden Problemen konfrontiert: die Begrenztheit der überlieferten Dokumente in ihrer heterogenen Beschaffenheit, die aus schriftlichen Zeugnissen aus verschiedenen Epochen und aus archäologischem Material besteht, manchmal in sehr ungleichen Anteilen.¹²⁹ Dieses Ungleichgewicht zwischen der textbasierten Überlieferung auf der einen und dem umfangreichen ikonografischen Bildmaterial auf der anderen Seite wird bei einer Bestandsaufnahme des Materials zum Satyr – sei es als singuläre Tanzfigur, sei es als pluraler Theaterchor – mehr als deutlich. In keinem anderen künstlerischen Medium werden die Tänze der Satyrn so häufig (re-)präsentiert, ihre Körper im Kontext von Aufführungen und Tänzen inszeniert und für die nachantiken Kulturen festgehalten. Eine An-

129 Vgl. Webb, Ruth: *Demons and Dancers: Performance in Late Antiquity*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press 2008.

näherung an das Bewegungs- und Körperkonzept der Satyrn erfolgt daher über antike Ikonografien auf griechischen Vasen, doch gilt es hierbei zu beachten:

»Während Notationen darauf abzielen, den Bewegungsablauf selbst zu dokumentieren, versuchen ikonographische Quellen, das Wesen des jeweiligen Tanzes in einer Momentaufnahme einzufangen, wobei der Interpretation des Malers, Graphikers oder Photographen naturgemäß ein sehr hoher Stellenwert zukommt. Ein Großteil, wenn nicht gar die Mehrzahl der Bildquellen zum Tanz ist daher weniger als Dokumentation des abgebildeten Phänomens aufzufassen, sondern vielmehr als Präsentation jener Vorstellungen von Körper und Bewegung, die das Denken der Zeit bzw. des bildenden Künstlers prägen – was bei der Auswertung dieses Materials entsprechend zu berücksichtigen ist.«¹³⁰

Die Frage nach der Autonomie der griechischen Vasen als Kunstform ist in den letzten Jahren erneut in der Wissenschaft aufgestellt worden. Diese Revision erlaubt es uns auch, den Dreiklang von Theater/Tanz, Archäologie und bildender Kunst anhand der Vasen als Verschränkung neu zu denken. Die Beziehung zwischen Drama und Vasen, Theater und Archäologie, Ritual und Tanz wirft wichtige (methodische) Fragen für die Theater- und Tanzwissenschaften auf, die neue Zugänge und Perspektiven zur griechisch-antiken Wissenskultur und Theater als Erfahrungsraum in gemeinsamen Methoden erfordern.¹³¹ Die Fallstricke der Vasen sind freilich groß: Die Künstler, die hier als Zeitzeugen agieren, vermitteln uns durch ihre eigenständige Kunst ihre individuelle Sicht auf das antike griechische Theater.¹³² Sie erweitern das Repertoire um ihre eigenen Vorstellungen und Ideen, was das Denken der Zeit und des bildenden Künstlers widerspiegelt. Sie informieren darüber, wie die Geschichtlichkeit durch die spezifische Technik, den Stil und das Handwerk in die Materialität der Vase eingearbeitet wird. Georg Kubler schreibt:

»These dimorphic vases (or ›bilingual‹ vases as Beazley called them) are unique ancient documents of the coexistence of different formal systems for an individual painter. They show with great clarity the nature of the artistic decision at any and every moment of history, in the perpetual crisis between custom and innovation, between exhausted formula and fresh novelty, between two overlapping classes of forms.«¹³³

130 Dahms, Sibylle (Hg.): *Tanz*. Kassel 2001, S. 12.

131 Vgl. Pearson, Mike; Shanks, Michael: *Theatre/Archaeology: Disciplinary Dialogues*, 2001.

132 Auf Künstlerinnen und insbesondere Vasenmalerinnen deuten nur sehr wenige und unsichere Zeugnisse hin.

133 Kubler, George: *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, New Haven, London: Yale University Press 2008, S. 119.

Außerdem setzen sie künstlerische Parameter und ästhetische Normen für das jeweilige Verständnis von Körper, Bewegung und Tanz durch die Einschreibung politischer, sozialer und kultureller Werte. Griechische Vasen sind das antike Massenmedium der griechischen Alltagskultur *par excellence*, auf dem sich auch zwei bisher kaum erforschte Gruppen von männlichen Tanzfiguren manifestieren: die Satyrn als dionysische Tänzer und die Komasten. Vasen sind das Hauptmedium, in dem die figurespezifischen Körper- und Bewegungskonzepte künstlerisch imaginiert und dokumentiert werden. Aber nicht nur der Körper, sondern auch die Identität der Theaterfigur Satyr wird durch künstlerische Manipulation auf den Vasen gezielt verändert und verfremdet. Denkbar ist auch die Selbstdarstellung und das künstlerische Selbstbild des Künstlers als Satyr, das ein Spiel mit geschlechtlicher Identität, sozialen Normen und Transformation als Bürger ›in Drag‹ oder Travestie ermöglicht. Das Theater und die Satyrfigur sind die illusionären Instrumente zur intendierten Manipulation durch Bilder.

Im Artikel »Reception or Deception? Approaching Greek Dance through Vase-Painting« konzentriert sich Tyler Jo Smith auf die nackte Figur des Dickbauchtänzers mit deutlich von der Norm abweichenden Körperformen und geht hier besonders auf die methodischen Herausforderungen im Umgang mit griechischen Vasen und Tanzikonografien ein:

»Ancient Greek vase painting has long interested both dancers and dance historians. The black- and red-figure vases of Athens, as well as those produced in other regions of Greece, are perhaps most often associated with the mythological lives of gods and heroes, pursuits of athletes and warriors, or extracts from symposia. Themes of performance do make their appearance as well. On a sizeable number of painted vases, we witness actors, acrobats, musicians, and dancers. While each of these areas has been given a certain amount of consideration by classicists and archaeologists, the relationship between art-form and image remains vague and enigmatic.«¹³⁴

In ihrem Beitrag skizziert Smith zunächst die Anfänge der Vasenforschung in der Archäologie im 18. und 19. Jahrhundert und bietet eine Einführung in den antiken griechischen Tanz vom Material ausgehend. Am Beispiel der männlichen, eher an den Alltag und die Unterhaltung¹³⁵ gebundene Figur des Dickbauchtänzers, präsentiert Smith ihre Methode und problematisiert die Schwierigkeiten und aktuellen Forschungsansätze im Spannungsfeld von Tanz und Archäologie, Ikonografie und

134 Tyler, Jo Smith: »Reception or Deception? Approaching Greek Dance Through Vase-Painting«, in: Fiona Macintosh (Hg.): *The Ancient Dancer in the Modern World. Responses to Greek and Roman Dance*, 2010, S. 77.

135 Dickbauchtänzer oder Akrobaten sorgen für Tanz und Unterhaltung während des Symposiums.

Vasen. Einleitende, klärende Fragen werden mit dem unterschiedlichen Interesse an der Adaption anhand von Vasen verknüpft:

»How does the modern dancer, historian or student of the past comprehend and contextualize these ancient images? How and for what purpose should each of the groups use them? While some have attempted to re-create the dances as modern performance on the basis of viewing vases and other arts, others have voiced extreme scepticism regarding this approach.«¹³⁶

Während die Rekonstruktion in der Forschung schon seit längerem als ein Akt der Wiederherstellung oder der Nachempfindung diskutiert wird, beschäftigt sich die Tanzwissenschaft mit der Rekonstruktion als Methode, wenn auch aus einer anderen Perspektive, die Praxis und Theorie aufeinander abstimmt, um neues, vor allem verkörpertes Wissen zu generieren.¹³⁷ Die Tanzwissenschaft ist eine vergleichsweise junge Wissenschaftsdisziplin im Gefolge der Kulturwissenschaften. Im deutschsprachigen Raum hat sie sich ab 1990 aus der Theaterwissenschaft als Subkategorie gelöst und etabliert, was bedeutet, dass es bis Ende des 20. Jahrhunderts Aufgabe und Interessensgebiet der Archäologie und Philologie war, den Tanz und allumfassende Aspekte der Tanz- und Theaterpraxis der griechischen Antike wissenschaftlich zu erforschen und zu rekonstruieren.¹³⁸

Dem Vergänglichkeitsproblem, das von Anfang an ein großes Dilemma der Methodologie der Tanzwissenschaft war, konnte durch Praktiken und Methoden begegnet werden, indem das Problem der verlorenen Bewegung, Verkörperung und Erfahrung selbst thematisiert wird und diese Leerstellen durch eine »Erweiterung der Forschungszone«¹³⁹ formuliert werden.

136 Tyler, Jo Smith: »Reception or Deception? Approaching Greek Dance Through Vase-Painting«, in: Fiona Macintosh (Hg.): *The Ancient Dancer in the Modern World. Responses to Greek and Roman Dance*, 2010, S. 78.

137 Gegen Ende des 19. Jahrhunderts erlebt das Studium des antiken Tanzes mit der bewegungsanalytischen Studie *La Danse Grecque Antique d'après les monuments figurés* (1896) des Musikwissenschaftlers und Komponisten Maurice Emmanuel eine wichtige Wende. Emmanuel zeigt den Versuch, Tanzbewegungen durch Rekonstruktion anhand von Darstellungen und modernen Repräsentationen auf antiken Vasen zu erarbeiten und den methodischen Ansatz zu erweitern.

138 Im 20. Jahrhundert: Maurice Emmanuel: *The Antique Greek Dance after Sculptured and Painted Figures*, übers. Harriet Jean Beaulieu, New York, London: John Lane 1916 (Original 1896); Fritz Weege: *Der Tanz in der Antike*, 1926; Ernst Buschor: *Satyrtänze und Frühes Drama*, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 1943; Lillian B. Lawler: *The Dance in Ancient Greece*, 1964; Frank Brommer: »Antike Tänze«, in: *Archäologischer Anzeiger*, 1989; Albert Henrichs: »Warum soll ich denn tanzen?« *Dionysisches im Chor der griechischen Tragödie*, 1996.

139 Primavesi, Patrick: »Wozu Theaterwissenschaft? Praxis und Theorie der Überschreitung«, Leipziger Thesen zur Theaterwissenschaft X – Patrick Primavesi über die Ausweitung der Forschungszone. Dieser Auszug stammt aus dem Vortrag, den Patrick Primavesi im Rahmen

Abb. 24: Dickbauchtänzer (Komasten) mit normabweichenden Körper



(1) Tanz der Satyrn

Was die Bühnensatyrn als Performer im Theater betrifft, so ist ihre physische Inszenierung und Präsenz in den zahlreichen, manchmal dramatisch inspirierten Tanzszenen auf griechischen Vasen frappierend. In seinem Kapitel »Dance in Satyr Play« hebt der deutsche Altphilologe Bernd Seidensticker das Tanzen als grundlegendes Merkmal der Satyrfigur hervor:

»Dancing – apart from drinking, of course, and chasing nymphs – is the most important occupation of satyrs; and classical satyr play, which developed out of satyr dances within in the cult of Dionysos, granted ample space to this penchant of the good-for-nothing servants of the god. The more or less choreographed dances of the chorus gave the satyr play its distinctive flavour to a much greater degree than did the dances of tragedy and comedy for their respective genres.«¹⁴⁰

der Ringvorlesung »Theaterwissenschaft: Aus Tradition Grenzen überschreiten« am 9. Juli 2014 an der Universität Leipzig gehalten hat. https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=9776:leipziger-thesen-zur-theaterwissenschaft-x-patrick-primavesi-ueber-die-ausweitung-der-forschungszone&catid=101:debatte&Itemid=84 (abgerufen am 25.10.2022).

140 Seidensticker, Bernd: »Dance in Satyr Play«, in: Oliver Taplin; Rosie Wyles (Hg.): *The Pronomos Vase and Its Context*, 2010, S. 213.

Im Theater werden die Satyrn von jungen Männern verkörpert, in der Mythologie sind sie die Diener des Dionysos; beide Funktionen werden in das Satyrspiel integriert, um die Bühnenrolle der Satyrn als tanzender Chor zu profilieren und mit der rituellen Dramaturgie zu verschränken. Es scheint naheliegend, dass die Rolle des Tanzes, besser gesagt – das tänzerische Element – im Satyrspiel einen höheren Stellenwert besaß, um seine volle szenische Wirkung zu entfalten als in den anderen Theatergattungen. Das lässt sich aus den wenigen antiken Tanzquellen zusammentragen, die sich nach Seidensticker grob unterteilen lassen in, erstens, Dramentexte und -fragmente, zweitens, für das Theater geschriebene Tanztheorien beziehungsweise Traktate¹⁴¹ und, drittens, griechische Vasen. Eine Form der Übertragung von Tanz in Schrift, die wir in Europa ungefähr ab dem 14. Jahrhundert mit dem Aufkommen von Traktaten¹⁴² verzeichnen, hat es in der griechischen Antike vermutlich so nicht gegeben. Anders als für die Musik, wo nachweislich zentrale Begriffe und eine Notenschrift schon in der griechischen Antike existierten, gab es für die Choreografie keine Tanz- oder Bewegungsnotation von Schritten und Figuren oder ein Handbuch, das choreografische Muster, Begriffe oder Variationen festhält und beschreibt. Die einzelnen Tänze der Dramengattungen werden als Emmeleia (Tragödie), Sikinnis (Satyrspiel) und Kordax (Komödie) ausdifferenziert und sind stilistische Färbungen im Sinne von tragisch, grotesk/burlesk und komisch. Im antiken Theater gilt der Tanz als Sprache und körperliches Ausdrucksmittel, weniger als spezifisches Bewegungsvokabular¹⁴³, das die Genre-Tänze voneinander abgrenzt. Dies schließt allerdings nicht aus, dass es in Tragödie, Satyrspiel und Komödie eigene signature moves gegeben hat. Antike Quellen beschreiben die Sikinnis zum Beispiel als einen kräftigen Tanz, in dem die Satyrn springen und kriechen, sich flink bewegen und der Chor sich räumlich ausdehnt, das heißt choreografisch in Gruppen aufteilt wie in Sophokles *Ichneutae*, wo Satyrn quasi als »Spürhunde« die Fährte der gestohlenen Rinder von Apollo getrennt aufnehmen.

141 Sophokles' *Über den Chor/Peri tou Chorou* und Aristoxenos' (Aristoteles-Schüler) *Über den tragischen Tanz/Peri tragikês orchêseôs* sind leider verloren.

142 Vgl. Haitzinger, Nicole: *Vergessene Traktate – Archive der Erinnerung. Zu Wirkungskonzepten im Tanz von der Renaissance bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, München: epodium Verlag 2009.

143 Die Tanzwissenschaftlerin Stephanie Schroedter beschreibt die nach Plutarch als Schemata aufgefassten Grundelemente griechisch-antiker Tänze als »Stellungen« und »Körperhaltungen«. Grob unterteilt werden sie in »Schritte« (Phorai) und »Handbewegungen« (Deixis), die den Tanz in der Regel begleiten. Wobei der Begriff Deixis auf die Gestik, das heißt entgegen des heutigen Wort-Verständnisses nicht nur auf bloße Handbewegungen, und der Begriff Phorai sich nicht nur auf die Füße, sondern auch auf den ganzen Körper beziehen können. Vielmehr wird »eine Kombination aus Schritten und Bewegungen« dargestellt und diene dazu »die Art und Weise der Körperhaltung und Fortbewegung des Tänzers zu umschreiben«, in: Dahms, Sibylle (Hg.): *Tanz*, 2001, S. 40.

Generell nehmen Musik und Tanz in der griechischen Kultur einen wichtigen Platz ein, insbesondere in der dionysischen Welt, die sich in der Vasenmalerei sehr deutlich manifestiert. Beides sind immaterielle Künste, die nur in der Erinnerung derjenigen präsent sind, die auf die eine oder andere Weise an diesen festlichen Momenten des Tanzes und der musikalischen Aufführung teilnahmen. Sie in ihrer intermedialen Verflochtenheit zu rekonstruieren, ist bis heute eine Herausforderung für die Forschung. Es gibt theoretische Abhandlungen über Musik und Tanz, aber über die klanglichen, rhythmischen und dynamischen Momente der körperlichen Bewegung oder des tänzerischen Ausdrucks ist außer den Vasenbildern nichts überliefert, und daher müssen Forschende mit oft sehr unsicheren Referenzen und Hinweisen durch Textfragmente und Bilder wissenschaftlich fundiert umgehen und die über Jahrhunderte anekdotisch überlieferten Quellen mit Vorsicht behandeln.¹⁴⁴

Die Vasen-Maler scheinen, so mein Eindruck bei der Analyse, in erster Linie Darstellungen des Körpers und Formen der Bewegung eingefangen zu haben, um das Publikum an die Erfahrung zu erinnern, die es selbst im Theater als Publikum gemacht hat, ohne auf die Details der Tänze oder der Aufführung einzugehen. Einige Tanzschritte resonieren mehr oder weniger wahrscheinlich mit dem Theatertanz Sikinnis und werfen die Frage nach der Bedeutung der abgebildeten Tanzschritte auf. Es ist aber leider nur in den seltensten Fällen möglich, eine bestimmte Haltung oder Pose einem spezifischen Tanz oder einer konkreten Aufführung zuzuordnen, die mit den Texten und Fragmenten korrespondiert, obwohl es diese Ausnahmen gibt. Verschiedene Namen von Tänzen werden in antiken Traktaten erwähnt, von denen behauptet wird, dass sie spezifisch für die Satyrn als Tanzfiguren sind.

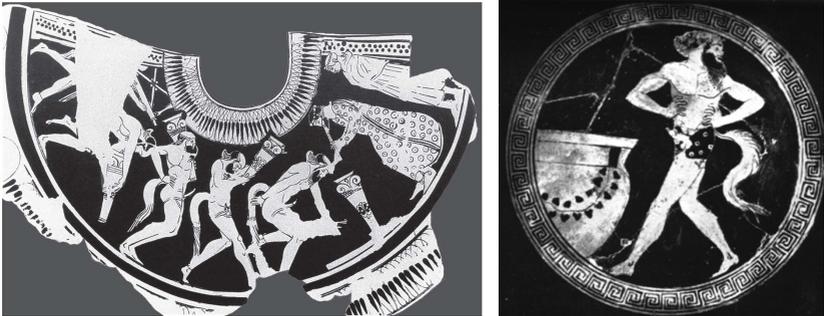
Zu den eher allgemeinen Schwierigkeiten der Rekonstruktion in den ephemeren Künsten kommt noch die grundsätzlichere der Identifikation der Bewegung und des Tanzes hinzu. Es ist oft schwer zu sagen, ob eine bestimmte Haltung der mythischen Satyrn aus ihren Erregungsmomenten resultiert oder sich auf eine bestimmte Tanzbewegung bezieht. Nach Lissarrague ist es unmöglich zu wissen, ob ein Satyr(körper)bild auf einen Tanz oder ein Bewegungsvokabular verweist oder lediglich auf einem gemeinsamen Verständnis von Tanz, Körper und Bewegung beruht. Aus medienwissenschaftlicher Sicht stellen die Vasenbilder, auf denen der Satyrtanz nachgestellt wird, eine frühe (Vor-)Form der Tanznotation im narrativ-dokumentarischen Sinne dar, die in einem Erinnerungskontext gelesen werden muss.

Auf dem ersten Vasenausschnitt der folgenden Abbildung 25 sehen wir fünf Theatersatyrn. Dazu schreibt John D. Beazley Mitte des 20. Jahrhunderts: »Five satyrs are shown. In two of them the middle of the body is missing; the other three wear the distinctive drawers of the satyr-play: they are therefore not simply satyrs,

144 Vgl. Lissarrague, François: *La cité des satyres. Une anthropologie ludique*, 2013, S. 149f.

but satyrs of drama»¹⁴⁵. Ausgestattet mit Kostüm (Shorts/Perizoma) sind sie in verschiedenen Haltungen und Bewegungsstadien in Dynamik, Energie, Phrasierung und Tempo abgebildet. Der erste Bühnensatyr scheint in einer ausgeprägten Haltung mit angewinkelten Beinen und Hände in die Hüfte gestemmt zu einem Sprung anzusetzen, was als Merkmal einer Tanzbewegung der Sikinnis gedeutet werden kann. Ein weiteres mögliches Indiz ist die koordinierte Anordnung der Gesten zwischen den Satyrn, die eine kollektive Tanzfigur bilden und die Pluralität der Figur als Chor akzentuiert. In Abbildung 26 sehen wir eine ähnliche Haltung in einer weiteren Variante mit denselben, in der Taille abgestützten Armen eines kostümierten Darstellers mit Maske und Leder-Phallus, der seinen Oberkörper und Blick in die entgegengesetzte Richtung dreht, was die Möglichkeit einer tänzerisch-satyrischen Bewegung suggeriert. Doch Zweifel sind erlaubt und werden von den Malern vermutlich bewusst herbeigeführt und aufrechterhalten.¹⁴⁶

Abb. 25 und 26: Bühnensatyrn im Kostüm



(2) Das Körper- und Bewegungskonzept

Das fragmentarische Material lässt bestimmte Aspekte der tanztheatralen Inszenierungs- und Aufführungspraxis, der Choreografien und ihrer räumlichen Anordnung nur mit rekonstruktivem Blick nachvollziehen. Daraus ergibt sich die These, dass die Ableitung einer ›Theorie der Bewegung‹ aus historischen Tänzen stets auch eine Balance zwischen der Suche nach der ›echten Antike‹ und der Integration moderner Perspektiven und Interpretationen erfordert.

Im Folgenden wird die Frage nach Bewegungskonzepten und der Inszenierung des Körpers mithilfe des von Claudia Jeschke entwickelten Bewegungsanalysesystems untersucht. Dies wird exemplarisch an der Darstellung der Satyrfigur in der

145 Beazley, John Davidson: »Hydria-fragments in Corinth«, in: *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens* 24 (4), 1955, S. 305 – 319, hier S. 310.

146 Vgl. Lissarrague, François: *La cité des satyres. Une anthropologie ludique*, 2013, S. 166.

Vasenmalerei verdeutlicht, mit besonderem Augenmerk auf deren Bühnenpräsenz, und die Ergebnisse werden in Thesen zusammengefasst.

Claudia Jeschke begründet die Methode der Inventarisierung von Bewegung (IVB) mit den veränderten Bedingungen der Beobachtung und Analyse von Bewegung im zeitgenössischen Tanztheater. Der inventarisierende Blick lässt sich aber auch umgekehrt auf die Bewegungsphänomene historischer Tänze anwenden, sodass antike Tanzformen durch bestimmte Beobauungskriterien gleichsam (re-)konstruiert werden können. Exemplarisch wird dafür eine Auswahl an Vasen herangezogen, wobei die für die Theater- und Tanzforschung relevanten Vasen sogenannte »Theatersatyrn« darstellen, die in einigen Fällen auch als Echo eines Satyrspiels zu verstehen sind und somit signifikante Standposen und Tanzfiguren des Sikinnis zeigen.¹⁴⁷ Bei der Analyse exemplarischer Szenen stehen Körperlichkeit/Verkörperung, Bewegung/Motorik und die Ausdrucksmöglichkeiten wie Gesten/Posen im Vordergrund, um in der abschließenden Betrachtung eine Art Typologie dieser – in die Gegenwart imaginierten – Satyrtänze zu erarbeiten. Anhand der Vasenbilder soll untersucht werden, inwieweit neue Forschungsmöglichkeiten die performativen Spuren der griechischen Tanzkultur und ihrer Hauptprotagonisten, der tanzenden Satyrn, im heutigen Theater nachzeichnen.¹⁴⁸ Die folgenden Leitfragen werden dabei aufgeworfen: Welche Körperbilder von Satyrn vermitteln die Vasen? Wie wird Bewegung auf diesen Darstellungen fixiert oder gar in die Vase »inkorporiert«? Diese Fragen leiten die Analyse ein und zielen darauf ab, zu klären, wie der Versuch erfolgt, diese performativen Elemente in der heutigen Theaterpraxis nachzuvollziehen. Welche Körperkonzepte und Bewegungsformen wurden von den Künstlern als wichtig erachtet, sodass sie festgehalten werden? In der Analyse wird unterschieden zwischen dem phänomenologischen Blick, der Wahrnehmung und Ereignis mitdenkt, und dem semiotischen Blick, der sich Zuschreibungen, Funktionen und Codierungen widmet und die Satyrn als Körper auf der Bühne künstlerisch modelliert als auch kulturhistorisch konstruiert. Die Vasenbilder können als Texte performativen Wissens betrachtet werden, die über Formen der Bewegung und deren dynamische Beziehung zur Malerei als Dokumentation, Erinnerung und/oder Diskurs über Theater und Tanz informieren.¹⁴⁹ In dieser Funktion

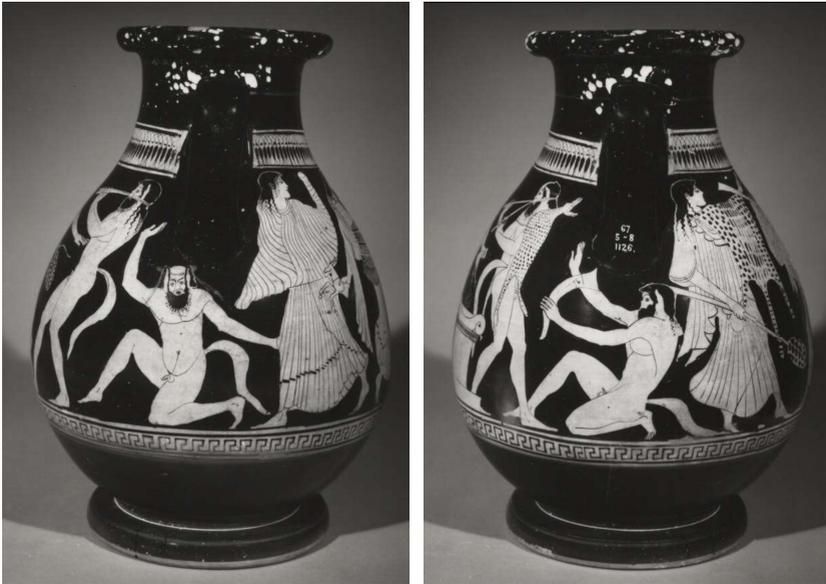
147 Die Unterscheidung zwischen professionellen Satyrtänzern und dem Bewegungsvokabular der mythischen Figur ist hier entscheidend. Die Verwandlung zum Satyr zeigt, dass es sich um einen Theatersatyr handelt, und es könnten Anklänge an ein Satyrspiel, signifikante Körperhaltungen und Tanzfiguren des Sikinnis dargestellt sein.

148 Eine große Auswahl an Vasenabbildungen zu Satyrspielen und eine Analyse findet sich bei Lissarrague, François: *La cité des satyres. Une anthropologie ludique*, 2013, insbesondere S. 21 – 38.

149 Soweit ich informiert bin, existieren keine spezifischen zeitgeschichtlichen Dokumente über Körperarbeit sowie Körpererfahrung und -wahrnehmung im antiken Griechenland. Dennoch können durch die Analyse dokumentarischer Quellen, wie Tanz- und Theatertheorien, Bewe-

verweisen sie auf den Akt des Choreografierens und des Sich-Bewegens, auf die strukturelle Beziehung zwischen Wissen, Dokumentation und Erfindung von körperlicher Bewegung und Körperlichkeit/Verkörperung. Zugleich produzieren die Vasen »performatives Wissen«¹⁵⁰, indem sie das Feld aktueller performativer Fragen und Problemstellungen heute markieren. Die zahlreichen Vasen unterscheiden sich in ihrer künstlerischen Handschrift und ihrem thematischen narrativen Zugriff auf Satyrn, können aber durch vergleichende Parameter von Tanz, Körper und Bewegung miteinander in Beziehung gesetzt werden. Für die Analyse der Vasen wurden exemplarisch Objekte herangezogen, die sich derzeit in der Antikensammlung des British Museum befinden und während eines Forschungsaufenthaltes im Jahr 2022 vor Ort im Studienzentrum untersucht wurden.

Abb. 27 und 28: Satyrposen



Im Rahmen einer Inventarisierung ihres spezifischen, jedoch variablen und breit gefächerten Bewegungsvokabulars lassen sich aus einer bewegungsanalytischen Perspektive folgende Leitmotive identifizieren: Sprünge und Sprunggesten,

gungsbeschreibungen in literarischen Texten sowie ikonografische Materialien, die hier als Tanznotationen interpretiert werden, Bewegungen rekonstruiert und dadurch erlebbar gemacht werden. Dies bildet die Grundlage für die vorliegende These.

150 Jeschke, Claudia: »Notation Systems as Texts of Performative Knowledge«, in: *Dance Research Journal*, 31 (1), Frühjahr, 1999, S. 4 – 7, hier S. 4.

Drehungen und Rotationen des Rumpfes, Körperspaltungen, insbesondere durch akzentuierte Arm- und Beinbewegungen, sowie Beugungen und Krümmungen des Oberkörpers in unterschiedlichen Positionen. Dazu zählen auch kniende oder kriechende Haltungen, Kniebeugen, weite Ausfallschritte und die ausgestreckte Handgeste, die eine Einladung zum Tanz signalisiert. Der Satyrkörper fungiert als tanzender Körper, der auf seine Umgebung dynamisch reagiert. Die Bewegungen scheinen ihren Ursprung im Beckenbereich zu haben, der eine zentrale Rolle bei der Regulierung von Bewegungen spielt, die mit Sexualität, Kreativität und emotionalem Ausdruck verbunden sind und wo im Theater der Lederphallus und der Pferdeschwanz angebracht sind. Direkt über dem Schambein liegt ein energetisches Zentrum, das für Leidenschaft, Intimität und Freude verantwortlich ist und eine sinnliche, viszerale und lustvolle Körperlichkeit vermittelt. Bei der Modulation der Muskulatur scheinen Kraft und Körpergewicht weitgehend übereinzustimmen; so entsteht durch den Wechsel von mehr oder weniger gegenläufigen Bewegungen des Ober- und Unterkörpers der Gesamteindruck eines hohen Maßes an Elastizität und Flexibilität. Insgesamt zeigt sich die enge Verflechtung von Bild, Theater und dionysischem Ritual durch die Konstruktion von Körper- und Bewegungskonzepten, das Spiel mit Identitäten, Kostümen und (Geschlechter-)Rollen, das Verhältnis der Bilder zur Bühne, die soziale Funktion von Mythen über das komisch-burleske Potential der Satyrfigur als vielseitige Theaterfigur und Illusionskünstler.

Abb. 29: Satyrfigur



Abb. 30 und 31: Tanzende Satyrn und Mänaden



Mit dieser ersten und zunächst übergreifenden Perspektivierung der Vasen im Sinne einer stichprobenartigen und intuitiven Auswahl von Vasen, die über einen Zeitraum von vier Jahren in verschiedenen antiken Sammlungen und Städten gesichtet wurden, werden in der zweiten Phase der Re-Lektüre des Materials diejenigen Vasen-Szenen ausgewählt, die nicht nur als Erinnerungsmedium für die mythische Figur, sondern dezidiert auch als historisches Basismaterial für die theater-/tanzwissenschaftliche Analyse herangezogen werden müssen.¹⁵¹

Während der Ablauf der Tänze nur unzureichend rekonstruiert werden kann, lassen sich in Verbindung mit der Bewegungsanalyse einzelne Bewegungsmotive und theatrale Momente sowie Performer als Satyrdarsteller identifizieren. Die körperlichen Aktivitäten und Körperbilder der Satyrn auf Vasen werden als erinnerungswürdige und ästhetisch-funktionale Beziehung zwischen den Künstler als Theaterpublikum und ihren teils erfundenen, teils vom Theater inspirierten Darstellungen verstanden. Die Synchronisierung, Pluralisierung und Segmentierung von Bewegungen wird häufig zum Thema der Tanzabbildung auf Vasen als künstlerisches Sujet ausgewählt. Die Theatersatyrn lassen sich durch Maske, Kostüm (Perizoma), Figuren und Motive des Genres von den mythischen Mischwesen unterscheiden. Die theatrale Mittel sind in die Strategien des Körpers und der Bewegung integriert, zeigen die von den Künstlern wahrgenommenen spezifischen Momente und lassen erahnen, wie die Bühnensatyrn in ihrer Darstellung oder Reflexion als Chor im Satyrspiel aufgeführt worden sein könnten. Diese skizzierten Thesen über die Satyrn auf griechischen Vasenbildern erlauben es, fünf Kriterien seines Körper- und Bewegungskonzepts zu benennen:

151 Die Analyse bezieht sich auf alle gesichteten (Theater-)Vasen, die hier nicht im Detail besprochen oder abgedruckt werden können.

- Darstellung und Ästhetik: Auf mehreren Theatervasen sind die Satyrn durch Maske und tänzerische Posen mit einem besonders betonten männlichen Körper, Bauchmuskeln und einem eng anliegenden Trikot oder Nacktkostüm, an dem der Leder-Phallus und der Pferdeschwanz befestigt sind, als Akteure im Theater zu erkennen.
- Sprung und Dynamik: Satyrn sind sprunggewaltige Performer und kraftvolle Akrobaten. Ihr Bewegungsvokabular umfasst viele Sprünge, die mit gebeugten Knien und angehobenen Hüften signalisiert werden, um die Pose kurz vor oder nach dem Sprung auszudrücken. Angedeutete Sprungbewegungen mit wechselnden Beinstellungen, wobei der Moment der Unterbrechung – der Sprung – weggelassen oder in der Phrasierung auf mehrere Figuren aufgeteilt wird. Manchmal zeigt die Position, dass das Gewicht des Tänzers von einem Fuß auf den anderen verlagert wird. Der Tänzer ›wirft‹ ein Bein nach vorne, zur Seite oder nach hinten und hält das andere, gestreckte Bein bei der Landung in einer beliebigen Position.
- Dionysischer Paartanz: Auf mythologischen Szenen erscheinen Satyrn meistens in einer Paartanzkonstellation mit Mänaden, den weiblichen Kult-Anhängerinnen und/oder Dionysos. Die Arme sind vom Körper weggestreckt, verdreht oder angewinkelt, ganz so, als ob die Satyrn ihre Tanzpartnerinnen im Tanz wild herumwirbeln. Die Mänade wird ekstatisch mit nach hinten gebeugtem Körper dargestellt, der Satyr hingegen präsentiert sich tierähnlich mit nach vorne gebeugtem und gerundetem Oberkörper, der Mänade mit Blick oder Gesten körperlich zugewandt. Der kräftige Körperbau bildet oft einen auffälligen Kontrast zu seinen lasziven und elastischen Bewegungen.
- Sklavische Pose: Das Kauern und Hocken unterstreicht den sklavenähnlichen, niederen und dienenden Status der Satyrn. Sie werden hockend, kriechend oder kniend dargestellt, manchmal in frontaler Position – eine nicht normenkonforme Haltung im Vergleich zu Körpern im Profil auf Vasen –, die ihren phallischen Körper auf allen Vieren entblößt, mitunter masturbierend, was ihre menschliche Animalität und Männlichkeit körperlich grotesk zum Ausdruck bringt.
- Geste des Staunens: Das Staunen wird durch die spezifische Geste des *apokopein* mit der Hand an der Stirn artikuliert, die Verwunderung und Entzücken signalisiert und ein grundlegender Ausdruck der Figur in ihrer Neugier/Wissbegierde, tierischen Triebhaftigkeit und Impulsivität ist.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die Lektüre von auf Vasen abgebildeten Aufführungen körperlicher Aktion bzw. Performance einen neuen Einblick in die Praxis des Tanzes jenseits schriftlich fixierter oder notierter Tanzquellen und methodischer Grenzen ermöglicht. Theatersatyrn, die auf den Vasenbildern festgehalten sind, lassen sich als Wiedergabe von Satyrspielen einordnen und zeigen nicht nur signifikante Standposen oder das Bewegungsvokabular von Satyrtänzen

im Theater (Sikinnis), sondern auch die Verwandlung der männlichen Darsteller in glaubwürdige Bühnensatyrn, wie am Vasenbild in Abbildung 32 zu erkennen ist.

Abb. 32: Drei Tänzer vor oder nach der Aufführung eines Satyrspiels (Seite A)



Die für die tanzwissenschaftliche Forschung formulierten Probleme und Fragestellungen zur Einbeziehung von Vasen als Quellenmaterial erweisen sich methodisch wertvoll sowohl für die Theater- als auch für die Tanzwissenschaft, insbesondere im Hinblick auf performative Implikationen. Die Analyse der Vasenbilder eröffnet drei wesentliche Perspektiven zur Wirkungsästhetik des Satyrspiels im Kontext des Chors. Erstens wird die Verfremdung des tragischen Chors durch die Darstellung als tierartige Figur untersucht. Diese Perspektive zielt darauf ab, zu erfassen, wie die Visualisierung des Chors auf den Vasen dessen Wirkung und Bedeutung im Satyrspiel beeinflusst haben könnte und ermöglicht eine reflektierende Betrachtung der Transformation des Chors. Zweitens wird die Rolle der Vasenbilder als Träger von Erinnerung und Gedächtnis in Bezug auf Theateraufführungen thematisiert. Diese Analyse beleuchtet, wie die Vasenbilder Erinnerungen an spezifische

sche Aufführungen bewahren und reflektieren und welche historischen Dimensionen sie für das Verständnis der Inszenierung des Satyrspiels eröffnen. Drittens wird die Unterbrechung des Mythos durch choreografische Vervielfältigung und die Pluralisierung der Satyrfigur in den Vasenbildern erforscht. Diese Untersuchung zeigt auf, wie die Darstellungen auf den Vasen die narrative Struktur des Mythos aufbrechen und verschiedene Dimensionen der Figur des Satyrs offenbaren.

Der Satyr als Gegenmodell zum weiblich gedachten Tanz der Moderne

Zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts sind die griechischen Vasen selbst zu einem wichtigen Bestandteil der Diskussion über Kunst und Philosophie, insbesondere aber den antiken Tanz und die damit verbundenen Körperkonzepte der Moderne geworden.¹⁵² Da künstlerische Forschung mit griechischen Vasen betrieben wird, wird Tanzgeschichte um 1900 maßgeblich *durch* und *als* Praxis vermittelt. Im deutschsprachigen Raum entwarfen Kunstschaffende, Theoretiker*innen und Philosoph*innen im Nachhall von Kant und Schlegel ein neues Verständnis von der griechischen Kultur der Antike, in dem alternative Facetten akzentuiert werden. Mit *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* (1872) eröffnet Friedrich Nietzsche eine neue Perspektive, um die Moderne von der Antike her zu denken.¹⁵³ Der Tanz um 1900 wird heute als eine spezifisch weibliche Revolution gesehen, die den Körper aus seinem Korsett befreit, sich an der für primitiv und exotisch gehaltenen Ausprägung der Antike orientiert und damit den Tanz wieder in eine spirituelle Sphäre überführt.

Welche Konsequenzen hat das für tanzende Männer? Und welche Unsicherheiten für Männer und ihre Repräsentationen von Männlichkeit bringt dies in der modernen Gesellschaft und auf den Bühnen mit sich? Die Domäne der freien Tänzerinnen und ihre Wiederbelebung der griechischen Antike durch die Figur der Mänade

152 Die Amerikanerin Isadora Duncan, eine Pionierin der Tanzmoderne und große Bewunderin der griechischen Tanzkultur, weist jedoch in ihrer Vorlesung »The Dance of the Future« (1903) auf einen wichtigen Aspekt der modernen Bewegungsforschung auf Basis griechischer Vasen als historischem Quellenmaterial hin: »To return to the dances of the Greeks would be as impossible as it is unnecessary. We are not Greeks and therefore cannot dance Greek dances«. Duncan, Angela Isadora; Karl Federn: *Der Tanz der Zukunft (the dance of the future): eine Vorlesung*, Leipzig: Eugen Diederichs 1903.

153 Bereits 1872 kündigt dieser kanonisch gewordene Text sehr deutlich die vielfältigen Kräfte an, die im künstlerischen Schaffen an der Wende zum 20. Jahrhundert im Spiel sein werden. Der philosophisch-ästhetische Diskurs um das Verhältnis von Apollo und Dionysos, der sich kursorisch durch ein Oszillieren zwischen »akademischer Performance« und »subversiver Kreation« schematisieren lässt, erschüttert die Welt der musikalischen und choreografischen Arbeit vieler Künstler*innen.

– die Protagonistinnen der dionysischen Feste – ist symptomatisch für die fehlende Untersuchung von Männlichkeitskonzepten von der Antike bis zur Gegenwart.¹⁵⁴ Im Blick zurück, das hat Janine Schulze-Fellmann aufgezeigt, offenbart die Tanzgeschichte »ihr kompliziertes Verhältnis zur Männlichkeit«¹⁵⁵. Der tanzende Satyr ist das männliche Gegenstück zur Mänade. Alle am Kult Beteiligten sind untrennbar mit Dionysos verbunden, der als ritueller Ausgangspunkt für ihre Marginalität und Fremdheit steht. Die Macht der Darstellung und Repräsentation im Theater wurde hingegen nur den männlichen Figuren des Festes verliehen, wie Sue Ellen Case erklärt:

»The maenads (the female celebrants of the Dionysian festivals) must dance into oblivion, while the satyrs (the male celebrants) must become the first choruses of the drama. [...] In other words, the power of representation was given only of the male celebrants. The invention of acting was gender-specific – the actor was the satyr.«¹⁵⁶

Aus dieser dionysischen Ekstase heraus entwickelte sich die theatrale Praxis, einen anderen als sich selbst darzustellen, und führte zur Schauspielkunst. Das Körpermodell der Mänade, so schreibt die Tanzwissenschaftlerin Gabriele Brandstetter, hat das »Bewegungsmuster der Hysterie«¹⁵⁷ geprägt, das den modernen Vorstellungen des Weiblichen um die Jahrhundertwende entspricht und einen Transfer in das Bewegungsvokabular des weiblich dominierenden Ausdruckstanzes erfährt.¹⁵⁸ Auf griechischen Vasen entdecken Tänzerinnen der Moderne die Vorbilder ihrer quasi-griechischen Tänze. Die Mänade tanzt auf den Vasenbildern ekstatisch mit dem Thyrsosstab und einem weit nach hinten gebeugten Oberkörper, dabei ihren Kopf wild in den Nacken werfend, die Augen blicken empor. Die paradigmatische

154 Hinweise auf diese Forschungslücke finden sich auch bei Fiona Macintosh, Edith Hall, Tyler Jo Smith, Claudia Jeschke, Mark Franco und Janine Schulze-Fellmann in unterschiedlicher Perspektive formuliert.

155 Schulze-Fellmann, Janine: »Tanz«, in: Stefan Horlacher; Bettina Jansen; Wieland Schwanebeck (Hg.): *Männlichkeit. Ein interdisziplinäres Handbuch*. München: J.B. Metzler 2016, S. 358 – 369, hier S. 358.

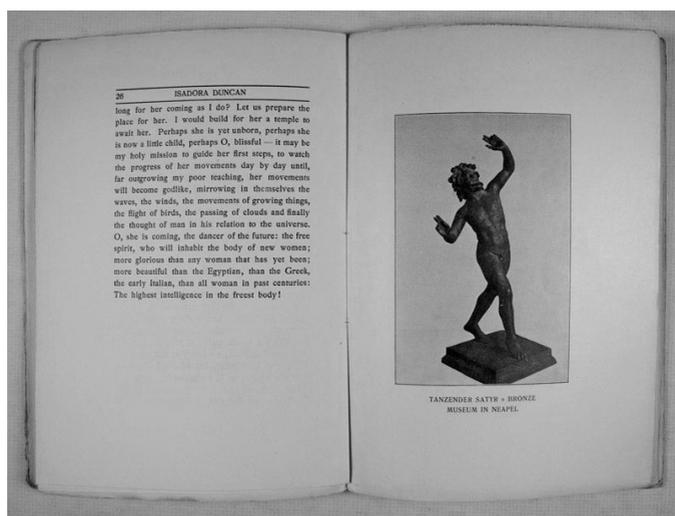
156 Case, Sue-Ellen: »Classic Drag: The Greek Creation of Female Parts«, in: *Theatre Journal* (3), 1985, S. 317 – 27, hier S. 321.

157 »Bewegungsmuster der Hysterie« bezieht sich auf die von Jean-Martin Charcot und anderen im 19. Jahrhundert erforschten körperlichen Ausdrucksformen der Hysterie, insbesondere im Kontext der Neurologie und Psychiatrie. Brandstetter Gabriele: *Poetics of Dance: Body, Image, and Space in the Historical Avant-gardes*, Oxford: Oxford University Press 2015, S. 182.

158 In der Analyse vergleicht Gabriele Brandstetter das Körperbild der freien Tänzerin mit den dominanten Weiblichkeitsmustern (das Modell der Mänaden, der Grazien, der Nike) des antiken Tanzes, die mit modernen Vorstellungen von Exotik und Primitivität sowie Natürlichkeit und Anmut korrespondieren.

Mänaden-Pose wird von Isadora Duncan, Grete Wiesenthal, Rosalia Chladek, Mary Wigman und weiteren als Ausdrucksgebärde vermehrt aufgegriffen: »The so-called arc en cercle, the arch as an expressive gesture of the upper body leaning far backward from its center, literally became a signature gesture in the body-image of *free dance* and *Ausdruckstanz*«¹⁵⁹. Die Verkörperung der Mänade von Pionierinnen des freien Tanzes um 1900 steigert die Popularität eines modernen, bedrohlichen – und dionysisch-befreiten Frauentyps und drängt den tanzenden Mann und mit ihm moderne Vorstellungen von Männlichkeit an den Rand.¹⁶⁰

Abb. 33: *Tanzender Satyr (The Dance of the Future, eine Vorlesung von Isadora Duncan 1903)*



159 Brandstetter Gabriele: *Poetics of Dance: Body, Image, and Space in the Historical Avant-gardes*, 2015, S. 152.

160 In vielen post-antiken Gesellschaften gilt die öffentliche Aufführung von Tanz als eine feminine Tätigkeit. Die großen Ausnahmen im Tanzkanon sind die europäischen Höfe, die den Tanz zur Demonstration ihrer Macht nutzten (Ludwig XIV. und Heinrich III.), oder männliche Tanzstars wie Vaslav Nijinsky, der für die Wiedereinführung des tanzenden Mannes im postromantischen/modernen Ballett steht (vgl. Schulze-Fellmann, Janine: »Tanz«, in: Stefan Horlacher; Bettina Jansen; Wieland Schwanebeck (Hg.): *Männlichkeit. Ein interdisziplinäres Handbuch*, 2016), oder Ted Shawn, der den tanzenden Mann in Amerika durch seine rein männliche Kompanie und in tanztheoretischen Schriften historisch zu legitimieren sucht. Beide ließen sich von antiken Vasen, Zeremonien/Ritualen und griechischen Schwert- und Kriegstänzen inspirieren. Die künstlerische Auseinandersetzung mit griechischen Vasen dient hier einem bestimmten Zweck, nämlich der persönlichen Erforschung von Männlichkeit und damit der gesellschaftlichen Vergegenwärtigung von tanzenden Männern in der Geschichte.

Doch es gibt noch ein weiteres prominentes Beispiel, das moderne Konzepte von Männlichkeit durch antiken Tanz erforscht. Das große Abenteuer der Ballets Russes mit ihren starken Persönlichkeiten Diaghilev, Nijinsky, Fokine und Bakst ist vom Einfluss der Antike geprägt, die mit *L'après-midi d'un Faune* keine authentische Rekonstruktion, sondern eine imaginäre Erzählung bietet, die es dem kreativen Überschwang und der modernen Radikalität der Gruppe ermöglicht, auf die fragmentierte Antike zuzugreifen, ohne sich in ihren Bewegungsmöglichkeiten zu begrenzen. Die von den Ballets Russes angeeignete Antike ist das Gegenmodell zu einer Rückbesinnung auf die Antike des 19. Jahrhunderts im Sinne der Klassik. Die griechische Antike wurde nicht als Prototyp oder Referenzkultur übernommen, vielmehr scheint die Patenschaft von Apollo und Dionysos im kreativen Antrieb und Schaffensdrang dieser Gruppe von Choreograf*innen, Tänzer*innen, Komponisten und Bühnenbildner wirksam geworden zu sein.¹⁶¹ Die Wiederbelebung der Antike zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatte keine vereinheitlichende oder homogenisierende Wirkung, wenn dies überhaupt ihr postuliertes Ziel war. Was das Ballets Russes betrifft, so scheint die Avantgarde-Bewegung bis in die 1930er Jahre andere, keine gezielt ideologische Absichten¹⁶² verfolgt zu haben. Dennoch lässt sich das ausgeprägte Interesse an den gewissermaßen primitiven Aspekten der antiken griechischen Tanz- und Körperkultur als ein mitunter idealisiertes Refugium für Künstler*innen interpretieren. Die Avantgarden um 1900 vereinen die Gemeinschaft der Künstler*innen nicht durch dieselbe Rezeption, Interpretation oder Wahrnehmung der Antike in einer universellen oder rekonstruierten (Tanz-)Form, einem Stil oder einer Ästhetik; vielmehr sieht sich diese künstlerische Bewegung in einem Spiegel, in dem sich jeder Körper in einer einzigartigen Projektionsbewegung widerspiegelt, so als würde jede(r) Einzelne ›seine/ihre‹ Antike konstruieren. Ausgehend von europäischen Zentren erforscht die Tanzmoderne sowohl die Rolle des Tanzes in antiken Kulturen (griechische, aber auch ägyptische und römische Antike) als auch die Möglichkeiten der Wiederentdeckung und Modernisierung der Antike durch eine Reihe antiker Darstellungen/Repräsentationen des Tanzes.

161 Insgesamt waren Frauen in den spezifischen Rollen von Komponist*innen und Bühnenbildner*innen bei den Ballets Russes eher weniger präsent.

162 *Olympia*, der inszenierte zweiteilige Propagandafilm der deutschen Regisseurin Leni Riefenstahl aus dem Jahr 1938, zeugt noch heute von einer bildgewaltigen, nationalsozialistischen Ästhetik und einer Aneignung der klassischen Antike als dominante, nun aber als arisiert aufgefasste Hochkultur mit einem korrespondierenden virilen, durchtrainierten, männlich-athletischen Körperbild.

Abb. 34 und 35: Vaslav Nijinsky als Faun, der sich Flore Revalles als Nymphe im Profil nähert, wobei letztere leicht nach hinten gebeugt ist und ein Tuch umklammert, in *Laprès-midi d'un Faune* (1916)



Dionysisches Schwärmen zwischen Wissenschaft und Kunst

In Resonanz und engem Austausch mit den performativen Künsten hat der von den Cambridge Ritualists (1890 – 1920) eingeleitete Paradigmenwechsel ein breites Interesse an der Verschränkung von Primitivismus, Klassizismus und Hellenismus im akademischen Kontext geweckt, aber auch kritische Stimmen hervorgebracht, wie Olga Taxidou konstatiert: »In positing theater center-stage again the Cambridge Ritualists and particularly [Jane] Harrison seem to be re-working the *theatrum mundi* metaphor and their corollaries in the theater arts find, in their work, ways to enact this metaphor and materialize it on the stage.«¹⁶³ Das Zitat bietet eine kritische Analyse der Herangehensweise der Cambridge Ritualists, insbesondere von Jane Harrison, an die Neuinterpretation und Bühnenumsetzung antiker Metaphern im Theaterkontext. Mit einer Neuformulierung der Antike für die Moderne koexistieren alternative Facetten und parallele Entwicklungen in der Antikenrezeption:

»This humanity, however, despite its modernity or perhaps because of it, also entails a primitivist dimension. And in the ways that the Cambridge Ritualists re-configure the classics, this Primitivism is not read in opposition to Hellenism or Classicism, but is seen to inhabit the same evolutionary trajectory. These are the Greeks as Primitives as Moderns.«¹⁶⁴

163 Taxidou, Olga: »Communities of Production and Consumption. Modernism and the Rebirth of Tragedy«, in: Jennifer Wallace (Hg.): *A Cultural History of Tragedy in the Modern Age*, New York: Bloomsbury 2021, S. 57 – 74, hier S. 61.

164 Ebda.

Wie Taxidou bekräftigt, sind moderne Konzepte der Antike weit weniger daran interessiert, Tanz- und Körperkonzepte im Hinblick auf ihre philologische oder archäologische Korrektheit, Authentizität oder Genauigkeit zu bewerten, sondern betonen vielmehr die Art des Experimentierens und der Ermächtigung beim Zugriff auf das Material, die ihre Sichtweise auf die antike griechische Tanzkultur ihnen als Performer*innen gibt, um ihr Medium radikal zu überarbeiten.¹⁶⁵

Im Gegensatz zu allen vorangegangenen Epochen findet im 20. Jahrhundert eine starke Umdeutung des Dionysischen in Bezug auf Wissenschaft und Kunst statt. Durch die Theorie Nietzsches, der auch von den Cambridge Ritualists und ihrer engen Verflechtung von Ritual, Drama und Mythos beeinflusst worden ist, wird man gleichsam von der Satyrfigur verzaubert, der eine Projektion der dionysischen Gemeinschaft ist, die das Theater, das Leben und den Tod gleichermaßen feiert. Nietzsche beschäftigt sich in seiner wissenschaftlichen Profilierung zwischen Philologie und Philosophie intensiv mit der Figur des griechischen Satyrs für seine Thesen zum tragischen Chor. In *Ecce homo* wäre er selbst »noch eher Satyr«¹⁶⁶ und in seiner Schrift *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* entwirft Nietzsche ein visionäres Bild des dionysischen Schwärmers als »Musiker, Dichter, Tänzer, Geisterseher in einer Person«¹⁶⁷. Für ihn gilt der Satyrchor als Verkörperung der höchsten Tanzkunst in einer vortragischen Weltordnung. Mit anderen Worten: Die Satyrfigur repräsentiert zum einen eine dionysische Kultgemeinschaft und zum anderen das griechische Selbstverständnis des antiken Publikums, das sich im Gegensatz zum »Kulturmenschen«¹⁶⁸ auf diese Vision einlässt. Die Satyrn sind nach Nietzsche die wahren Menschen und Dionysus der eigentliche Bühnenheld. Verwandlung, Vision und Verzauberung sind die Grundprinzipien, die den Satyr auf der Bühne als Chor grundieren, aber künstlerische Vollendung kann nur aus beiden Teilen gelingen, aus geteilten, das heißt aus apollinisch-dionysischen Kräften. Wer, wenn nicht der hybride Satyrchor, kann diese Zerrissenheit und Unvollständigkeit als gespaltene Verkörperung der Natur-Kultur-Konstellationen oder der hoch- und subkulturellen Konfigurationen den zeitgenössischen Gesellschaften vermitteln? In Analogie zum modernen Subjekt wird durch diese Darstellung »die Trennungsgewalt dieses Schrittes betont, durch den die Individuation, in dionysische und apollinische Teile gespalten und zwischen ihnen pendelnd, sich mit unsicherem Ausgang vollzieht«¹⁶⁹.

165 Vgl. Ebda., S. 62ff.

166 Nietzsche, Friedrich: *Ecce Homo. Wie man wird, was man ist* (Taschenbuch – Literatur – Klassiker) 1. Aufl., Marburg: Frank Weber 2022, S. 7.

167 Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus*, 2016, S. 46.

168 Ebda., S. 40.

169 Haß, Ulrike: »Chor«, in: Erika Fischer-Lichte; Doris Kolesch; Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, 2014, S. 49 – 51, hier S. 51.

Dennoch stellt sich die Frage, warum es weitaus weniger künstlerische Werke und Resonanzen zum Satyrchor in der Moderne gibt, der als dionysische Figur/Figuration eindeutig eine ›primitive‹ Dimension verkörpert, während in der Altphilologie, der Anthropologie und der Philosophie viel über den Satyrchor nachgedacht wird – insbesondere durch Nietzsche und seine radikale Vision eines modernen Dionysos. Trotz der vielfältigen Wechselwirkungen zwischen Kunst und Wissenschaft gibt es hier weitaus weniger Übertragungen des Satyrs in die Moderne, mit Ausnahme von Nijinskys Faun, der in der Tanzhistoriografie kanonisch geworden ist, ganz im Gegensatz zu den rituell-performativen Aspekten des Dionysos auf der Bühne oder dem tragischen Mänadenmodell in Tanz-, Theater- und Performance-Arbeiten. Wenn Dionysos als zentrale Figur eine ›primitiv‹-moderne Antike in Kunst, Wissenschaft und Philosophie revitalisiert und die tanzende Mänade die Ideen und Theorien des radikalen Feminismus um die Jahrhundertwende zum Ausdruck bringt, dann muss das Fehlen von Satyrdarstellungen erstens mit den marginalisierten Männlichkeitskonzepten im Tanz im 20. Jahrhundert einhergehen und – das bleibt ein Forschungsdesiderat – in den grotesken/burlesken Tänzern und der temperamentvollen Exzentrik (beispielsweise von Valeska Gert) als eine Form des weiblichen Satyrs im Sinne einer female masculinity neu aufgespürt werden.

Mit den Ideen des Hybriden, Konzeptionen des Nicht-menschlichen und die Vorstellungen von Queerness, das Verhältnis zwischen Normativität und Kritik, wird die Satyrfigur heute mit zeitgenössischen Diskursen verbunden. Während Nietzsche eine Engführung von Natur und Kultur sowie den dionysischen und apollinischen Energien als Kraftfeld auf der antiken Bühne vornimmt, wird diese Analogie im zeitgenössischen Diskurs unter der Matrix des Anthropozäns und der Schnittstelle von Kunst und Wissenschaft erarbeitet. Der Dramaturg und Theaterwissenschaftler Frank-Michael Raddatz bringt den Satyr zurück »auf die wissenschaftlich-dionysischen Tanzflächen«¹⁷⁰ des 21. Jahrhunderts und subsumiert die dionysisch-apollinische Spaltung unter die tragische Matrix des Anthropozäns – den fundamentalen Konflikt von Mensch und Natur. Dabei bezieht sich Raddatz auf das antike Theater, Nietzsches Thesen zum Satyr und dem dionysischen Schwärmen im Satyrspiel, das er seitdem in den »Untergrund der Kultur«¹⁷¹ gedrängt sieht. Seine Diagnose lautet: »Das Theater hatte es sich in seinen Anfängen zur Aufgabe gemacht, den Riss zu heilen, der zwischen Mensch und Tier und dem Menschen und seiner eigenen Tierhaftigkeit verläuft«¹⁷². Der Riss zwischen Tier und Mensch vollzieht sich in Philosophie, Kunst und Wissenschaftsgeschichte¹⁷³; aber schon

170 Raddatz, Frank-Michael: *Das Drama des Anthropozäns*, Berlin: Wendungen 2021, S. 18ff.

171 Ebda.

172 Ebda.

173 Das heißt, mit dem Aufkommen und der Entwicklung wissenschaftlicher Praktiken, Ideen und der Herausbildung von akademischen Disziplinen/Fachgebieten.

mit der »Geburt der Tragödie«¹⁷⁴ (Romeo Castellucci) und der Herausbildung einer kulturellen Institution wird der »Auszug aus der Tierwelt«¹⁷⁵ (Heiner Müller) zum Preis der Individuation und Polis-Ordnung eingeleitet. Tiere und Tieropfer repräsentieren den Transit zum Göttlichen, der einst die Grundlagen des Theaters offenbarte. Der anthropologische und kommunikative Bruch¹⁷⁶ zwischen Wildnis und Zivilisation, Ritual und Theater, Chor und Protagonist ist von der Antike bis zur Gegenwart unter komplexen historischen Bedingungen unvermeidlich:

»Für diese Verklammerung mit den nichtmenschlichen Erdbewohnern lassen sich zahlreiche Belege in den Überlieferungen jener symbolischen Praxis finden, die einmal ›Theater‹ heißen sollte. Die Rituale der Totenbeschörung, aus denen die Szene hervorgeht, gründen in einer existentiellen Verbundenheit mit den animalischen Wesen. Als sich die kultischen Opferhandlungen im Zuge der Intendanz des Theatergottes Dionysos in den öffentlichen Raum der Polis verschieben, geraten nicht nur animalisch-menschliche Mischformen in das szenische Gravitationsfeld, sondern auch operative Verfahren, die untrennbar mit den totemistischen Wurzeln der Märchen und Mythen verbunden sind. Den Horizont der tragischen Entwürfe bewohnen sprechende und mitunter singende Chimären und Hybriden, denen die Grenze zwischen Mensch und Tier unbekannt scheint. Eine Mischform, den Satyrn, kommen dabei besondere Privilegien zu: Sie bilden das Gefolge des Theatergottes Dionysos und werden bei den alljährlichen Dionysien mit einer eigenen, die Tragödien begleitenden, artistischen Sparte – den Satyrspielen – geehrt. Das Theater erwächst genuin aus der Beziehung zum Tier.«¹⁷⁷

Diese kulturelle Umgestaltung, das heißt weg von einer Ästhetik der sich durchdringenden Sphären hin zu einer modellhaften Trennung dieser Bereiche, hält bis heute

174 »For westerners, theatre was born as God died. It is clear that the animal plays a fundamental role in the relationship between theatre and God's death. In the moment that the animal disappeared from the scene, tragedy was born.« Castellucci, Romeo: »The animal being on stage«, in: *Performance Research* 5 (2), 2000, S. 23 – 28, hier S. 24.

175 »Die Mythen sind ja auch Formulierung von kollektiven Erfahrungen. Wenn man sie aufbricht, dann bekommt man vielleicht Zugang zu diesen kollektiven Erfahrungen, die sonst verschüttet sind. [...] diese alten Geschichten kann man auch beschreiben als Darstellung des Auszugs aus der Tierwelt.« in: Müller, Heiner: »The forest. Ein Gespräch mit Christoph Rüter (1988)«, in: *Gesammelte Irrtümer 2. Interviews und Gespräche*, Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1996, S. 106f.

176 Dieser Bruch ist im Ursprung des Theaters verankert, dessen Vergegenwärtigung sich möglicherweise durch die Geschichte zieht und dabei auch den Zweck der (symbolischen) Überwindung dieser Trennung reflektiert.

177 Raddatz, Frank-Michael: »BÜHNENBESTIARIUM. Die monströsen Theatertiere und ihr ritueller Hintergrund«, in: *LI 134*, Herbst 2021, https://www.lettre.de/beitrag/raddatz-frank-m_b%C3%BChnenbestiarium (abgerufen am 13.09.2022).

das Ringen um Identität, Totalität und (Selbst-)Verständnis aufrecht, das sich in unterschiedlichen historischen Formationen in den szenischen Künsten in Europa als eine problematische Entfremdung im Dispositiv des Theaters und als »Unruhe der Formen«¹⁷⁸ (Ulrike Haß) manifestiert. Diese Spaltungen, Brüche, Transformationen und Rekonfigurationen antiker Elemente müssen in der Geschichte des Tanzes und des Theaters wieder neu identifiziert werden, was im nächsten Abschnitt anhand von fünf verwandten Figurationen vorgestellt wird. In »Das Drama des Anthropozäns« nennt Raddatz drei Aspekte, die für eine Neujustierung von Wissenschaft und Kunst im Sinne einer Aktualisierung des Apollinischen und Dionysischen herausgearbeitet werden können: erstens bilden das Apollinisch-Wissenschaftliche und das Dionysisch-Künstlerische im zeitgenössischen Forschungsdiskurs eine »Assemblage des Heterogenen«¹⁷⁹; zweitens werden die Naturwesen (z.B. Satyrn) in den Untergrund der Kultur verdrängt; drittens besteht der anthropologische Bruch als ein durch hybride Konstruktionen und Mischwesen überbrückter Riss zwischen Natur und Kultur. Diese drei Thesen korrespondieren in einem zeitgenössischen Ansatz mit Nietzsches Forschungsperspektiven der Moderne, die weitergedacht und für die Gegenwart – ihre Fragen und Forderungen – erneuert und nachjustiert werden. Mit diesem Paradigmenwechsel und aus der Perspektive des Körpers gedacht, wird der Satyr als dionysische Denkfigur zur Grundlage für forschende Positionen der Jahrhundertwende und im nächsten Abschnitt zu einer abstrahierten Figuration der Gegenwart modelliert. Ein Forschungsprojekt zur mythologischen Satyrfigur ist zeitgemäß und relevant, insbesondere für die kontinentaleuropäische Tanzwissenschaft, die dabei ist, die (Tanz-)Geschichtsschreibung zu erweitern. Dieses Projekt untersucht Machtverhältnisse und Verschiebungen seit der griechischen Antike und geht über den eurozentrischen Kanon hinaus, der mit europäischer und anglo-amerikanischer Kultur assoziiert wird. Das Konzept des »Becoming Animal« – das Tier-Werden – kann als grundlegende Theatermetapher betrachtet werden. Der Satyr bleibt ein Symbol für diese spartenübergreifende Dimension des Theaters, die nationale, kulturelle, soziale und geschlechterspezifische Grenzen überschreitet.¹⁸⁰

178 Haß, Ulrike: »Die zwei Körper des Theaters Protagonist und Chor«, in: Marita Tatari (Hg.): *Orte des Unermesslichen Theater nach der Geschichtsteologie*, Zürich-Berlin: diaphanes 2014, S. 139 – 159, hier S. 148.

179 Raddatz, Frank-Michael: »BÜHNENBESTIARIUM. Die monströsen Theatertiere und ihr ritueller Hintergrund«, in: *LI 134*, Herbst 2021, https://www.lettre.de/beitrag/raddatz-frank-m_b%C3%BChnenbestiarium (abgerufen am 13.09.2022).

180 Es ist jedoch zu berücksichtigen, dass Natürlichkeit, Geschlecht, Tierheit, Kindlichkeit und Weiblichkeit unterschiedliche Sphären darstellen, die nicht immer deckungsgleich sind aber intersektional miteinander verknüpft sein können. Die Herausforderung besteht darin, klar zu definieren, welche Aspekte in den Mittelpunkt gerückt werden sollen und wie diese unterschiedlichen Dimensionen sinnvoll miteinander in Beziehung gesetzt werden können.

Für den Übergang in die Gegenwart wird eine Auswahl zeitgenössischer choreografischer Positionen mit philosophischen und gendertheoretischen Exkursen zusammengestellt, um den möglichen Einfluss der Satyrfigur, die für ein subkulturelles Gegenbild der antiken Aufführungskultur steht, auf die Tanz- und Performance-szene des 21. Jahrhunderts zu übertragen, die bereits so viele Umbrüche verspricht.

III FIGURATIONEN DER GEGENWART

Zeitgenössische Satyrn

Was geschieht mit der antiken Figur, wenn ihr der historische Kontext plötzlich fehlt? Für die Satyrn ist die Gegenwart, um mit Roland Barthes zu sprechen, eine äußerst ›schwierige Zeitform‹, sofern man nach direkten Darstellungen oder unmittelbaren Übersetzungen der Figur sucht. Der Zugang zur antiken Figur wird vielmehr durch den Zeitgeist und einen historisierenden Blick begünstigt: Kunst-Natur-Diskurse, Tier-Mensch-Konfigurationen, geschlechtsspezifische Inszenierungen, die transkulturelle Begegnung mit dem Anderen in der Gesellschaft, die Frage nach Normativität und Menschsein, mythologische Erzählweisen und narrative Sub- und Hybridgenres. Die Genealogie des griechischen Satyrs umfasst sowohl seine historische Bedingtheit im Mythos, der im kulturellen Gedächtnis verankert ist, als auch seine temporäre Repräsentation als Chor auf der antiken Bühne. In der Theaterwelt ist der Satyr bestenfalls zu einer Randfigur geworden, und seine einst so prägnante, animalisch-rituelle Energie ist in der Gegenwart kaum noch explizit erkennbar. Doch wie könnten wir diese Figur im 21. Jahrhundert in einem anderen Kontext oder in einer neuen Gestalt denken und ihr so neue Handlungsmöglichkeiten und Wirkungsräume eröffnen? Was bedeutet ein Satyr aus heutiger Perspektive? Anthony Stevens schreibt:

»There are two ways of answering this question. One is to mine the available textual and archaeological evidence; seen thus, satyrs are mythological male creatures, belonging to wild nature, part human, part animal (more horse- than goat-like, at least in the classical period), impulsive, anarchic, hedonistic and strongly group oriented. But the mythological creature is very elusive. The other way is to explore the theatrical process of transforming human performers into credible stage satyrs, thus ›catching‹ them.«¹

1 Stevens, Anthony: »First catch your satyrs« – A Practical Approach to The Satyr-Play(-Like?)«, in: *DIDASKALIA* 9 (13), 2012, S. 64 – 83, <https://www.didaskalia.net/issues/9/13/DidaskaliaVol9.13.pdf> (abgerufen am 20.01.2023).

Dem Ansatz von Stevens folgend, lässt sich der theatrale Prozess verstehen, wenn Darsteller*innen sich glaubhaft in Satyrn auf der Bühne verwandeln. Doch das Satyrische kann auch auf andere Weise identifiziert werden, wie ich mit einer alternativen Annäherung an zeitgenössische Satyrn zeigen möchte. In der Körperlichkeit und Performance vieler heutiger Künstler*innen lebt die theatrale Gestalt des Satyrs weiter und erweckt das mythische Bild aufs Neue – so lautet die These dieses Abschnitts.

Das antike griechische Theater, in dem diese dämonischen Gefährten des Dionysos im Satyrspiel stets ihre Umgebung aufrütteln, erweist sich als wesentliche historische Folie für verschiedene zeitgenössische Tanzdiskurse und neue Tendenzen in den performativen Künsten. Die tanzenden Satyrn sind Extrem-Performer, vielleicht die wildesten Akrobaten der griechischen Tanz- und Theaterkultur, bei denen es keine klare Trennung zwischen antiker Hochkultur und populärer Unterhaltung gibt.

Das Bewegungskonzept des Satyrs wurde in der Forschung mit dem eines Kleinkindes oder Tieres verglichen: Ungeduldig und voller Neugier treibt es ihn vorwärts, ein Körper in ständiger Bewegung, der sich der Ruhe widersetzt – nur selten hält er inne, eingefangen in einer flüchtigen Pose, einem Moment des staunenden Begehrens. Diese seltene Ruhe überkommt ihn ausschließlich, wenn ihn tiefes Staunen oder intensives Begehren ergreift. Der Satyr ist eine »Gestalt des Sofort«², wie Roland Barthes ihn aus kulturtheoretischer Perspektive in *Fragments d'un discours amoureux* (1977) treffend beschreibt. Mit anderen Worten: Warten ist nicht die Sache des Satyrs. Auf vielfältige Weise und oft unbemerkt drängt er in die Gegenwart.

Figurationen

Der inhaltliche Fokus dieses finalen Kapitels entspringt den zuvor skizzierten vielfältigen Erscheinungsformen der Satyrn – seien es die dionysischen Dämonen, grotesken Tänzer, animalischen Performer oder der wilde Chor. Das auf die Antike angewandte Konzept der Transformation dient als Werkzeug und Denkapparat für meine Thesen und Ansätze zur Frage nach dem Satyrischen im Gegenwartstheater und seinen Spuren, die über das Drama und den Text hinaus in Performance- und Körperkonzepte reichen. Zwei Aspekte möchte ich besonders hervorheben, da sie von zentraler Bedeutung für eine kritische, zeitgenössische Auseinandersetzung mit der Tanz- und Theatergeschichte sowie die Entwicklung neuer Historiografien sind. Erstens möchte ich das methodische und inhaltliche Potenzial von *Figurationen* als alternative Erkenntnisweisen beleuchten. Der Begriff *Figur* hat, abgesehen von seinen zahlreichen alltäglichen Verwendungen, eine lange Tradition als Konzept,

2 Barthes, Roland: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2012, S. 196.

das verschiedene Disziplinen und Forschungsfelder durchzieht – darunter Theater- und Tanzwissenschaft, Literatur- und Geschichtswissenschaft, Kunstkritik und -geschichte, Philosophie, Politikwissenschaft, Gender Studies, Informations- und Computerwissenschaften, Mathematik, Design, Soziologie und Anthropologie. In Anlehnung an Rosi Braidotti³ sowie andere feministische Denker*innen verstehe ich Figurationen nach Donna Haraways Definition: »Figuren müssen zumindest irgendeine Art von Verschiebung beinhalten, die Identifikationen und Gewissheiten stören kann. [...] Figurationen sind performative Bilder, die bewohnt werden können⁴ und lassen sich als ein Zusammenspiel von Erfahrungen, Sehnsüchten, Erinnerungen und Utopien einer Gesellschaft beschreiben, die durch die ›Figur‹ ausgedrückt werden.⁵ Die künstlerische, konkrete, multiple und spielerische Auseinandersetzung mit Figuren und deren Figurationen hat Wissenschaftler*innen dazu angeregt, alternative Ansätze zu entwickeln, um komplexe Beziehungskonfigurationen zu analysieren und sie möglicherweise als Andere zu imaginieren.

»Figuration is about resetting the stage for possible pasts and futures. Figuration is the mode of theory when the more ›normal‹ rhetorics of systematic critical analysis seem only to repeat and sustain our entrapment in the stories of the established disorders. Humanity is a modernist figure; and this humanity has a generic face, a universal shape. Humanity's face has been the face of man. Feminist humanity must have another shape, other gestures; but, I believe, we must have feminist figures of humanity. They cannot be man or woman; they cannot be the human as historical narrative has staged that generic universal. Feminist figures cannot, finally, have a name; they cannot be native. Feminist humanity must, some-

-
- 3 Vgl. Braidotti, Rosi: *Transpositions: On Nomadic Ethics*, Cambridge: Polity Press 2006; Braidotti, Rosi: *Metamorphoses: Towards a Feminist Theory of Becoming*, Cambridge: Polity Press 2002.
- 4 Eigene Übersetzung von: »Figures must involve at least some kind of displacement that can trouble identifications and certainties. Figurations are performative images that can be inhabited. [...] We inhabit and are inhabited by such figures that map universes of knowledge, practice, and power.« Haraway, Donna J.: *Modest_Witness@Second_Millennium.Female-Man@Meets_OncoMouseTM. Feminism and Technoscience*. New York/London: Routledge 1997, darin: Figures (S. 8 – 11), hier S. 11.; Vgl. Haraway, Donna: *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Minneapolis: University of Minnesota Press 2016.
- 5 Vgl. Donna Haraway: »Figures are about collective yearning. Figurations somehow collect up and give back the sense of the possibility of fulfillment, the possibility of damnation, or the possibility of a collective inclusion in figures larger than that to which they explicitly refer.« Haraway, Donna: »Birth of the Kennel: A Lecture by Donna Haraway«, in: *Cyborgs, Dogs and Companion Species* 1 (9), 09. 10. 2000, <https://egs.edu/biography/donna-haraway/> (abgerufen am 10.07.2021).

how, both resist representation, resist literal figuration, and still erupt in powerful new tropes, new figures of speech, new turns of historical possibility.«⁶

Zweitens wird die Theaterfigur in fünf Figurationen ausdifferenziert. Die zeitgenössischen Fallstudien beziehen sich auf die Figuration als eine kritische Methode, Praxis oder ein Wissensfragment. Die ausgewählten Beispiele verweisen also nicht explizit auf den Satyr im Sinne einer direkten Referenz oder Übertragung, sondern greifen jeweils individuelle Facetten, Nuancen und Akzente auf, die den Satyr als plurale Figur einem zeitgenössischen Publikum näher bringen und das Satyrische als performative Figuration heute erfahrbar machen. Diese fünf skizzierten Figurationen materialisieren Ideen, übertragen sie in die Gegenwart und bewegen sich zwischen dem Körperlichen und dem Abstrakten. Diese performativen Bilder werden vom Satyr als Figur sozusagen ›bewohnt‹, und indem er sie bewohnt, transformiert er sie, und sie wiederum transformieren die antike Satyrfigur. Der Satyr als performative Figuration, die nicht nur imitiert oder abbildet, sondern über das hinausgeht, worauf sie direkt verweist, steht im Zentrum der Überlegungen. In der Analyse wird die Figur abstrahiert betrachtet, das heißt unabhängig vom Genre oder ihrem antiken Kontext, als eine körper-gewordene Erinnerung an die rituelle, physische, burleske – animalische – Dimension des griechischen Theaters, die in der zeitgenössischen Form des Tanzes und der Performance in unterschiedlichen Intensitäten und Farben gelegentlich wieder auftaucht oder implizit mitschwingt.

Case Studies: Kriterien für die Auswahl

Ausgehend vom Satyr und seinen fragmentierten Repräsentationen werden fünf exemplarische Figurationen als satyrische Modi untersucht, die einen Transfer in andere Wissensbereiche und künstlerische/akademische Diskurse ermöglichen. Die detaillierten und thesegeleiteten Einzelanalysen zum (1) Akrobatischen, (2) Wilden, (3) Kindlichen, (4) Animalischen und (5) Enthäuteten arbeiten mit konkreten Fallbeispielen und berücksichtigen die historischen, kulturellen, ästhetischen, geschlechtsspezifischen und politischen Implikationen der betreffenden Figuration und die daraus resultierenden Möglichkeiten und Konsequenzen, die durch die Perspektive des Körpers sichtbar gemacht werden. Die Kapitel behandeln sowohl einzeln als auch in ihrer Gesamtheit die folgenden Fragen: Welche körperpolitischen Konzepte lassen sich aus der Satyrfigur und seinen historischen Spuren ableiten? Inwieweit sind sie bei der Erforschung einer bisher vernachlässigten Dimension des

6 Haraway, Donna: »Ecce Homo, Ain't (Ar'n't) I a Woman, and Inappropriate/d Others: The Human in a Post-Humanist Landscape«, in: Joan Scott; Judith Butler (Hg.): *Feminists Theorize the Political*, New York: Routledge, S. 86 – 100, hier S. 86.

Theaters der griechischen Antike in Wissenschaft und Kunst zu berücksichtigen? Welche Möglichkeiten gibt es, das Satyrische in den szenischen Künsten zu identifizieren und zu erfahren?

Mit den ausgewählten Beispielen soll versucht werden, dieses Körperwissen zu erfassen, zu vergegenwärtigen und gleichzeitig durch die Figurationen performative Wissensfelder zu entwerfen, die an verschiedene künstlerische Ansätze der Gegenwart anknüpfen. In diesem Zusammenhang ist es sinnvoll, die Kriterien für die Auswahl der Fallstudien offenzulegen, die als Hilfsparameter zu verstehen sind. Wie eingangs erwähnt, sind hier auch andere Beispiele möglich. Für meine Herangehensweise an Satyrn war das erste Kriterium für die Auswahl: *gegen den Kanon*, das heißt, es handelt sich um ein ungewöhnliches oder atypisches Beispiel; das zweite ist: *neuer Kontext* – die Fallstudie bietet neue oder unerwartete Einblicke in ein bestehendes (Forschungs-)Problem; das dritte Kriterium lautet: *kritisches Engagement* und bedeutet, dass bestehende Annahmen durch die vorgeschlagene Fallstudie kritisch hinterfragt werden; das vierte ist die Fokussierung auf *unkonventionelle, verborgene oder marginalisierte Perspektiven* – die Fallstudie eröffnet neue Wege für die zukünftige Forschung.

Das Akrobatische: Florentina Holzinger *Apollon* (2018)

Die Choreografin und Tänzerin Florentina Holzinger überarbeitet seit 2011 historische Vorlagen und kombiniert sie mit ungewöhnlichen Genres und hybriden Formaten. Auf der Bühne erweitert sie das Bewegungsspektrum durch Leichtathletik, Akrobatik, Slapstick und Stunts, wobei sowohl hochkulturelle als auch popkulturelle Referenzen in die Inszenierung einfließen. Holzingers Choreografien zeigen Körper, die durch exzessives Erlernen immer neuer Bewegungstechniken und durch radikales Training in Sport und Akrobatik den Tanzbegriff auf der Bühne thematisieren und ins Makabere und Absurde steigern. Dabei werden die Gestaltungsmöglichkeiten des Körpers und die Körperkunst der Unterhaltungsmedien durch ihre Übertragung in den Theaterkontext für das Publikum neu erfahrbar gemacht. Diese Form der Bewegungspraxis erinnert durch ihren Schauwert an eine satyrische Welt des Exzesses, eine auf den Kopf gestellte Sicht auf das Gewohnte durch eine burleske ästhetische, manchmal grotesk angelegte Bewegungssprache des Körpers. Im Folgenden möchte ich dem Satyrischen im akrobatischen und genreflexiblen Gestus von Florentina Holzingers zeitgenössischen Zugriff auf Körper, Stile und Bewegungen genauer nachspüren.

Apollon ist der zweite Teil der als Trilogie angelegten Serie (2017 – 2019) Holzingers. Neben Holzinger treten hier fünf weitere, ausschließlich weibliche Performerinnen (Renée Copraij, Evelyn Frantti, Annina Lara Maria Machaz, Xana Novais und Maria Netti Nüganen) auf. Es handelt sich um ein unkonventionelles Ensem-

ble, das die Heterogenität durch den jeweiligen künstlerischen Hintergrund und die körperlichen Fähigkeiten verdeutlicht. Holzinger entwirft mit ihrer weiblichen Besetzung eine vielschichtige und referenzreiche Utopie ohne Männer auf oder hinter der Bühne. Unter der Prämisse von Unterhaltung, Verfremdung und Spektakularisierung des (weiblichen) Körpers befragt sie den Schauwert des zeitgenössischen Tanzes im Theater mit seinen ökonomischen Rahmenbedingungen. Sie schafft diese verkehrte Bühnenwelt, so meine These, indem sie die Aufführungskontexte von Hochkultur und populären Unterhaltungsformen überblendet und temporär außer Kraft setzt, um ein flexibles Spiel mit Genres, unterschiedlichen Bewegungsstilen und diversen Körpern in der zeitgenössischen Tanzwelt als choreografische Show zu realisieren. Um diese These zu belegen, werde ich zunächst den spezifischen Referenzrahmen von *Apollon* (2018) skizzieren, dann das akrobatische Körperkonzept und den dehnbaren Tanzbegriff mit Bezug auf die Satyrfigur herausarbeiten, und schließlich die damit zusammenhängende Frage aufgreifen, inwieweit die spezifische Konstellation von Akrobatik, Tanz, Side-Show, Theater, Unterhaltungskultur und performativer Kunst in Holzingers künstlerischer Handschrift nicht nur genre-elastisch konzipiert, sondern auch signifikant über das Satyrische als burleske Artikulationsform profiliert wird.

Extrem-Performer*innen

Florentina Holzinger inszeniert und choreografiert ein kontrastreiches Programm, das Akrobatik, kraftvolle Frauenkörper in Nacktkostümen, zeitgenössischen Tanz und selbst ausgeführte Stunts vereint. In eher konventionellen Aufführungssituationen verbindet sie popkulturelle Referenzen und eine Vorliebe für burleske Ästhetik mit klassischen Formensprachen, etwa kanonisierten Ballettstücken oder historischen Bezügen zur Tanzgeschichte, die bis in die Antike zurückreichen. *Apollon* ist der zweite Teil ihrer Trilogie (*Recovery* 2015, *Apollon* 2018 und *TANZ* 2019), in der Holzinger und ihr Ensemble den weiblichen Körper als Spektakel inszenieren und durch verschiedene Praktiken eigenmächtig modellieren. An die Stelle des Tanzes treten Kampfsportarten, Gewichtheben, Fitnesstraining, Ballettfiguren, Grotteske-/Burleske-Ästhetik, Zirkusnummern und Zaubershows. Holzinger erforscht die Sehgewohnheiten im Theater mit einem »Crossover aus Körpertechniken«⁷ durch erlernte Fertigkeiten, die sich Holzinger selbst aneignet, indem sie Performer*innen aus anderen Kontexten, vor allem außerhalb des Theaters, einlädt. Seit Beginn ihrer Werkserie gilt sie daher als Extrem-Performerin, deren choreografische Arbeiten zwischen Tanzvirtuosität und Akrobatik, Körperkunst und Kampfsport, Popkultur und Hochkultur oszillieren. Der appropriative und

7 Zorn, Johanna: »Nun hören die Musen. Florentina Holzingers performative Aneignung des männlichen Musengottes«, in: *Feministische Studien* 38 (2), 2020, S. 239 – 255, hier S. 245.

parodistische Zugriff auf kanonisierte Klassiker ist ein künstlerisch-choreografischer Ansatz, der die Frage nach neuen Wirkungskonzepten aufwirft und diese innerhalb der etablierten Institutionen neu erfahrbar machen will.

Die von Florentina Holzinger und ihrem Ensemble erarbeitete Choreografie in *Apollon* bezieht sich auf das gleichnamige neoklassizistische Stück *Apollon Musagète* von George Balanchine, dem Mitbegründer des New York City Ballet. Inhaltlich, tanzdramaturgisch und bewegungstechnisch hat es fast nichts mehr mit dem Ballett in zwei Bildern von Igor Strawinsky aus den Jahren 1927/28 gemein. Fast ein Jahrhundert später dient der Rückgriff auf die Antike nicht mehr der männerdominierten Inszenierung des Choreografen und der musenhaften Balletttänzerinnen. Die zeitgenössische Umsetzung stellt die feministische Umkehrung dar, um das vom Patriarchat vereinnahmte Ballett von seiner Musealisierung zu »entstauben«⁸ und den Schauwert der weiblichen Körper selbst zu thematisieren. Apollo als Gott der Künste genießt bei Balanchine hohes Ansehen und steht hierarchisch über den drei Musen Kalliope, Polyhymnia und Terpsichore und ihren künstlerischen Fähigkeiten in Gesang, Poesie und Tanz. Diese Musen sollen gefallen, um die Gunst des Gottes kämpfen und sich gegenseitig im Wettbewerb übertreffen. Doch Holzingers Ensemble hält zusammen, wirkt stärker und mächtiger denn je, fast wie eine dionysische Formation, die das formale Gerüst Apollos durch ihre vereinten Kräfte aufbricht. In Holzingers *Apollon* dominiert jedoch nicht der Tanz als solcher die Szene, denn was Tanz ist und umfasst, wird erst auf der Bühne ausgehandelt. Die Kompetenzen ihrer fünf Performerinnen sind Athletik, Akrobatik, Slapstick, Burleske und Spektakel (»Wunder-machen«), die sie als erweiterte Ausdrucksformen des Tanzes im Rahmen ihrer Performance versteht. Mit diesem künstlerischen Ansatz legt sie die Elastizität des Tanzbegriffs offen, mit dem sie operiert, und stellt das Ballett als männlich geprägtes und institutionalisiertes Monopol der Tanzkunst parodistisch zur Disposition.

In meiner Interpretation, die das Satyrische als Spielart, Stilelement und Ausdrucksform versteht, bilden *Hyperflexibilität* und das *Phallische* die entscheidenden performativen Kategorien, die Holzinger der Akrobatik und dem Tanz/Ballett entlehnt. Diese dienen als künstlerische Werkzeuge und inszenatorische Gestaltungsmittel, die den Körper in der Praxis formen. Beide Begriffe stehen außerdem für performative Verfahren, denen drei wesentliche künstlerische Motivationen innewohnen: erstens bestehende geschlechtlich-kulturelle Hierarchien und Codierungen im Tanz außer Kraft zu setzen oder umzudeuten; zweitens das klassische Ballett und im weiteren Sinne die performativen Künste als eine Form der Unterhaltung

8 Holzinger, Florentina im Interview: »Extrem-Performerin Florentina Holzinger: »Auf die Bühne kacken ist nicht genug«, in: *Wiener Zeitung*, 2019. <https://www.wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehne/2031556-Auf-die-Buehne-kacken-ist-nicht-genug.html> (abgerufen am 04.05.2020).

und des Spektakels durch kontextuelle Verschiebung zu dechiffrieren; drittens die Marginalisierung anderer Körper der Akrobatik/Martial Arts und die Privilegierung des Balletts als gesellschaftlich konstruierte Dichotomien sichtbar zu machen, indem der extreme Körpereinsatz beider Metiers aufeinander bezogen und ihre Ähnlichkeit im radikalen Zugriff auf den Körper herausgearbeitet wird. Indem Holzinger das antike Sujet des neoklassizistischen Balletts mit dem popkulturellen Stil der Burleske und der Ästhetik der All-American-Side-Shows (umgangssprachlich »Freak-Shows«) verknüpft, stellt sie die apollinischen Strukturelemente und Formen des Balletts – Anmut, Rhythmus, Harmonie und Grazie – den Schau- und Kunsteffekten durch die Bühnengroteske gegenüber. Diese Verkehrte-Welt-Szenarien, die Holzinger mit ihrem weiblichen Cast gemeinsam entwirft, erinnern an das Dionysische als Gegenprinzip des Apollinischen, die nach Nietzsche als künstlerische Gegenkräfte und hier erst im Clash von High und Low Culture ästhetisch wirken.

Die Hierarchie innerhalb der dominanten und privilegierten Bühnenkunst hat sich historisch, gesellschaftlich und architektonisch durch Institutionalisierung, infrastrukturelle Nähe zu zentralen Kulturorten und patriarchale Machtdiskurse weiter verfestigt. Seitdem hat die »selbst ernannte Hochkultur« einen universellen Anspruch auf künstlerische Qualität und Standards in Museen, Theatern und Kunstinstitutionen etabliert. Dieser Anspruch äußert sich nicht nur in der Setzung höherer Maßstäbe innerhalb des europäischen Tanz- und Theaterkanons, sondern führt auch dazu, dass alternative künstlerische Praktiken häufig marginalisiert wahrgenommen werden. Wissenschaftliche Arbeiten zur Geschichte und Historiografie solcher marginalisierter Praktiken zeigen, auf welche Weise diese nicht nur Anerkennung finden können, sondern zugleich bestehende Standards herausfordern und eigene, alternative Maßstäbe etablieren. Für Holzinger ist die Marginalisierung theaterferner (Zirkus, Burleske, Side-Show), überwiegend nicht-künstlerischer (Sport, Athletik, Fitness) oder popkultureller Praktiken (Stunts, Kampfsport, Spektakel) aus dem Kanon das ästhetische Kriterium für die Aufnahme in ihr Stück und charakteristisch für ihr gesamtes Œuvre.

Abb. 36 und 37: Apollon im Tanzquartier Wien 2018



Im Gegensatz zu den zierlichen Füßen und luftigen Kleidern von Balanchines Ballettinnen treten Holzingers Darstellerinnen nackt auf der Bühne auf, wodurch sie eine starke physische Präsenz wie weibliche Satyrn mit athletischem Körperbau

und ausgeprägter Muskulatur erhalten.⁹ Sie betonen die Körperlichkeit durch stark übertriebene, groteske oder sexuelle Anspielungen mit Hilfe von Körperfunktionen, die dem Publikum durch Essen, Trinken und Ausscheidungen vorgeführt werden, schweben mit Hilfe von artistischen Manövern durch die Luft und trotzen der Schwerkraft. Gott Apollo, der in Balanchines Werk als virtuoser Balletttänzer durch die leichtfüßigen Schritte und flüchtigen Tänze der Musen feierlich zentriert wird, hat in der feministischen Aktualisierung keine kulturelle Autorität mehr. In Holzingers Inszenierung wird Apollo als Maschinengott in Tiergestalt mit rotglühenden Augen und glitzerndem Gesicht verkörpert und von Holzinger bezwungen. Das Ende der Aufführung markiert hier nicht Apollos Aufstieg auf den Berg Parnass, der seine Musen nach Hause führt, sondern Holzingers ekstatisch-dionysischer Rodeoritt auf der bockenden Stierattrappe. Der ästhetische Reiz des Burlesken resultiert nicht zuletzt aus der ironischen Verfremdung und Verzerrung der bestehenden Bezugssysteme des klassischen Balletts, das als patriarchaler Kult über Frauenkörper und Rollenerwartungen verfügt. Die körperliche Qualität und den ›Körper als Material‹ außerhalb des Kunstkontextes entdeckte Florentina Holzinger bei einem Aufenthalt in New York, als sie eine All-American-Side-Show in Coney Island besuchte. Die Side-Show als transgressive und unterhaltsame Form der künstlerischen Praxis ist ihre Inspiration für die Entwicklung anderer Bewegungsmodelle und neuer Tanz-/Theaterformate. Holzinger eignet sich das Satyrische (die Figur und das Prinzip) durch queer-feministische Strategien an: mit dem Einsatz des Körpers, mit anti-elitären Inszenierungen, mittels Cross-Casting, mit der Betonung grotesker Körperlichkeit und Erotik. Als Verfahren des Satyrischen lassen sich in der Inszenierung, erstens, Elemente der Akrobatik, des Sports und des Slapsticks, zweitens, phallische und subversive Energien, drittens, die Darstellung von Geschlechtsteilen und sexuellen Funktionen durch den vulgären Gebrauch von Worten und Gesten identifizieren.

Das akrobatische Körper- und Bewegungskonzept

Bereits in der griechischen Performance-Kultur finden sich Hinweise auf akrobatische Elemente, die fernab von alltäglichen Bewegungen die Grenzen und Möglichkeiten des Körpers (und seiner Normen) als Unterhaltungsform ausloten. Pantomime, Tanz und Akrobatik verschmelzen zu einem dramatischen Ereignis. Die Strategien der Akrobatik bestehen darin, die Körperlichkeit so einzusetzen, dass ein größtmöglicher Bewegungsspielraum erreicht wird. Das akrobatische Körperkonzept spiegelt sich in der Belastung (Biegung) und Belastbarkeit (Elastizität) des gesamten Bewegungsapparats wider, das durch hohe Flexibilität hervorgerufen

9 Im Gegensatz dazu trugen Satyrn in historischen Darstellungen vermutlich Nacktkostüme, die eine pseudo-natürliche Ästhetik vermittelten.

und manipuliert werden kann. Es ist kein virtuoser, ausdrucksstarker Kunstkörper wie im Ballett, der als übersteigerte Natur konstruiert und inszeniert wird. Stattdessen ist der akrobatische Körper physisch und explizit, nicht repräsentativ, sondern selbstreferentiell. In einem Unterhaltungskontext mit Schauwert verankert, verweist er ausschließlich auf seine eigenen körperlichen Fähigkeiten.

Zwei Bereiche, in denen der antike Berufsakrobat besonders häufig dargestellt wird, sind der Sport und das Spektakel. Ich möchte hier kurz auf die Bedeutungsdimensionen der beiden Bereiche eingehen. Der akrobatische Körper im griechischen Sport wird als übermenschlich und kraftvoll dargestellt, während er im Kontext des Spektakels als nicht-menschlich wahrgenommen wird. Die Art der akrobatischen Fähigkeiten, die in diesen beiden Kontexten gezeigt werden, unterscheidet sich erheblich: Im Sport wird tendenziell ein Körper in der Luft präsentiert, der Stunts ausführt, die auf physischer Stärke oder Leichtigkeit basieren (vertikal). Im Spektakel hingegen wird ein geerdeter Körper gezeigt, der Kunststücke ausführt, die seine Stabilität und Beweglichkeit betonen (horizontal). Der akrobatische Körper im Sport ist der Körper eines heroischen Elitesportlers, der dem Publikum als Krieger präsentiert wird, dessen Kraft und körperliche Fähigkeiten auch bürgerliche Vorteile versprechen und damit zur Bestätigung seines hohen sozialen Status beitragen.

Der akrobatische Körper im Spektakel hingegen ist der Körper einer Unterhaltungskünstlerin, typischerweise weiblich und tierisch codiert, die zwar als engagierte Performerin präsentiert wird, deren Flexibilität und körperliche Verrenkungen sie jedoch als das Andere marginalisieren.¹⁰ Daraus lässt sich schließen, dass die Wahrnehmung von Über- oder Unterlegenheit akrobatischer Körper, die von der Norm abweichen, nicht nur eng mit der Position des Darstellers oder der Darstellerin in einer Hierarchie sozialer Dominanz oder Unterordnung verbunden ist, sondern auch mit der normativen Bewertung dieser Körper im jeweiligen kulturellen Kontext. Während Sport und Spektakel die gängigsten Formen der Präsentation akrobatischer Körper darstellen, die durch ihren Bedeutungshorizont und das soziokulturelle Umfeld geprägt werden, finden akrobatische Elemente und Bewegungen auch in anderen Aufführungskontexten statt, wo sie ebenfalls spezifische Dynamiken und Wertschätzungen erfahren.

In der Antike ist die Akrobatik noch keine Gattung oder einem bestimmten Bereich als stilisierte Bewegungskunst einer körperlichen Praxis zugeordnet. Der professionelle akrobatische Körper wird in der griechischen Antike der Aufführungsgattung ›*thauematopoiia*‹ zugeordnet:

»I propose ›paratheatre‹ or ›paratheatrical entertainment‹ to mean any genres which were performed by the *thauematopoiioi* (›marvel-makers‹). It is clear from

10 Vgl. Vickers, Jonathan R.: *The Acrobatic Body in Ancient Greek Society*, (Dissertation) The University of Western Ontario, 2016.

the Greek term *thaumatopoiia* that there existed a category of performance which was considered to be distinct from the performance of theatrical categories which were eligible for prizes at festivals, such as tragedy, comedy, satyr drama, *kitharoidia*, and *auloidia*, for example, necessitating a term in English which might encapsulate this category. *Thaumatopoiia* cannot be considered exclusively a ›theatrical‹ performance category, in the sense of a performance within the space of the theatre, as these performances took place in a number of different contexts, including in the theatre, in the street, and at dinner-parties. Paratheatrical entertainment is also referred to in Greek as *akroamata* and *theamata*, ›pleasures for ear and eye‹. This included puppeteering, whose practitioners were called *neurospastai*, performances of illusion (magic tricks, pebble tricks), funny and parodical performances (jesting, joking, clowning, mime), acrobatics, dance (including pantomime), and perhaps also *automata*. Most of these paratheatrical performances were humorous, with the notable exception of pantomime, the tragic dance.«¹¹

Diese Beschreibung entspricht einer Form der Unterhaltung, wie dem moderneren Zirkus¹², gemischt mit Elementen des Theaters, der Performance, des Karnevals, der Akrobatik, der Unterhaltungsshows, die sowohl in öffentlichen Räumen wie dem Theater und dem Marktplatz oder in privaten Räumlichkeiten stattfinden. Der wichtigste Unterschied, auf den Mali Skotheim hinweist, bezieht sich auf die Entlohnung: »In the theatre, the primary distinction between *thaumatopoiia* and the *musikoi agones* was the fact that *thaumatopoiioi* were paid to perform, while actors and poets of tragedy, comedy, and satyr drama, as well as musicians, competed for prizes at the festivals.« Hier kommen die verschiedenen sozialen Klassifizierungen und Formen der Anerkennung zum Tragen, sei es durch finanzielle Belohnungen oder durch Ruhm und Ehre.

Neben den bereits erwähnten theaterfernen Konzepten (Athletik und Spektakel) gibt es auch andere Zwischenbereiche, in denen die akrobatischen Elemente und Bewegungen in Erscheinung treten. Bewegungen, die wir heute als »akrobatisch« bezeichnen oder als solche wahrnehmen, finden sich in großer Zahl in der Bewegungskunst und der körperlichen Fähigkeit der Satyrn auf Vasen. Der akrobatische Körper ist in der Antike im Kontext des Tanzes, des Dionysischen, der Athletik und des Spektakels stets *genre-flexibel* konstruiert. In allen Bereichen beweist der Satyr den Grad seiner in den griechischen Mythen verankerten Andersartigkeit

11 Skotheim, Mali: »Defining Paratheatre, From Grotowski to Antiquity«, in: Elodie Paillard; Silvia Sueli Milanezi (Hg.): *Theatre and Metatheatre. Definitions, Problems, Limits*, (MythosEikon-Poiesis, Bd. 11). Berlin: De Gruyter 2021, S. 89 – 101, hier S. 95.

12 Vgl. Cotteral, Bonnie; Cotteral, Donnie: *The Teaching of Tumbling and Stunts*, New York: A. S. Barnes and Co. 1936.

in dem Maße, wie er seine Animalität durch seinen Körper in Szene setzt und möglicherweise auch Bühnenwirksam verwirklicht. Akrobatische Körperkonzepte präsentieren nicht-alltägliche Körper, die Außergewöhnliches leisten und Bewegungen ausführen, die hohe koordinative und konditionelle Anforderungen an den Ausführenden stellen. Im antiken Griechenland finden wir auf Vasen akrobatische Bewegungen und Tänze, die von Männern und Frauen, Eliten und Sklaven sowie von Athleten und Entertainern ausgeführt wurden. In diesen Aktionen agiert der akrobatische Körper jenseits »menschlicher« und »natürlicher« Bedingungen und setzt bewusst das Spiel mit Illusion physisch ein. Es ist ein Körper, dessen Bewegung sich im Spektrum der natürlich-menschlichen Bewegung so weit wie möglich von der Norm entfernt und von hier bis zum Extrem an zwei Polen reichen kann. Am Ende dieses Spektrums stehen Bewegungen, die einerseits ein übermenschliches/göttliches Konzept und andererseits ein nicht-menschliches/tierisches Konzept verkörpern. Was die Geschlechter betrifft, so blicken akrobatische Körper auf eine Kulturgeschichte zurück, der eine Umkehrung der Geschlechterrollen¹³ inhärent ist: die leichte Anmut der Männer und die stählerne Muskelkraft der Frauen. Antike Akrobatinnen und Akrobaten traten vermutlich nackt auf, um ihre Körperkunst den Blicken der Öffentlichkeit noch stärker zugänglich zu machen. Die Präsentation des Körpers zum Zwecke des visuellen Vergnügens wird auch in der Vasenmalerei durch die Satyrfigur dokumentiert, da es sich um eine Figur handelt, die Handlungen und Bewegungen manipuliert. Im Satyrspiel scheint es auch eine akrobatische Praxis gegeben zu haben oder zumindest eine akrobatische Herangehensweise an den Tanz (neben der athletischen und kriegerischen Ausbildung), die in dem Satyrtanz (Sikinnis) zusammengeführt wurde:

»The most characteristic dance of satyrs, the sikinnis, was remarkable above all for its athletic, even acrobatic, leaps and contortions. To judge from the vase-representations, these movements, and the distinctively angular presentation of hands, legs, and torso, were exuberant and exaggerated, but not bestial, obscene, or ludicrous.«¹⁴

Die Körperhaltungen und Gesten des Satyrchors, von denen Griffith hier spricht, sind in erster Linie von den Vasen-Darstellungen abgeleitet. Für Griffith sind die akrobatischen und athletischen Elemente des Tanzes keineswegs obszön oder lächerlich – dies sind Strategien der Komödie – vielmehr scheinen die extremen Pole der zwei Welten, die Satyrn und die Heroen, auch in der Bewegung unterschiedlich akzentuiert worden zu sein:

13 Tait, Petra: *Circus Bodies. Cultural identity in aeral performance*, London, New York 2005, S. 1.

14 Griffith, Mark: *Greek Satyr Play Five Studies*, 2015, S. 42.

»The impressive and ›heroic‹ actors, with their sumptuously decorated costumes, deliberate movements, and ›high‹ iambic utterances occupied one (superhuman) end of a spectrum of appearance and behavior at whose other (subhuman) end pranced the unclothed, animalistic, musical, and acrobatic chorus. And unlike the ›polyphonic‹ world of tragedy, which presented a fair number of more ordinary characters along the middle range of this spectrum, with whom the theater audience can identify fairly directly in terms both of their appearance and of their patterns of speech and behavior, satyr plays seem to have offered no such middle ground: only a dialogically polarized world of ›heroes‹ and satyrs.«¹⁵

Die Gegennorm im Stück wird so auch entscheidend durch die akrobatische, verzerrte und burleske Bewegungssprache des Satyrchors etabliert und mimetisch verstärkt:

»Some of the dance-steps of satyr drama were common to tragedy too. The most distinctive exception was the sikinnis, with its acrobatic, leaping movements.«¹⁶

Diese Beschreibungen deuten darauf hin, dass es sowohl Übereinstimmungen als auch Unterschiede in der Qualität der Bewegungen, der Intensität, der Dynamik und den tänzerischen Elementen zwischen Tragödie und Satyrspiel gibt. Da Satyrspiele bekannte Mythen aufgriffen und sowohl Götter/Göttinnen als auch Helden in diesen Stücken auftraten, wurden die tragischen Tänze vermutlich für diese Figuren auch im Satyrspiel verwendet. Der Tanz der Satyrn hingegen war einzigartig für sie und spiegelte ihre eigene, charakteristische Art wider. Insgesamt lässt sich festhalten, dass Tanz, Athletik und Akrobatik als Kunstformen und Aufführungspraktiken eng miteinander verbunden waren. Sie bezogen sich auf den Körper und seine Ausdrucksformen in einer gemeinsamen Aufführungskultur, wobei ihre Präsentation stets vom jeweiligen soziokulturellen Kontext beeinflusst wurde.

Diese Thesen zu akrobatischen Körperkonzepten resonieren in den zahlreichen Bewegungs- und Körperdarstellungen auf Vasen, die Satyrn balancierend, springend oder kopfüber tanzend zeigen. Der deutsche Altphilologe Fritz Weege beschreibt in seiner Studie zum *Tanz in der Antike* das »Balanzieren (sic!) und Schwingen von gefüllten Gefäßen beim Tanzen«¹⁷ als eine der »Lieblingsbeschäftigungen«¹⁸ der Satyrn, die immer neu die Herausforderung und Spektakulisierung seines Körpers sucht. Die akrobatischen Stilübungen in Gleichgewicht, Kraft, Beweglichkeit, Pose/Haltung, Körperspannung und -beherrschung zeigen sich sehr deutlich im Bewegungsspektrum der Satyrn. Wie uns François Lissarrague

15 Griffith, Mark: *Greek Satyr Play Five Studies*, 2015, S. 48.

16 Ebd., S. 87.

17 Weege, Fritz: *Der Tanz in der Antike*, 1976 (Halle/Saale 1926), S. 94.

18 Ebd.

erinnert, sind die Satyrn überall und sorgen für Überraschungen. Diese Darstellungen auf Vasen und später im Theater übersetzen wesentliche Aspekte der athenischen Kultur in eine imaginative und humorvolle Form. Sie eröffnen die Möglichkeit, die ins Spiel gebrachten sozialen Kategorien neu zu reflektieren und eine spielerische Anthropologie Athens zu entwerfen. Der Satyr weist ein genre- und kontextübergreifendes Körper- und Bewegungskonzept auf, das die Präsenz und die Performances in seinem facettenreichen Repertoire einzigartig macht. In diesem Sinne kann er als antiker Vorläufer der zeitgenössischen Tänzer*innen und Performer*innen gesehen werden, die immer wieder neue Bewegungspraktiken erproben und nach neuen Körperkonzepten und genreflexiblen Formaten forschen. So ist es wohl kein Zufall, dass die Satyrn als Performer eine kombinierte Form von Bewegungen und eine hybride Körperlichkeit (akzentuiert durch Drehungen, Spaltungen und Rotationen) in ihren vielfältigen Artikulationsformen verkörpern. Ein Körper- oder Bewegungskonzept, das Akrobatik, Athletik und Tanz in dieser flexiblen Form verbindet, findet sich in der antiken Aufführungskultur ausschließlich bei den Satyrn. Ihre Tänze sind burlesk und unterhaltsam – sie fungieren als Entertainer der griechischen Hochkultur.

Abb. 38: Akrobatische Stilübungen



Das gekonnte Spiel mit der Beweglichkeit sowie die Verfremdung vertrauter und traditioneller Narrative entspricht Holzingers choreografischem Ansatz im zeitgenössischen Tanz, der sich satyrischer Strategien bedient. Holzinger und ihr

Ensemble präsentieren ihre körperlichen Fähigkeiten durch Stunts, Balanceakte, Wrestling, Reiten, Kopfstand und eine Vielzahl athletischer oder tänzerischer Aktivitäten. Die Überschreitung der (Bewegungs-)Grenze zwischen Gott (symbolisiert durch Apollo) und Tier (als Verkörperung des Dionysischen) findet in Florentina Holzingers Inszenierung in ihrer subversiven-feministischen Umkehrung statt. In der Satyrfigur überlagert sich die Exotik (die weiblich konnotierte Akrobatik) mit dem männlich-muskulösen Konzept (die männlich konnotierte Athletik). Nacktheit als ein Kostüm zu präsentieren ist im Falle des Satyrs, so meine These, eine imaginäre Überschreibung dieser Exotik in seiner nicht-normativen animalischen Männlichkeit, während sie bei Holzinger ein Verweis auf den Schauwert des weiblichen Körpers ist.

Das Satyrische als tänzerische Kippfigur zwischen Kunst und Unterhaltung

Das Akrobatische der Figur wurde am Beispiel der Performerin Florentina Holzinger und ihrer Arbeit *Apollon* (2018) unter dem Gesichtspunkt von Genre-Elastizität herausgearbeitet, um die beweglichen Grenzen zwischen Hochkultur und Popkultur/Unterhaltung im zeitgenössischen Tanz mittels der Satyrfigur zu unterlaufen. Florentina Holzingers Strategie erinnert zudem an die Herangehensweise eines Tragödiendramatikers, der vertraute Mythen, Geschichten und Stoffe verfremdet, indem er die Satyrn in die Handlung einführt und diese völlig auf den Kopf stellt. Holzinger eignet sich keine Mythen, sondern Texte, Stücke und Stoffe aus der so genannten Hochkultur an, und das Publikum ist durch die immer wiederkehrende weibliche Besetzung neugierig darauf, was aus der ursprünglichen Quelle oder Referenz entsteht. Wichtig ist dabei, dass die Aneignung die ausgewählten Originale und Vorlagen nicht zerstört, sondern ihnen durch die Gegenüberstellung von Helden (oft männliche Meisterkonzepte, selbsternannte Genies der Tanz- und Theatergeschichte oder Ähnliches), Popkulturzitate und feministischen Übertragungen eine oft überraschende, humorvolle und unterhaltsame Neuausrichtung verleiht. Die Analyse von Bewegungsmotiven und Stilübungen aus Stunt, Burleske, Zirkus, Akrobatik spricht die Elastizität des Tanzbegriffs an und bildet die Grundlage für das Denken des akrobatischen Körpers in der Antike und Holzingers genre-flexibles Inszenierungskonzept der Gegenwart.

Der ästhetische Wandel und die Erweiterung künstlerischer Grenzen oder kultureller Sublimierungen haben sowohl in der Wissenschaft als auch in der Kunst zur Entstehung von Cross-Genres beigetragen. Diese zeichnen sich durch die Verschmelzung, Hybridisierung, den Austausch oder die Substitution von populären, unterhaltsamen und hochkulturellen Genres aus – ein Ansatz, der für den antiken Performance- und Tanzdiskurs kennzeichnend war.

Abb. 39: Ein weiblicher Satyr im Nacktkostüm (oder eine Mänade im Cross-Dressing?)



Das Wilde: Katerina Andreou *BSTRD* (2018)

»No history of wildness can be pure or clean.«

Jack Halberstam, *Tavia Nyong'o* (2018)

Dort wo die Zivilisation an ihre (imaginären) Grenzen stößt, regiert die Wildheit. Das Wilde ist außerhalb jenes Zentrums, an seinen Rändern zu finden und damit möglicherweise auch außerhalb von hegemonialen Machtverhältnissen. Der dominierende Bedeutungshorizont von Wildheit basiert innerhalb der kolonialen Matrix primär auf den Wertvorstellungen der europäischen Kolonialmächte ausgehend vom 15. Jahrhundert und setzt eine Gegenüberstellung von indigenen Naturvölkern und einer Zivilisationsgesellschaft voraus. Wildheit hat zweifelsohne als Negativfolie fungiert, um alles Unüberschaubare, Primitive, Nicht-Domestizierbare, Verwilderte, sexuell und politisch Widerspenstige kategorisch zu erfassen, abzulehnen und zu unterdrücken – oder eben zu zivilisieren. Bisher war das eigentliche Interesse dieses Diskurses nicht, das Wilde als Denkfigur, Verkörperung, Raum, politische und ästhetische Kategorie zu verstehen. Diese Figuration, wie ich sie hier definiere, befragt eine Geschichte und Theorie der Wildheit im prä-dramatischen Kontext der antiken Performancekultur und erkundet ihr Potenzial jenseits des kolonialen Diskurses der Neuzeit. Zu Beginn müssen die verschiedenen Formen der Wildheit und des Wild-Seins daher ausdifferenziert werden. Der Blick richtet sich im Folgenden auf die Inszenierung und Repräsentation der Wildheit der Performer als Satyrn. Oliver Taplin erinnert uns an das Element der Unberechenbarkeit, das der nicht-menschlichen Darstellung von Satyrn innewohnt: »[Satyrs] belong to the wild, and are always threatening to turn animal«¹⁹. Welche Form von Wildheit wird von ihnen szenisch entworfen und für das Publikum imaginiert? Welche soziokulturelle, geschlechtliche, räumliche und ästhetische Bedeutung resoniert in der Verkörperung des Wilden? Und zuletzt – um auf die Case Study zu kommen: Welche Figurationen von Wildheit lassen sich für die Gegenwart am Beispiel von Katerina Andreous *BSTRD* (2018) mit der choreografierten Bastard-Figur herausarbeiten? Ausgehend von der Theorie von Jack Halberstam und Tavia Nyong'o wird im Folgenden untersucht, wie das verdrängte Wilde gegenwärtig sein Territorium in den szenischen Künsten und im Wissenschaftsdiskurs (zurück-)erobert.

19 Zitiert nach Easterling, P. E.: »A Show for Dionysus«, in: Easterling, P. E. (Hg.): *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, 1997, S. 36–53, hier S. 48, »Wildness, indeed, is always an essential element of these shows for Dionysus, suggested most of all by the appearance of the satyrs, who as Oliver Taplin puts it ›belong in the wild, and are always threatening to turn animals, and by the rest of the thiasos, particularly the maenads, who do not appear on stage with such regularity as the satyrs, but powerfully influence the imagery of tragedy.«

Zur Denkfigur Wildheit

Das Konzept der Wildheit hat in den Gender Studies und Queer Studies ein neues Vokabular für die Historisierung oder Theoretisierung von Verkörperungsmodi und Erfahrungskategorien hervorgebracht, die jenseits von konventionellen, institutionell produzierten und gängigen modernen Klassifikationen liegen, die zur Beschreibung und Erklärung von Geschlecht und sexueller Varianz verwendet werden.²⁰ Die Wildheit hat, historisch betrachtet, stets als das Andere der Zivilisation fungiert und spielt aus diesem Grund eine dominierende Rolle innerhalb der kolonialen Matrix und den rassistisch geprägten (weißen, männlichen) Fantasien von Gewalt, Sexualität und Chaos, die die Vorstellungen der Kolonisator*innen untermauern.²¹ Jack Halberstam und Tavia Nyong'o formulieren in *Theory in the wild* (2018) die Leitthese, dass die Vergangenheit und Geschichte der Wildheit nicht alles ist, was unter das Konzept Wildheit gefasst werden kann. Nach Jack Halberstam ist die Wildheit – die er als gendertheoretisches und postkoloniales Phänomen analysiert – eine heteronormative männliche Fantasie des Ungezähmten, Chaotischen und Unkontrollierbaren.²² Der »ideologisch verbrämte«²³ Begriff hat allerdings keine exklusiv koloniale Deutungshoheit, sondern kann sich zeitgeistig auf viele andere Bereiche, Inhalte und Kontexte beziehen: Pflanzen und Tierwelten, nonkonforme und unangepasste (menschliche) Verhaltensweisen, politischer Aktivismus, Unentdecktes und Beziehungsloses, wandernde und eigensinnige Empfindungen, ein alternatives Verständnis von Freiheit und Macht, Gefahr und Revolte, unkontrollierbare Stimmungen und euphorische Zustände, ekstatische Bewegungen, gesetzlose Umgebungen und Grenzbereiche, geschlechtsspezifische Stereotype von Natur und Nacktheit, Sexualität und Sinnlichkeit, anarchische Elemente, die ohne Rücksicht auf Grenzen und Nutzen mutieren oder migrieren (Verwilderung, Wildwuchs), sowie eine neue Klassifizierung von Körperkonzepten/Verkörperungen jenseits des Kanons, der Norm und der Privilegierten.²⁴ In all diesen Kontexten kann ein übergreifendes Konzept als Denkfigur formuliert werden: dasjenige, was nicht vom Menschen geschaffen oder ihm nicht angepasst ist und daher zumindest kontrolliert oder sogar dominiert werden muss. Diese Perspektive liefert auch eine

20 Vgl. Halberstam, Jack: »Wildness, Loss, Death«, in: *Social Text* 32 (4), 2014, S. 137 – 148.

21 Doch stellt sich heute umgekehrt die Frage, welcher Grad an Wildheit den Kolonisatoren innewohnt. Vgl. Ebda.

22 Vgl. Halberstam, Jack; Nyong'o Tavia: »Introduction: Theory in the Wild«, *South Atlantic Quarterly* 117 (3), 2018, S. 453 – 464.

23 Gersdorf, Catrin: »Tiere und Umwelt«, in: Roland Borgards (Hg.): *Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch*, Stuttgart: Metzler 2016, S. 24 – 30, hier S. 28.

24 Vgl. Halberstam, Jack; Nyong'o Tavia: »Introduction: Theory in the Wild«. *South Atlantic Quarterly* 117 (3), 2018, S. 453 – 64.

Erklärung für die problematische Konzeption von »Naturvölkern«. Eine provisorische Liste der Kategorien, die im Zusammenhang mit der Körperpolitik innerhalb der kolonialen Matrix stehen, lässt sich auch auf die Vorstellung von Satyrn und die Wildheit des Dionysischen zurückverfolgen – unmenschlich, unlogisch, bestialisch, ekstatisch, unzugänglich und voller Widersprüche, zeitlos und explosiv, pervertiert und fetischistisch, abstoßend und roh, kapriziös und unberechenbar, primitiv, energiegeladen, sinnlich, kindisch und chaotisch. Diese Kategorien sind in den szenischen Künsten als Abstrakta zu verstehen und nicht als konkrete sozialhistorische Gegebenheiten, die direkt an Lebensrealitäten gebunden sind.

Ähnlich verhält es sich mit dem Begriff Wildnis. Damit ist nicht nur ein Ort, eine Landschaft oder ein Naturkonzept gemeint, sondern auch eine radikal-ökonomische Autonomie beschrieben, das heißt ein Aktionsbereich, der jenseits von einem Inland (wie der Polis) und einer Institution außerhalb des Zentrums (Eschatia) liegt.²⁵ Es geht ferner um ein anarchisches Gebiet, das medizinischen, rechtlichen und staatlichen Bemühungen gegenübersteht und sich weigert, verschiedene Lebensformen zu ordnen, zu katalogisieren und zu kodifizieren.²⁶

Die Tatsache, dass die Denkfigur der Wildheit eine koloniale Vergangenheit hat, bedeutet keineswegs, dass diese Geschichte ausgeblendet, für vergangen erklärt oder aktiv vergessen werden sollte, um die Ankunft eines neuen diskursiven Regimes anzukündigen. Vielmehr ermöglicht diese Denkfigur eine Kontinuität des Begriffs, der auch transhistorisch als Phänomen untersucht werden kann. Gleichzeitig kann sie jedoch in Konflikt mit dem Konzept der Originalität oder des Ursprungs geraten, insbesondere wenn man die Konzepte der Hybridisierung, des Synkretismus oder der Bastardisierung betrachtet. Diese Konzepte implizieren nämlich eine Verschmelzung von mindestens zwei Bestandteilen, was die Idee eines isolierten Ursprungs per se infrage stellt.

Im Bereich der nordamerikanischen wie auch der europäischen Tanz- und Theatergeschichtsschreibung, die dem westlichen Kanon verpflichtet ist, lassen sich mit dem Begriff Wildheit verschiedene Inszenierungs- und Aufführungsformen sowie Figuren-, Körper- und Bewegungskonzepte historisieren und in eine neue Perspektive rücken. Das Wilde als körperbezogene Kategorie, perspektivisch aus einer Körpergeschichte heraus gedacht, bewegt sich im zeitgenössischen Diskurs im Bereich der Body Politics, die mit Aktivismus, Revolte, Agitation, Empörung, Widerstand und Rebellion einhergehen. Die dominierende westliche Ausprägung, so könnte eine erste These lauten, ist die Figuration des wilden Mannes oder der wilden Frau, die unter dem exotischen Deckmantel mit einem eurozentrischen Blick auf das Andere

25 Siehe Kapitel zum Konzept Eschatia.

26 Vgl. Halberstam, Jack; Nyong'o Tavia: »Introduction: Theory in the Wild«, *South Atlantic Quarterly* 117 (3), 2018, S. 453 – 64.

einhergeht. Jack Halberstam weist explizit darauf hin, dass Wildheit weder als aktualisiertes Modell für das Andere (the other) fungiert, noch den Begriff Queerness historisiert oder ablöst. Vielmehr sieht Halberstam die Wildheit als anschlussfähige, aber eigenständige Denkfigur für Gegenwartsperspektiven auf historisch dominierende Narrative. Es lässt sich aber nicht bestreiten, dass alle drei Begriffe – otherness, wildness und queerness – und damit zusammenhängende Theorien mit ähnlichen Kategorien wie race, class, gender, sexuality, culture und weitere operieren, die sie in ihren jeweiligen historischen Kontexten beleuchten, theoretisieren und ihre aufgeladene Bedeutungsdimension in der Gegenwart neu bewerten. Die unterschiedlichen Repräsentationen, Funktionen sowie Herausforderungen, die Wildheit jetzt und in der Vergangenheit hervorbringt, können in diesem Kapitel freilich nicht umfassend ausgearbeitet werden, sie sollen lediglich Denkanstöße für weitere Forschungsansätze motivieren. Dennoch scheint mir der Begriff Wildheit vor allem durch seine Inszenierungen in seiner phänomenologischen Vielfalt und Fülle entscheidend zu sein, um sich einem dionysischen Ausdruck im und außerhalb des Theaters wieder anzunähern und sich insbesondere an die griechischen Satyrn als wilde Tänzer zu erinnern:

»Satyr plays do it physically, through the body – above all through the body's return to self-celebration, that is, through a »wild« form of dance – a dance event that transcends the plot in which it is motivated; a dance event, moreover, that is like an eruption of nature into the domain of culture.«²⁷

Für eine Ästhetik der Wildheit – laut, roh und subversiv – ist aber auch die zeitgenössische Aufführungspraxis im Theater aufschlussreich. Hans-Thies Lehmann spricht etwa 1999 in Zusammenhang mit dem postdramatischen Theater (als Praxis ab 1970) ohne lineare Sinn- oder Handlungszusammenhänge von einem »Wildwuchs der Zeichen«²⁸ als Chiffre für eine heterogene und performance-nahe Theaterform. Wildheit zeigt sich im Drama als »Vordringen des Performativen«²⁹ und Verdrängen von Sprache als Handlung. Auf die Gegenwartsbühne (Tanz, Performance und Theater) übertragen, ist Wildheit äußerst vielgestaltig präsent, zum Beispiel als alternatives Raumkonzept, widerständiger Körper, choreografische Dissonanz, brachiale Geste und animalische Gebärde oder in rauschhaften Tänzen der Ekstase, die auf antike Rituale oder indigene Spiritualität verweisen.

27 Stevens, Anthony: »First catch your satyrs« – A Practical Approach to The Satyr-Play(-Like?)«, in: *DIDASKALIA* 9, (13), 2012, S. 64 – 83, hier S. 76, <https://www.didaskalia.net/issues/9/13/DidaskaliaVol9.13.pdf> (abgerufen am 20.01.2023).

28 Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1999, S. 154.

29 Ebda.

Halberstam skizziert im Aufsatz »No Church in the Wild« Anarchy Now« ein reichhaltiges Archiv an Kunstprojekten, die durch Intervention in das Gewohnte und Alltägliche sowie in das Normative und Elitäre der künstlerischen Produktionsweise eingreifen. Wilde Kunst ist nach dieser Lesart eine anarchische Kunstpraxis:

»Some interventionist art practices draw from traditions like Augusto Boal's *Theater of the Oppressed*, while others draw directly from the dialogic models fostered in Paolo Freire's *Pedagogy of the Oppressed*. Most stress performance and most break down the split between artist and spectator, performer and audience. Anarchist art, or wild art, moves decisively away from market value modes of production and finds new forms of value in social interaction and world-making practices.«³⁰

»Wild Art« ist gesellschaftliche Utopie und muss als soziales Experimentierfeld ein vor-politischer Ort sein, an dem Kollektive, Künstler*innen, Aktivist*innen und Theoretiker*innen Revolten und Störmomente erproben und spekulative wie unvorhersehbare Schauplätze von Chaos und Opposition geltend machen.³¹ Erinnerung sei hier an Lehmanns Verständnis zur politischen Dimension des Theaters: »Theater stellt, nicht als These, sondern als Praxis, exemplarisch eine Verknüpfung des Heterogenen dar, die die Utopien eines ›anderen Lebens‹ symbolisiert: geistige, künstlerische und körperliche Arbeit, individuelle und kollektive Tätigkeit sind hier vermittelt«³². Eine Wildheit des Denkens, das sich wissentlich jeder Normierung oder normativen Praxis entzieht, lässt sich hier ebenso perspektiveren. Dabei stellt sich die Frage, ob Wildheit mehr als bloße Zerstörung ist und ob sie auch ohne kulturelle Kodifizierung als eigenständige Denkweise verstanden werden kann. Halberstam und Nyong'o leiten mit ihrem Apell: »it is time to rewild theory«³³ einen Paradigmenwechsel ein. Die Theoretisierung von Wildheit hat eine ähnliche Begriffsumwertung wie Queerness erwirkt, die nicht die Überblendung, sondern die Umcodierung ihrer historischen Bedeutungsdimension forciert und ihre Alternativen auslötet:

»The rewilding of theory proceeds from an understanding that first encounters with wildness are intimate and bewilder all sovereign expectations of autonomous selfhood. To be wild in this sense is to be beside oneself, to be

30 Halberstam, Jack: »No Church in the Wild« Anarchy Now«, (lecture, »Dildo Anus Power: Queer Abstraction«, Academy of Fine Arts, Wien, November 2012), https://arepository.akbild.ac.at/view.php?uid=11049&t=54aa7afc7d68d096d4571f72f2ac79f3&org=/eyebase.data/dokumente/1024/4/00010919_m.pdf (abgerufen am 23.01.2023), S. 210 – 220, hier S. 212.

31 Ebda.

32 Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, 1999, S. 457.

33 Halberstam, Jack; Nyong'o, Tavia: »Introduction: Theory in the Wild«, *South Atlantic Quarterly* 117 (3), 2018, S. 453 – 64, hier S. 454.

internally incoherent, to be driven by forces seen and unseen, to hear in voices, and to speak in tongues.«³⁴

Das Wilde markiert neben einer künstlerischen Praxis wissenschaftstheoretisch den Kreuzungspunkt von Queer Studies, Human Animal Studies, de- oder postkolonialen Theorien und der Untersuchung verkörperter Unterschiede auf der Bühne bzw. der Modi des Fremden in den szenischen Künsten – sei es gegenwartsbezogen, sei es im historischen Raum. Die interdisziplinäre Verschränkung von Methoden erklärt die Verwilderung des westlichen Kanons zu ihrer gemeinsamen Agenda. Wie können Ordnung und Wildheit, als scheinbar divergierende Phänomene, zueinander in Beziehung gesetzt werden? Zielführend ist, so die These, ein autonomer, spielerischer und dennoch kritischer Umgang mit Theater- und Tanzgeschichte, die immer relativ ist, ihre tradierten Konventionen und Traditionsbildungen berücksichtigend. Und dennoch, die vielgestaltigen Inszenierungen von Wildheit sind in der gegenwärtigen historiografischen Ausrichtung und Betrachtung Europas bisher nur marginal diskursiviert worden.

Der Philosoph und Anthropologe Raymond Corbey entwickelte das Konzept einer archaischen Wildheit, er verband vor allem eine vorpolitische Primitivität mit der Freud'schen Psychoanalyse: »Für die Psychoanalyse ist die Wildheit des Anderen ein Konstrukt der Phantasie, eine Projektion der realen Wildheit, die tief in uns selber liegt, auf andere«³⁵. Corbey internalisiert den Wildheitsdiskurs und geht davon aus, »dass die tief in uns selber liegende Wildheit ihrerseits ein imaginiertes Konstrukt ist«³⁶. Im zeitgenössischen Diskurs stellt sich die Frage, inwiefern marginalisierte Gruppen die ihnen zugeschriebene (negativ konnotierte) Wildheit bewusst aneignen und als anti-patriarchale beziehungsweise anti-kolonialisierte Strategie umkehren können, um sich dadurch zu ermächtigen.

Das Wild-Sein wird oft im Zusammenhang mit weiteren Figurationen inszeniert, die als Imaginationsbilder der kulturell, politisch und gesellschaftlich Unterprivilegierten und Unmündigen gedacht werden können und darum ambivalent in Erscheinung treten: Figurationen des Kindlichen und Anarchischen, Queeren und Schwarzen, Tierischen und Monströsen. Diese facettenreiche Erscheinung als Merkmal der Figuration kann auch als eine gespaltene Verkörperung wahrgenommen werden. Zur Verdeutlichung ein Beispiel: Stuart Hall hat 1982 diese Spaltung im westlichen Auge aufgezeigt, indem er exemplarisch drei Repräsentationen herausdifferenziert: *the slave*, *the native* und *the entertainer*. Alle drei Imaginationen überblenden Szenarios für das bedrohliche Bild des Anderen –

34 Ebda.

35 Corbey, Raymond: *Alterity, Identity, Image: Selves and Others in Society and Scholarship*, Amsterdam: Rodopi 1991, S. 54.

36 Ebda.

bei Hall oft das schwarze Subjekt – als plündernder Eingeborener, gefährlicher Wilder oder rebellischer Sklave und auf der anderen Seite das tröstliche Bild des Anderen/Schwarzen als gehorsamer Diener, amüsanter Clown und glücklicher Entertainer.³⁷ In seinen brillanten Studien wie *The Spectacle of the Other* 1997 erklärt Hall diese Ambivalenz als gespaltene Verkörperung in rassistischen Darstellungen mit »a nostalgia for an innocence lost forever to the civilized, and the threat of civilization being over-run or undermined by the recurrence of savagery, which is always lurking just below the surface; or by an untutored sexuality threatening to ›break out‹«³⁸.

In *The other Question* nimmt Homi K. Bhabha ebenfalls den Anderen mit Freuds Einzelstudie zum Fetisch in den Blick. Bhabbas theoretisches Konzept fußt maßgeblich auf dem Begriff Hybridität, die ebenfalls mit Spaltungen und Doppelungen im Blickregime operiert. Er sieht den Begriff als Möglichkeit für Pluralität, Simultaneität, Ambivalenz und Heterogenität:

»This process [the psychological and social fragmentation experienced by the colonial subject, J. H.] is best understood in terms of the articulation of multiple belief that Freud proposes in the essay on fetishism. It is a non-repressive form of knowledge that allows for the possibility of simultaneously embracing two contradictory beliefs, one official and one secret, one archaic and one progressive, one that allows the myth of origins, the other that articulates difference and division. [...] It is through this notion of splitting and multiple belief that, I believe it becomes easier to see the bind of knowledge and fantasy, power and pleasure, that informs the particular regime of visibility deployed in colonial discourse.«³⁹

In seinem Buch über das griechische Satyrspiel wählt Mark Griffith in einem Abschnitt mit dem Titel *Satyrs, Citizens, and Self-Presentation* einen Zugang zu einer transkulturellen Lesart, der hier fruchtbar eingebracht werden kann. Dieser Ansatz knüpft an Überlegungen von Halls und Bhabba zur kolonialen Matrix an.⁴⁰ Die

37 Vgl. Hall, Stuart: »The whites of their eyes: racist ideologies and the media«, in: Bridges, G.; Brunt, R. (Hg.): *Silver Linings: Some Strategies for the Eighties*. London: Lawrence and Wishart 1982, S. 41.

38 Ebd., S. 41.; Vgl. Hall, Stuart: »The spectacle of ›the other‹«, in: *Representation: cultural representations and signifying practices*, London: Sage 1997, S. 225 – 85, hier S. 287f.

39 Bhabha, Homi K.: »The other question. The Stereotype of Colonial Discourse«, in: *Screen* 24 (6), 1983, S. 18 – 36, hier S. 115f.

40 Siehe in dieser Arbeit S. 70. Griffith zeigt Analogien vom Satyrchor und dem Blackfacing in den amerikanischen Minstrel Shows Mitte des 19. Jahrhunderts auf, um neue Erkenntnisse und Forschungsperspektiven für das Satyrspiel abzuleiten. Die amerikanischen Minstrels bilden, so Griffith, in ähnlich stilisierter Form zahlreiche Stereotype für die weiße Bevölkerung ab, die oft keine Schwarzen aus ihrem eigenen Alltag kannten. Diese Repräsentationen (nach Stuart Hall) zeigen ständig fröhliche, singende und naive Sklaven, die ihre Besitzer trotz har-

tanzenden Satyrn verkörpern in der antiken griechischen Theater- und Aufführungskultur den als ›nieder‹ erachteten Status: Sie hocken, kauern, lauern und bewegen sich mit stark gebeugtem Oberkörper, als ob sie auf dem Boden kriechen würden. Schon allein die Bewegungssprache der tanzenden Satyrn erinnert an tierische Ausdrucksformen und weist auf Bezüge zum griechischen Sklavendiskurs hin, wie ihn Lissarrague untersucht hat.⁴¹ Im Gegensatz zum modernen Begriff des ›Wilden‹, der unweigerlich mit dem kolonialen Diskurs über dominante Darstellungen von Ethnizität und Hybridität assoziiert ist, vertrete ich die These, dass im griechischen Theater der Antike das ›Wildsein‹ eng mit ›zum Satyr werden‹ verknüpft war. Die theatralische Transformation beeinflusst nicht nur die Körperlichkeit und Darbietungsformen der Akteure, sondern wirkt sich auch auf die Erfahrungen des Publikums aus. Diese vom Satyrchor produzierte performative Figuration von Wildheit wird wiederum als »kollektives Erfahrungsmuster«⁴² (Hans-Thies Lehmann) szenisch umgesetzt und affektiv-energetisch im Zuschauerraum aktiviert. Abseits der Kategorien des Tragischen und Komischen entsteht in diesem Zwischenraum von Theater und Kult etwas anderes, etwas Wildes und Hybrides. Das Satyrspiel, so lässt sich aus heutiger Sicht argumentieren, ist ein körperbezogenes Drama für Wildheit und sinnliche Erfahrungskategorien wie Energie, Lust und Freude (in der Tragödie dominiert die Wildheit in Form von Wut und Rache), die vor allem im Tanz zum Ausdruck kommen. Die Konzeption der Theaterfigur als wildes Tier oder wildes Wesen scheint nicht frei von einem gewissen Exotismus zu sein. Nach heutigem Wissen ist Exotismus im Kern eine Romantisierung, Idealisierung und Sexualisierung des Fremden und Primitiven, das seit jeher der Natur und dem Wilden zugeordnet wird.

Diese knapp skizzierten, theoretischen Transfers verdeutlichen, dass es notwendig ist, jenseits kolonialer Episteme – also der vorherrschenden Vorurteile, Denkmuster und Darstellungsformen – zu denken. Statt die Differenz als hierarchisches Verhältnis zwischen vermeintlich »niederstehender« und »höherstehender« Zivilisation zu deuten, sollte eine kritische Infragestellung der Grundprämissen dieser Denkweise erfolgen. Nur so kann die Wildheit als performative Denkfigur zurückerobert werden. Diese Rückeroberung ermöglicht eine angemessene Beleuchtung der antiken Theater- und Tanzkultur. Es erfordert ein wildes Denken,

ter Arbeit lieben. Dieses subalterne Verhältnis von Herr und Diener, freier Mensch und Sklave wird in diesem Machtgefüge auch bei den Satyrn und Dionysos sinnbildlich auf Vasen oder szenisch im Satyrspiel reproduziert.

41 Vgl. Lissarrague, François: »Why Satyrs Are Good to Represent«, in: John J. Winkler; Froma I. Zeitlin (Hg.): *Nothing to Do with Dionysos?: Athenian Drama in Its Social Context*, 1990, S. 228 – 236.

42 Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, 1999, S. 462.

das Durchquerungen und Zirkulationen begünstigt, um die Interaktion zwischen antiken Vorstellungen und zeitgenössischen Diskursen zu fördern.

BSTRD: Wildheit als ›Unreinheit‹ und die Hybridisierung von Tanzformen

Wenden wir uns nun der Gegenwart zu. Wenn wir davon ausgehen, dass das Wilde das Dazwischen bewohnt – also außerhalb von heteronormativen und binären Systemen operiert –, stellt sich die Frage, wie Wildheit im zeitgenössischen Denken und in der Kunstpraxis durch Verkörperungen erforscht werden kann. Als wiederentdeckte ästhetische wie auch politische Kategorie ist das Wilde derzeit im zeitgenössischen Theater- und Tanzdiskurs in Form einer choreografischen Herangehensweise oder einer dramaturgischen Struktur präsent. Die griechische Choreografin und Tänzerin Katerina Andreou hat sich in ihrem Stück, das eine Zusammenstellung von entlehntem Tanz- und Bewegungsmaterial aus dem House Dance ist, mit dem Thema der Hybridität beschäftigt. In ihrem zweiten Solo, das als Fortsetzung ihres ersten Stücks (*A Kind of Fierce*, 2016) konzipiert ist, erweitert sie ihren choreografischen Stil nicht nur, sondern präzisiert ihn auch, mit einer Energie, die sowohl explosiv als auch kontrolliert ist. Die Solo-Performance *BSTRD* basiert auf dem Akronym Bastard und beschäftigt sich mit Begriffen wie Unreinheit und Hybridisierung, die eine ursprüngliche Herkunft obsolet werden lassen:

»What if what really matters is not in the origin of things but more in their final function or impact? This question led me through different territories, among them the House dance community, especially with regards to its practice of mixing and its relation to origin and originality.«⁴³

In weißem T-Shirt, hellgrauer Hose und weißen Turnschuhen – die Farbe ist nicht zufällig gewählt – betritt Andreou die erhöhte und beleuchtete Plattform und legt eine Vinyl-Schallplatte auf einen Plattenteller. Aus den Lautsprechern drängen ein treibender, an einen Marsch erinnernder Beat und ein dumpfes Dröhnen der Basslinie, alles in einem Vier-Takt-Rhythmus, der das Stück durchgehend in einer energetischen Grundspannung hält. Andreou wendet ihren Körper vom Publikum ab und beginnt mittig ihren Tanz mit voller Energie auf das Stichwort ›Go!‹, nachdem sie die Platte gestartet hat. Die metrischen Akzente verstärken den fest auftretenden Tanzschritt mit schwingvoller Dynamik und unterstützen in gewisser Weise die stampfenden, äußerst komplexen Schrittfolgen des House Dance. Andreou, die gleichermaßen an eine Clubtänzerin und Volkstänzerin erinnert, wird mehr und mehr zur dionysischen Sklavin des Rhythmus – trippelt, springt, tänzelt und schreitet zur

43 Andreou, Katerina: *BSTRD* (Programmtext), <https://katerinaandreou.com/bstrd/> (abgerufen am 12.11.2022).

Seite, erst geradeaus, dann seitwärts, immer entlang der weiß gezeichneten Linien, dann um die Randbereiche der Bühne herum, wobei jede rudimentäre Schrittkombination rechts, links, rechts und wieder links wiederholt wird. Die Gleichförmigkeit der Bewegung und des signature moves, zu dem Andreou immer wieder zurückkehrt, unterstreicht die Momente des Unterschieds und Ausbruchs. Gegen Ende der Aufführung zieht sie ihr T-Shirt aus. Darunter befindet sich ein identisches weißes T-Shirt. Sie verlässt das Plateau und kehrt wieder dorthin zurück, um die Platte umzudrehen. Auf der B-Seite schallt der gleiche Sound und Rhythmus. Am Ende der Tanzaufführung verlässt Andreou den Bühnenraum und präsentiert Wolken (aus Kreide und Nebel) in der Luft und beruhigende Klavierakkorde. Die körperliche Entspannung ist im Publikum nach dieser kraftvollen und intensiven 40-minütigen Aufführung deutlich zu spüren.

Der Bastard ist eine nicht kodifizierbare Figur, deren Körper Bewegungen entleert, aber seiner hybriden Natur treu bleibt, wodurch er eine gewisse Reinheit und Ursprünglichkeit bewahrt. In *BSTRD* untersucht Andreou diese Bastard-Figur, die sowohl unbewusste, durch soziale Praxis geprägte Ebenen als auch natürliche Anlagen widerspiegelt. Andreou navigiert durch politische und poetische Diskurse, ohne sich an feste Regeln oder Festlegungen zu orientieren, und stützt sich strukturell und ästhetisch auf die Musik, die sie gemeinsam mit Éric Yvelin konzipiert hat:

»Katerina Andreou has decided to embody this hybrid music, which uses samples allowing for incursions into varied fragments and a continuous bass line. Her dance is based on a choreographic structure punctuated by what she calls regular gestural ›rendezvous‹ which, for each performance, create the possibility for gestures to arrive at such a moment. This compositional method raises the following question: what is the origin of a gesture?«⁴⁴

Auf einem Podest stehend, ist sie allein mit einem Plattenspieler und einer Aufforderung: *We need silence for the piece*, wird in leuchtenden Buchstaben im hinteren Teil der Bühne auf die Wand projiziert. Der Bastard ist sowohl konzeptionell als auch bewegungstechnisch von der House Dance Community und ihrem Bewegungsmaterial inspiriert. House Dance, eine Form des sozialen Freestyle-Tanzes, ermöglicht es den Tänzer*innen, ihren eigenen Stil durch ein hohes Maß an Improvisation und eine Vielzahl von stilistischen Einflüssen zu entwickeln. Dazu gehören der afrikanische Tanz (rhythmische Trommelklänge, geschickte Fußarbeit und Rumpfbewegungen im Einklang mit der Musik), der karibische und der Afro-Latino-Tanz sowie die brasilianische Kampfkunst Capoeira mit ihren anmutigen akrobatischen Bewegungen.

44 o.V.: (Programmtext *BSTRD*: Centre national de la danse, 2019) <https://www.numeridanse.tv/en/dance-videotheque/bstrd> (abgerufen am 12.11.2022).

Weitere Einflüsse sind Jazz, Stepptanz und Voguing, schnelle und komplexe Schrittfolgen kombiniert mit fließenden Bewegungen des Oberkörpers oder mit Bodenarbeit, ähnlich wie beim Breakdance. Andreou konzentriert sich auf die Rhythmen und Phrasierungen der Musik, die ihr das choreografische Muster vorgeben. Diese Hybridisierung ist Teil dessen, was es zu einer Community/Gemeinschaft macht, die (sozialen/ethnischen) Unterschiede willkommen heißt und oft mit Ideen von Freiheit in Verbindung gebracht wird. House Dance als Tanzpraxis ist frei bzw. offen, intuitiv und uneingeschränkt, da er auch als soziale Praxis existiert und sich im Moment und im Prozess entwickelt anstatt festen Regeln zu folgen, wie es beim Ballett und Gesellschaftstanz (Social Dances) der Fall sein kann. Solche formalisierten Tanzstile beinhalten technische Systeme und sind auf die Aufführung ausgelegt. Vergleichbar mit dem Disco-Genre ist House als eine Gegenkultur zu verstehen, die über die sexuelle und ethnische Identität hinausgeht. Diese Ambiguität und Mehrdeutigkeit hat Andreou zu *BSTRD* inspiriert, in der sie Fragen zu Autorität/Originalität, Regeln, Autonomie/Freiheit, Identität und Zugehörigkeit durch die Tanzpraxis auf der Bühne aufwirft. Einen Monat vor der Premiere ließ Katerina Andreou, wie sie im Künstler*innen-Gespräch erklärt, alle anderen Teile weg und erweiterte den Tanz, den wir als Publikum in dem Stück sehen, das ursprünglich nur zehn Minuten der Gesamtstruktur umfasste. Das Ergebnis ist eine hybride Choreografie, die sich nur ihren eigenen Regeln unterwirft und nach choreografischer und künstlerischer Freiheit strebt:

»*BSTRD* is a solo where I play with hybridization in an effort, perhaps a paradoxical one, to escape from any identification. How can one exist without belonging? A vinyl turntable is my only partner on stage, voice of my bastardised figure, at once multiple and unique, vague and precise, anonymous and nameable, common and solitary.«⁴⁵

Die Choreografin berichtet von irritierenden Zwischenzuständen während eines Intensivtrainings, das sie ab 2016 zum Thema Housetanz und Housetanz-Mixing absolvierte, das sie losgelöst vom Kontext und den Vorstellungen der House-Community als Bewegungspraxis erlernte und sich dabei orientierungslos fühlte. Bastard ist ein Begriff, der im 19. Jahrhundert zu einem Ausdruck der Diffamierung in Bezug auf Herkunft und Reinheit wurde, aber in Andreous Arbeit als energetisches Hybrid auf die Bühne kommt, das auf allen Ebenen der Performance positiv erlebt wird. Die Energie, Kraft und der Rhythmus, die Andreou dem Publikum bietet – ihre Kicks, Drehungen und kleinen Sprünge – sind weder eindeutig weiblich noch männlich, und sie vermeiden feste Botschaften oder vordefinierte Bedeutungen. Der Körper

45 Andreou, Katerina: *BSTRD* (Programmtext), <https://katerinaandreou.com/bstrd/> (abgerufen am 12.11.2022).

der Tänzerin Katerina Andreou steht im Mittelpunkt, frei von traditionellen Normen, Standards und Kanon. Aus der Perspektive der Wildheit als choreografische Praxis gibt es hier keine binären Gegensätze und saubere Grenzen, sondern nur das Dazwischen, die Hybridisierung und Vermischung von Prinzipien, Ideen und Konzepten von Körper und Bewegung. Katerina Andreou tanzt *BSTRD* mit überwältigender Bühnenpräsenz und hoher Bewegungsintensität. Mit der bastardisierten Figur schafft sie ihre eigene Authentizität und Originalität. Fieberhaft tanzt sie zu einem Beat, der auch das Publikum mitreißt, ihren und unseren Körper elektrisiert.

Im komplexen Prozess der Aneignung, Hybridisierung und Modifizierung, in dem sich soziale Tanzformen mit verschiedenen Publikumsgruppen, Kontexten und Akteuren überschneiden, treten Fragen der Identitäts- und Körperpolitik sowie die sich verändernden Bedeutungen kultureller und sozialer Praktiken in den Vordergrund:

»While the notion of ›appropriation‹ may signal the transfer of source material from one group to another, it doesn't account for the changes in performance style and ideological meaning that accompany the transfer. Concepts of hybridity or syncretism more adequately describe the complex interactions among ideology, cultural forms, and power differentials that are manifest in such transfers.«⁴⁶

Jane C. Desmond macht darauf aufmerksam, dass manche Verkörperungen eher eine Form der körperlichen Zweisprachigkeit darstellen als hybride Bewegungsformen. Jede Art des Sprechens mit dem Körper wird in bestimmten Fällen verwendet, je nachdem, ob klassenspezifische oder ethnische Codes semantisch überwiegen.

Wenden wir uns wieder den antiken Tänzern als Satyrn zu, so haben wir es stets mit fantastischen Mischwesen zu tun. Unabhängig davon, ob ihre ikonografischen Ursprünge im Mythos oder in der frühen Performance oder in einer Kombination aus beidem liegen – in jedem Fall ist die Theaterfigur des Satyrs ein antiker Prototyp und eine historisch bastardisierte Figur, die dem mittelalterlichen Teufel seine Hufe, seinen Tanz und seine Hörner leiht. Die Betrachtung des Satyrs als sowohl dämonisiertes als auch idealisiertes Bild eines wilden Naturwesens im modernen europäischen Mythos und seine theatralische Darstellung als dionysische Figur im antiken Satyrdrama vereint verschiedene Aspekte, die sich um ein Zusammenspiel von Natur und Kultur gruppieren. Diese Darstellung reflektiert ein Amalgam, in dem sich die Merkmale des Anderen in eine spezifische Gestalt formen: das Vielfältige und Einzigartige, das Vage und Präzise, das Namenlose und Benennbare

46 Desmond, Jane C.: »Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies«, in: Giersdorf, Jens Richard; Yutian Wong; Janet O'Shea (Hg.): *The Routledge Dance Studies Reader*, 2002, S. 154 – 162, hier S. 160.

sowie das Gemeinschaftliche und Isolierte. Die wesentliche Funktion eines Hybriden, so scheint es nach der Analyse, besteht darin, zwischen diesen Widersprüchen und mehrfachen Ursprüngen zu vermitteln und das ›Dazwischen‹ zu bewohnen, aus dem das Neue hervorgeht.

Abschließende Überlegungen: Zur Verwilderung des Kanons durch die Satyr-Figur

An dieser Stelle möchte ich meinen Forschungsansatz zu dieser Figuration, die sich als zukunftsweisendes Konzept für die künstlerische Praxis und/oder als wissenschaftliche Methode eignet, mit einem zusammenfassenden Fazit abschließen. In einer kanon- und institutionskritischen Perspektive bedeutet es, das Vertraute zu verwildern, es aufzugeben, es zu verfremden und hinter sich zu lassen. Dies umfasst das Auflösen und Verlernen verinnerlichter Muster, Ordnungen und Reglementierungen, wie sie in Tanzformen, -stilen oder -techniken vorhanden sind, um an deren Stelle das Hybride und Widerständige entstehen zu lassen. Es geht darum, alternativen Narrativen mehr Raum zur Entfaltung zu geben und die Verästelungen zu berücksichtigen, die aus dem Kanon ausgeschlossen und vom Hauptstrang ›abgetrennt‹ wurden. Dies impliziert auch, den Tanzkanon⁴⁷ nicht nur zu ›kultivieren‹, sondern sich seiner Entstehung und Tradition bewusst zu sein, um die vermeintliche Ursprungslosigkeit des Ausgeschlossenen in Frage zu stellen.⁴⁸ Darin liegt ein wesentlicher Unterschied, ein anderes Wissen ans Licht zu bringen, das ästhetisch, künstlerisch und gesellschaftlich (noch) nicht kategorisierbar ist und vielleicht auch nie sein wird. Wildnis, Wildheit und die abstrahierten Figurationen des Wilden haben sich längst ihr Territorium auf den zeitgenössischen Bühnen (zurück-)erobert,

47 Zur Erinnerung: Die wichtigsten antiken Mitteilungen über die griechische Tragödie erfahren wir aus Aristoteles' Abhandlung der *Poetik*. Dieser Text wird noch immer in Vorlesungen zum Thema Theater gelehrt und gilt als die maßgebliche Quelle für das Verständnis des Wesens der klassischen Tragödie. Die überlieferten Dramen stammen von den Tragödiendichtern Aischylos, Sophokles und Euripides; die sich durch Wettbewerbe profiliert haben. Die Theaterstücke der großen Dramatiker finden zuerst Eingang in das Theaterrepertoire und schließlich in den klassischen, sogenannten westlichen Kanon. Hier zeigt sich bereits deutlich, dass die tradierten Perspektiven auf das antike Theater weitestgehend männlich, hegemonial sowie weiß sind und für ein männliches Publikum bestimmt. Das antike Publikum war nur in dem Sinne heterogen, da verschiedene soziale Klassen und Berufsgruppen repräsentiert sind, aber alles darauf hindeutet, dass Frauen und Sklaven vom Theaterereignis ausgeschlossen waren.

48 Hier stellt sich zudem die komplexe Frage, wie solche Prozesse jenseits aller sinnstiftenden Ordnung möglich sind und inwiefern Ausgeschlossenes nicht notwendigerweise ursprünglicher ist als das Kanonische.

indem sie den Kanon des westeuropäischen Theaters mit neuen Versionen und Ansätzen aufbrechen, bereichern oder »dekolonialisieren«⁴⁹ (Lorna Hardwick).

Diese Verwilderung ist wichtig, weil sie die ungleiche Verteilung von Macht beleuchtet, die die sozialhistorischen Bedingungen bestimmt. Es ist mein Anliegen, der Bewegung als primärer Qualität mehr Aufmerksamkeit zu schenken. Das Verständnis von Körper, Verkörperung und Körperlichkeit, wie es sich in verschiedenen Konzepten der Kulturgeschichte zeigt, vermittelt ein anderes, »sinnliches« oder nicht-lineares Wissen, das oft im Widerspruch zu gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Diskursen steht. Impulse für diese Untersuchung können durch folgende Fragen gegeben werden: Wie können Traditionslinien und der Geschichtskanon durch Tanz und Bewegung destabilisiert und neu geordnet werden? Welche methodischen Möglichkeiten gibt es dafür? Inwieweit kann Wildheit als ein Gegenmodell der Geschichtsschreibung betrachtet werden, das das Verdrängte, das Plurale, das Hybride, das Widerständige, das Diskontinuierliche und das Unreine nicht nur hervorhebt, sondern auch privilegiert? Diese Überlegungen stehen in enger Verbindung zur Rückbesinnung auf die antiken Satyrn, deren Erforschung eine wichtige Grundlage für das Verständnis der oben diskutierten Konzepte bildet.

Abb. 40 und 41: Katerina Andreou BSTRD (2018)



49 Hardwick, Lorna: »Greek Drama and Anti-Colonialism: Decolonizing Classics«, in: Edith Hall; Fiona Macintosh; Amanda Wrigley (Hg.): *Dionysus since* »69. Oxford: Oxford University Press 2004, S. 219 – 242.

Das Kindliche: Chiara Bersani *Gentle Unicorn* (2019)

»The body cannot escape being political, especially one that doesn't fit societal norms.«⁵⁰

Chiara Bersani

Das griechische Satyrspiel ist im Bereich des »Vorporalitischen«⁵¹ situiert. Das heißt, es werden darin keine tagesaktuellen politischen Themen des griechischen Stadtstaates aufgegriffen (Alte Komödie) oder politische Angelegenheiten (Gesetze, Institutionen, Handlungen, Ereignisse, Kriege, Konflikte der griechischen Bürgerschaft) verhandelt (Tragödie). In den nachantiken theatralen Formen erscheint das Satyrspiel nur mehr vereinzelt, als eine an griechische »Ursprungszeiten des Theaters« (Theo Girshausen) erinnernde Fiktion oder als Vergegenwärtigung des Dionysischen. Im Satyrspiel wird eine mythisch-verkehrte Welt präsentiert, die häufig von der Geburt und Kindheit der Götter und Göttinnen berichtet. Der Aspekt des Kindlichen, der hier im Vordergrund steht, soll verdeutlichen, dass das Satyrspiel in einer vor- oder außerpolitischen Sphäre angesiedelt ist; es agiert nicht im direkten Kontext der antiken Polis als Organisationsstruktur der griechischen Bevölkerung, sondern vielmehr unter der Herrschaft von Natur und Mythos. Dennoch bleibt das Satyrspiel als Teil der Theaterpraxis fest in die kulturelle und gesellschaftliche Realität der Polis eingebunden.

In dionysischer Wildnis begegnen die homerischen Heroen dem Alltäglichen, Fabelhaften und Kindlichen. Diese Wildnis versteht sich einerseits als ein Handlungsspielraum des Möglichen und Magischen, wie bereits gezeigt wurde, andererseits wird in diesen vorpolitischen Sphären das Verhältnis von Autonomie und Kontrolle weiter ausgelotet. Die dramaturgischen Setzungen von Freiheit, Abenteuer, Anarchie in den Textfragmenten sind nur vermeintlich. »Vorporalisch« hat hier nicht die gleiche Bedeutung wie »unpolitisch«, sondern Handeln und Sprachgebrauch der Satyrn erscheinen in einer Welt, in der der Raum der Öffentlichkeit, die Polis, noch nicht durch Institutionalisierung stabil gefestigt ist. Dem Satyrspiel

50 Bersani, Chiara: *Gentle Unicorn* (Programmtext), <https://www.labiennale.org/en/dance/2020/dance-performances/chiara-bersani-gentle-unicorn> (abgerufen am 14.05.2020).

51 Butler, Judith: »Körper in Bewegung und die Politik der Strasse«, in: *Heft 10 4/2011*: <https://www.zeitschrift-luxemburg.de/koerper-in-bewegung-und-die-politik-der-strasse/> (abgerufen am 15.02.2021). »Wenn wir in Erscheinung treten, müssen wir gesehen werden, das heißt: Unsere Körper müssen gesehen und ihre vokalisiert Töne gehört werden – der Körper muss in das Feld des Sichtbaren und Hörbaren eintreten. Wir müssen uns aber fragen, warum der Körper, wenn es so ist, aufgeteilt wird in einen Körper, der öffentlich in Erscheinung tritt, spricht und handelt, und in einen anderen, geschlechtlichen und arbeitenden, weiblichen, fremdartigen, stummen Körper, der für gewöhnlich in die private und vorpolitische Sphäre verbannt wird.«

werden in der Forschung wenig politische Implikationen eingeräumt, da es in einer vor- oder außerpolitischen Sphäre angesiedelt ist. Stattdessen stehen die sozialen und ethischen Aspekte – wie Kultur, Ethos, Moral und Religion – im Zentrum der wissenschaftlichen Untersuchung. In der griechischen Tragödie hingegen, die sich mit den politischen Strukturen der Polis befasst, wird der Begriff des Politischen häufig in der räumlichen Trennung von Privatem und Öffentlichem verhandelt, wie es etwa im Kreon-Antigone-Modell deutlich wird. Dieses enge Verständnis von Politik vernachlässigt, so die hier aufgestellte These, die Erfahrungswelt und das Selbstverständnis der athenischen Bürgerschaft in Bezug auf die Politiken des Körpers und dessen unterschiedliche Dimensionen. Die politische Gemeinschaft konstituiert sich durch eine normative Ordnung, die sowohl Inklusion als auch Ausschluss ermöglicht. Ausschlussmechanismen – wie die Exklusion von Barbaren, Fremden und Sklaven – sind daher, nach Judith Butler, nicht bloß Randphänomene, sondern inhärent politischer Bestandteil dieser Ordnung. Das Satyrspiel, das sich oft mit kindlichen und mythischen Themen befasst, bietet einen Blick auf die Mechanismen der Inklusion und Exklusion innerhalb dieser politischen Gemeinschaft und wirft die Frage auf, inwiefern diese Themen Teil des politischen Diskurses waren:

»Diese Sicht missachtet und entwertet jene Formen politischen Handelns, die gerade in diesen als vor- oder außerpolitisch geltenden Bereichen entstehen. Einer der Gründe, warum wir nicht zulassen können, dass der politische Körper, der solche Ausschließungen produziert, den Begriff des Politischen definiert – die Kriterien aufstellt, was als politisch gilt –, ist also der, dass im Einzugsbereich der Polis all jene, die aus ihrer konstitutiven Pluralität herausfallen, als unreal oder unvollkommen gelten und damit außerhalb des Politischen stehen.«⁵²

Die Satyrspiele zeigen, wie die antike Polis ihre Ideen vom Anderssein durch die Figur des Satyr-Performers zum Ausdruck bringt. Dessen körperliche Darstellungen werden sowohl als kindlich als auch als ungehorsam interpretiert, was einen politischen Kontext schafft. Daher stellt sich die Frage: Welche Rolle spielt diese Undiszipliniertheit der Satyrn im Handlungsraum des antiken Theaters und der griechischen Polis, insbesondere im Hinblick auf normüberschreitendes Verhalten? Welche kollektiven Strategien lassen sich in der heutigen Aufführungspraxis als kindliche und gegen das Patriarchat aufbegehrende Reaktionen im Bereich des Politischen verstehen? Mit Blick auf zeitgenössische Tendenzen: Wie lässt sich das Satyrhafte schließlich als Modell für Figurationen des Kindlichen bei *Gentle Unicorn* von Chiara Bersani konkretisieren? Die einführende Skizze beleuchtet einerseits

52 Butler, Judith: »Körper in Bewegung und die Politik der Strasse«, in: *Heft 10 4/2011*: <https://www.zeitschrift-luxemburg.de/koerper-in-bewegung-und-die-politik-der-strasse/> (abgerufen am 15.02.2021).

den vorpolitischen Körper als ein Mittel des politischen Protests, wobei das Kind als zentrale Denkfigur dient. Andererseits wird das Diskursfeld umrissen, in dem diese Körper durch performative Umcodierung politisiert werden. Ein wichtiger Aspekt meiner Perspektive ist der diskursgeschichtliche Verlauf, also wie das Kindliche durch soziokulturelle Einflüsse geprägt wird und schließlich als theoretische Denkfigur abstrahiert werden kann. Die Ausdifferenzierung dieser kindlichen Modelle in historischer Perspektive und im zeitgenössischen Kontext, wird nach der einleitenden theoretischen Definition über zwei Aspekte näher beleuchtet: Erstens das kindliche Staunen als unterbrechendes kritisches Moment des theatralen Prozesses und zweitens das Begehren als genuin kindliche Geste der Transgression. Beide Aspekte sind, wie zu zeigen sein wird, in den Satyr-Figurationen des Kindlichen eng miteinander verwoben:

»Staunen indiziert eine (noch) nicht kategorisierbare Fremdheit und konstituiert damit eine Grenze des Verstehens und Wissens. Damit wird es zum Ausdruck einer semantischen Leere vor dem Fremden. Als Moment der verunsichernden Reflexion kann es so zum Stimulus eines Begehrens nach Grenzüberschreitung werden.«⁵³

Das Staunen als Ausdruck unbestimmter Fremdheit eröffnet Raum für neue Erkenntnisse und kritische Auseinandersetzungen. Das daraus resultierende Begehren drängt auf Grenzüberschreitungen und neue Erfahrungen. Diese Dynamik zeigt sich in den Satyr-Figurationen des Kindlichen, die historische und moderne Perspektiven auf Kindlichkeit prägen. Im folgenden Kapitel wird diese Thematik weiter vertieft, um das Kind als prä-politische Denkfigur zu verstehen, die die Entwicklung politischer und gesellschaftlicher Konzepte beeinflusst.

Theoretische Hinführung: Das Kind als vor-politische Denkfigur

Seit über fünfzig Jahren steht der Körper und seine kulturelle Repräsentation im Mittelpunkt öffentlicher Debatten und Diskurse mit Blick auf die Transformationen der Gesellschaft. Er ist eine unerschöpfliche Ressource für öffentliches Handeln sowie Gegenstand und Instrument von politischen Forderungen, Behauptungen, Kämpfen um Sichtbarkeit (der Marginalisierten) und Vormachtstellung (der Mächtigen). Mit Judith Butler gesprochen: »Damit Politik stattfinden kann, muss der Körper erscheinen«⁵⁴. Diese Erscheinungs-Metapher stellt eine kritische Auseinander-

53 Gess, Nicola; Schnyder, Mireille et al. (Hg.): *Staunen als Grenzphänomen*, Paderborn 2017 (Abstract).

54 Butler, Judith: »Körper in Bewegung und die Politik der Strasse«, in: *Heft 10 4/2011*: <https://www.zeitschrift-luxemburg.de/koerper-in-bewegung-und-die-politik-der-strasse/> (abgerufen am 15.02.2021).

setzung mit den politischen Theorien von Hannah Arendt dar. Sie impliziert, dass nur Körper, die in der Öffentlichkeit erscheinen und sichtbar sind, als politisch betrachtet werden können. Diese Perspektive hat wichtige körperliche Differenzen in den Fokus gerückt, die historisch besonders stigmatisiert wurden, wie etwa Frauen, Schwarze, homosexuelle und queere Personen, transgeschlechtliche Menschen, Menschen mit Behinderung und auch Kinder – um nur einige der weniger privilegierten Gruppen zu nennen. In verschiedenen historischen Formationen wurden sie immer wieder als halb- oder (noch) nicht ganz menschlich wahrgenommen oder in die Sphäre des Un- oder Vorpolitischen verbannt.⁵⁵ Die Pluralität der Körper hat vor allem im politischen Diskurs gelitten, genauer gesagt: im Kampf um öffentliche Sichtbarkeit. So erklärte Butler im Vortrag *Rethinking Vulnerability and Resistance*: »[I]f we cannot readily conceptualize the political meaning of the human body without understanding those relations in which it lives and thrives, we fail to make the best possible case for the various political ends we seek to achieve«⁵⁶. Dieser Paradigmenwechsel, der sich seit 1980 vollzieht, hat eine performative Umcodierung erwirkt und markiert speziell diese bislang dominierten Körper und Positionen der Marginalität, öffentlich und privat als politisch. Sie sind die Repräsentanten für das Unversorgte, das Prekäre, das Sekundäre, das Marginale, das Verletzliche, das Unterdrückte, das Nicht-, das Un-, das Weniger. Butler hat aufgezeigt, dass der Körper in der privaten Sphäre weiblich, alternd, fremd oder kindisch und damit vorpolitisch ist.⁵⁷ Die meisten Formen des politischen Protests, hier knüpft die Künstlerin Johanna Hedva mit dem Manifest *sick women theory* an Butler an, sind verinnerlicht, gelebt und »verkörpert«, wodurch sie oft unsichtbar werden. Diese unsichtbare Form des Protests äußert sich in alltäglichen Handlungen und Lebensweisen, nicht unbedingt in öffentlichen oder sichtbaren Aktionen. Trotz ihrer Unsichtbarkeit bleibt

-
- 55 Butler, Judith: »Körper in Bewegung und die Politik der Strasse«, in: *Heft 10 4/2011*: <https://www.zeitschrift-luxemburg.de/koerper-in-bewegung-und-die-politik-der-strasse/> (abgerufen am 15.02.2021), vgl. Arendts Konzept des »Erscheinungsraums« als relationalen Raum, der durch das gemeinsame Sprechen und Handeln mehrerer Körper performativ hervorgebracht wird. Politische Teilhabe erfordert Sichtbarkeit und Hörbarkeit. Judith Butler ergänzt diese Perspektive kritisch, indem sie auf die ungleichen Bedingungen hinweist, unter denen Erscheinen möglich ist: Sichtbarkeit ist kein neutraler Zustand, sondern ein sozial und historisch konstruierter Prozess, der durch Machtverhältnisse und gesellschaftliche Normen bestimmt wird – und daher nicht allen gleichermaßen zugänglich ist.
- 56 Butler, Judith: »Rethinking Vulnerability and Resistance«, Vorlesung am Instituto Franklin, University of Alcalá, am 24. Juni 2014 in Madrid, in: <http://bibacc.org/wp-content/uploads/2016/07/Rethinking-Vulnerability-and-Resistance-Judith-Butler.pdf> (abgerufen am 26.07.2020).
- 57 Butler, Judith: »Körper in Bewegung und die Politik der Strasse«, in: *Heft 10 (4)*, 2011: <https://www.zeitschrift-luxemburg.de/koerper-in-bewegung-und-die-politik-der-strasse/> (abgerufen am 15.02.2021).

diese Art des Protests politisch relevant, da sie eine subtile, aber tiefgreifende Herausforderung an bestehende Machtstrukturen darstellt:

»If we take Hannah Arendt's definition of the political – which is still one of the most dominant in mainstream discourse – as being any action that is performed in public, we must contend with the implications of what that excludes. If being present in public is what is required to be political, then whole swathes of the population can be deemed a-political.«⁵⁸

Eine als apolitisch und prekär verstandene Figur ist die des Kindes. Historisch gesehen wird der Erwachsene oft als eine inhärent politische Existenz betrachtet, im Gegensatz zum Kind, das als apolitisch oder vorpolitisch gilt.⁵⁹ Seit der Aufklärung und besonders während des Fortschrittsdrangs der ästhetischen Moderne (zwischen 1890 und 1930) sind Kinder zu Grenzfiguren geworden, die mit Konzepten wie Primitivität, Infantilität und Wildheit verbunden sind.⁶⁰ Im diskursiven Feld des Politischen wird das Kindliche häufig als Konstruktion verstanden, die Fragen der Utopie, Identität/Alterität und Normierung aufwirft. Der Körper von Kindern wird sowohl materiell als auch semiotisch oft als flexible und formbare Figur betrachtet, auf der sich politische Theorien zu Differenzen in Ethnizität, Nationalität, Klasse, Sexualität und Geschlecht veranschaulichen lassen. Diese Sichtweise des Kindes als »auf dem Weg« – als sich entwickelnde und noch nicht vollendete Figur – deutet darauf hin, dass Differenzen durch seine vermeintliche Unvollständigkeit und Offenheit definiert werden. Das Kind wird als eine Projektionsfläche gesehen, die politische und kulturelle Vorstellungen widerspiegelt, auch wenn es selbst bereits durch gesellschaftliche Normen beeinflusst wird. Daraus lassen sich provisorisch und thesenhaft drei Aspekte für das Theater herauskristallisieren:

- Kinder sind (wie Tiere) im Theaterdispositiv das beunruhigende Andere;
- Kinder sind Akteure des Transformativen;
- Das Theater, das das Kindliche thematisiert, operiert als vorpolitischer Raum, der eng mit der Durchbrechung und Abstraktion des realpolitischen Raums verbunden ist.

58 Hedva, Johanna: »sick women theory«, in: https://johannahedva.com/SickWomanTheory_Hedva_2020.pdf (abgerufen am 26.01.21).

59 Vgl. Rollo, Tobi: »Feral Children: Settler Colonialism, Progress, and the Figure of the Child«, in: *Settler Colonial Studies* 8 (1), 2018, S. 60 – 79.

60 Denkfiguren des Primitiven zum Beispiel bei Walter Benjamin und Robert Musil. Siehe dazu Gess, Nicola: *Primitives Denken. Wilde, Kinder und Wahnsinnige in der literarischen Moderne (Müller, Musil, Benn, Benjamin)*, Paderborn: Fink 2013.

Bei der Suche nach Akten der Verkörperung in den darstellenden Künsten – wie Tanz, Performance und Theater – bleibt das Kind weitgehend eine Leerstelle. Diese Leere erweist sich auf den zweiten Blick als ein Signifikant.⁶¹ Seine szenische Präsenz schwingt in Darstellungen des Infantilen, Naiven, Trivialen, Rebellischen, Anarchischen oder Ursprünglichen mit. Kurzum: Das Kindliche ist, ähnlich wie in den Kapiteln mit dem Animalischen oder Wilden gezeigt wird, eine Differenzkategorie, mit der das erwachsene Subjekt mit Hilfe von Gesellschafts- und Utopiekonzepten Differenzen konstruieren. Auch das Kindliche als Differenzmodell stellt Gewissheiten in Frage, ist nie um ein ›Warum‹ verlegen, destabilisiert Normen und Traditionen und bringt feste Ordnungen zu Fall.

Erstaunlicherweise hat das Kind in feministischen Theorien, die auf kritischen Analysen von Geschlechterordnungen, Gleichheit und Selbstbestimmung in sozialen, politischen, künstlerischen und wissenschaftlichen Strömungen sowie in sozialen Bewegungen beruhen, bisher nur eine marginale Rolle als politischer Körper gespielt. Dies ist auf mindestens zwei Faktoren zurückzuführen: Erstens sind Verletzlichkeit und politische Handlungsfähigkeit historisch als Gegensatzpaar diskursiviert worden; zweitens hat die Situierung des Kindes im vorpolitischen Kontext das Kind zu einer Außenseiterfigur erklärt, der Anarchie im Denken und Handeln zugeschrieben wird, die aber außerhalb von Institutionen, Normen, Ordnungen, Regeln oder Vorschriften steht.

In der kulturwissenschaftlichen Studie *Figurations* von Claudia Castañeda wird untersucht, wie diese Formbarkeit des Kindes selbst hergestellt wird, genauer gesagt, wie erstens das Kind als Figur und zweitens die Kindheit als Konzept ästhetisch, historisch und kulturell konstruiert wird. Sie zeigt auch, wie diese daraus resultierenden Figurationen auf unterschiedliche Weise verwendet werden – oft mit starker politischer Wirkung und nachhaltigen sozialen Auswirkungen. Castañeda analysiert die Konstruktion des Kindes sowohl als ›natürlichen‹ als auch als kulturell konstruierten Körper.⁶² Ihre Arbeit zeigt exemplarisch, wie die kulturelle Bedeutung und der politische Mehrwert des Kindes durch seinen Status als Körper entstehen, indem das Kind als ›verfügbarer‹ Körper dargestellt wird, dessen vermeintliche Fragilität und Unvollständigkeit für verschiedene politische Zwecke genutzt werden können. Sie identifiziert drei wesentliche Aspekte des Kindlichen: Erstens die

61 Der leere Signifikant fußt in Ernesto Laclaus Hegemonietheorie, die er gemeinsam mit Chantal Mouffe in *Hegemony and Socialist Strategy* entwickelt hat. Vgl. Laclau, Ernesto; Mouffe, Chantal: *Hegemonie und radikale Demokratie: zur Dekonstruktion des Marxismus*. Wien: Passagen. Orig.: *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a radical democratic politics* (1991).

62 Castañeda, Claudia: *Figurations: Child, bodies, worlds*, Durham: Duke University Press 2002, S. 1f.

anarchische und vorpolitische Dimension, zweitens die chaotische und spekulative Qualität und drittens die wilde Figuration des Natürlichen und Authentischen.⁶³

Viele Autor*innen im Kanon und in der Herausbildung der Gender und Queer Studies (zum Beispiel Michel Foucault, Eve Sedgwick, Judith Butler, Jack Halberstam, Michael Moon, Lee Edelman, Josè Esteban Muñoz und weitere) haben das Kind als Denkfigur für Autonomie und politischer Handlungsmacht (agency) untersucht. Lee Edelman hat das Kind zum Symbol für die Zukunft erklärt: »We are no more able to conceive of a politics without a fantasy of the future than we are able to conceive of a future without the figure of the child.«⁶⁴ Die große Anzahl von Texten, die sich mit dem Nachdenken über Kinder, Kindheit und deren Figurationen in der Queer-Theorie befassen, basiert auf Freuds Psychoanalyse – kindliche Vorprägung, Manifestation des Triebes, Lustprinzip –, aber auch Lacans einflussreiche Phallus- und Spiegelstudien mit Beschreibungen der kindlichen Entwicklungsstadien waren für die Entstehung der Queer-Theorie entscheidend. In diesem Zusammenhang wird das Kind als Schlüsselfigur heteronormativer Sexualpolitik als kulturelle Konstruktion dechiffriert. Vor allem im Denksystem des Poststrukturalismus (im Modell der Sprache), des Feminismus und der Psychoanalyse wird das Konzept Kind als etwas, das *noch-nicht* ist, kritisch thematisiert. In diesem theoretischen Zugang stört das Kind das normative Paradigma und besitzt ein anarchisches Potenzial. Die Etablierung des Nicht-Könnens und des Nicht-Wissens – sowohl als theoretische Prämisse als auch als ästhetisch-künstlerische Praxis im 21. Jahrhundert – wird nicht als Mangel verstanden, sondern als Möglichkeit zur Neuordnung.⁶⁵ Jack Halberstam beschreibt dies als eine Art »Nicht-Strategie«: »Unter gewissen Umständen bedeutet Scheitern, Verlieren, Vergessen, Aufheben, Rückgängigmachen, Sich-seiner-Entledigen, Nichtwissen eine kreativere, kooperativere und überraschendere Art, in und mit der Welt zu sein.«⁶⁶

63 Vgl. Ebda., S. 167f.

64 Edelman, Lee: *No future. Queer Theory and the Death Drive*, Durham: Duke University Press 2004, S. 11.

65 Die Möglichkeit zur Neuordnung durch das Kind entfaltet sich nicht unabhängig, sondern innerhalb sozialer Handlungskompetenzen und kooperativer Praktiken. Es geht um situative, spielerische oder sogar trotzig motivierte Abweichungen im sozialen Kontext. Diese Perspektive betont die Bedeutung kindlicher Einstellungen wie Staunen und die kreativen Möglichkeiten, die aus sozialen Interaktionen entstehen, ohne jedoch den Eindruck zu erwecken, dass das Kind eine völlig autonome oder deterministische Kraft ist.

66 Halberstam, Jack: *The Queer Art of Failure*. Durham 2011, S. 3. (übersetzt aus dem englischen Original: »Under certain circumstances, failing, losing, forgetting, unmaking, undoing, unbecoming, not knowing may in fact offer more creative, more cooperative, more surprising ways of being in the world.«) Hier zitiert aus meinem Interview: <https://tqw.at/das-tier-das-mensch-heisst/> (abgerufen am 27.01.2023).

Zur Modellierung des Kindlichen im Satyrspiel

In der antiken Satyrfigur verkörpert sich – im Schutz des Kollektivs – eine signifikante Form von Kindlichkeit. Die Satyrn werden als die (erwachsenen) Kinder des Chorführers, genannt Papposilen oder nur Silen, in das dramatische Satyrspiel eingeführt und durch die Attribute unruhig, naiv, wild und undiszipliniert näher bestimmt.⁶⁷ In diesem Abschnitt soll der in mehrfacher Hinsicht widersinnige Satyrchor in seiner genuin kindlichen Attribuierung zuerst im dramatischen Narrativ und anschließend in performativen Akten der Verkörperung genauer perspektiviert werden.⁶⁸

Das Kindliche ist die Grundierung der satyrischen Theaterfigur und bildet einen vernachlässigten Aspekt in der Forschung.⁶⁹ Der Kultur-Natur-Dualismus manifestiert sich im Satyrspiel sehr deutlich als Spannungsfeld in seinen verschiedenen Erscheinungsformen als Mensch-Tier-Hybrid. Aus einer geschlechtertheoretischen Perspektive variieren die Nuancen von Hypermaskulinität/Effeminität auch durch Bewegung, Gestik, Kostümierung, Körperlichkeit und Energie. Darüber hinaus wird aber auch das Verhältnis zwischen Erwachsenen und Kindern vorübergehend erschüttert.

Die Analogie zwischen Satyrn und Kindern ist ein wiederkehrendes Motiv in den erhaltenen Fragmenten, wie eine genaue Lektüre zeigt. In ihren stereotypen Rollen wirken Satyrn häufig überrascht, verwundert oder schnell ängstlich, doch sie zeigen auch ekstatische Freude über neue Eindrücke und Geräusche, die sie mit allen Sinnen wahrnehmen und neugierig erkunden. Im Satyrspiel *Ichneutae* von Sophokles wird eine Episode aus der Kindheit von Hermes erzählt. Der gerade erst geborene Hermes baut seine erste Lyra aus dem leblosen Körper einer Schildkröte und entführt zu Beginn des Dramas das Vieh Apollos, um die Haut der Rinder für das Musikinstrument zu verarbeiten. Der erzürnte Gott bittet den alten Silen, den Vater der Satyrn, um Hilfe. Im Gegenzug stellt er dem Satyrchor die Freiheit in Aussicht und die Spurensuche beginnt. Mit ihren Nasen erschnüffeln die Satyrn das gestohlene Vieh, bis die Spuren schließlich zu einer Grotte führen. Als sie ein ihnen unbekanntes Geräusch hören, stampfen sie vor Angst und Erstaunen wild umher und geraten in einen bacchantischen Rausch. Der väterlich-strenge Papposilen erscheint als oberstes patriarchalisches Ordnungsprinzip des Chores, der seine Kinder ermahnt:

67 Das Satyrspiel wird als eine spielerische/kindliche Tragödie (Vgl. Lämmle, Rebecca: *Poetik des Satyrspiels*, 2013) beschrieben.

68 Mark Griffith bezeichnet ihren Status im Satyrspiel als »permanently childlike«, in: Ders.: *Greek Satyr Play Five Studies*, 2015, S. 46 und S. 94.

69 Eine Ausnahme bildet die Publikation von Emma Griffiths: *Children in Greek Tragedy: Pathos and Potential*, Oxford: Oxford University Press 2020.

»Why are you running away, afraid of a noise? You wretched beasts, with your filthy bodies all smeared with wax, seeing terrors in every shadow, scared of everything! You're gutless, and careless, and servile. You're nothing but body and tongue and voice. You trust to words and flee from actions. Worst of animals, how did you ever come to have a father like me?«⁷⁰

Hier wird der autoritäre Status des Vaters bzw. Chorführers deutlich. Im Satyrspiel wird die Frage nach Kontrolle und der Ordnung im vorpolitischen Raum der Handlung implizit aufgeworfen. Die Passage *nichts als Körper, Zunge und Stimme* lässt den Status der Satyrn als Figuren brüchig werden. Der Silen spricht seine Kinder als wilde Tiere an und distanziert sich von ihrem Fehlverhalten. In dem Fragment erscheint daraufhin die Nymphe Kyllene aus der Höhle und erklärt den erstaunten Satyrn auf spielerische Art und Weise mit einem Rätsel die Natur des ihnen unbekanntes Musikinstruments, woraufhin sie sich beruhigen und interessiert zuhören. Die Satyrn sind Kyllenes unmittelbaren Sinnesreizen und ihrem erotisch konnotierten Appetit ausgeliefert, wobei der Hunger als theatrale Metapher verwendet wird, die den Antrieb und die Motivation der Figuren für Handlungen und Gesten im dramatischen Stück vorgibt. Ihre Schreckhaftigkeit, ihre permanente Erwartungs- und Begehrenshaltung, so absurd und situativ unpassend diese auch sein mag, lässt sie in den heroischen Kontexten, in die sie geraten sind, liebenswert kindlich und naiv erscheinen. Verhält sich der Satyrchor gegenüber anderen dramatis personae – insbesondere göttlichen Instanzen, Helden und Vertretern der patriarchalen oder tragischen Weltordnung – aufmüpfig und undiszipliniert, kippt die väterliche Geste der Fürsorge und sie werden sprachlich als wilde Tiere gezüchtigt und zurück in ihre Schranken verwiesen.

Das skizzierte Beispiel zeigt, wie die Dramatiker der antiken Polis ihre politischen Visionen von Erziehung und Formbarkeit mit Hilfe von Satyrn auf der Bühne umsetzen. In ähnlicher Weise können wir sehen, dass die Inszenierungen von ›Otherness‹ oft dionysisch invertiert werden, indem die Satyrn selbst fremde Körper, Geräusche, Höhlen, Orte sinnlich wahrnehmen und dabei über die Vielfalt der Dinge in der Welt staunen. Die Primitivität, die Erregung, die Neugier, die Euphorie und das kollektive Engagement der Satyrn – immer bereit, sich der dramatischen Illusion hinzugeben – macht sie dem griechischen Publikum im antiken Theater als

70 Diese Übersetzung ist von Richard Johnson Walker: *The Ichneutae of Sophocles*. London: Burns and Oats 1919. Walker hat für das Fragment einen eigenen Text erstellt, in dem er viele Lücken ausfüllt. Ich habe seine Ergänzungen übernommen. Der Text der ersten Veröffentlichung des Stücks ist von Arthur S. Hunt: *Oxyrhynchus Papyri* 9, Nr. 1174. London: Egypt Exploration Fund 1912.

Identifikationsfigur zugänglich.⁷¹ In der kindlichen Modellierung sind zwei Aspekte besonders hervorzuheben: Erstens findet das Staunen der Satyrn im Dramentext ein Echo in einer markanten Satyrpose auf antiken Vasen. Diese Pose verdeutlicht die visuelle und symbolische Verbindung zwischen Dramentext und Ikonografie. Zweitens lässt sich das durch Staunen motivierte Begehren als eine Geste der Überschreitung im Körper- und Bewegungskonzept verstehen. Hierbei wird das Staunen nicht nur als emotionale Reaktion, sondern auch als eine körperliche und konzeptionelle Grenze betrachtet, die durch Bewegung und Handlung überschritten wird. Das Theater selbst wird so zu einem Staunen erregenden »Anderen«, das bestehende kulturelle und konzeptionelle Normen herausfordert und neue Denkfiguren eröffnet.

Ein wesentliches Merkmal ist das kindliche Erstaunen als kritisches Moment und Unterbrechung des theatralen Vorgangs. Mit dem Staunen ist Neugier und Wissensgenerierung, Reflexion und Innenschau, aber auch Wahrnehmungsirritation und Störsinn verbunden. Im Blick auf das Andere, Fremde und Neue offenbart sich das Zuviel als ein sich andeutender Akt der Grenzüberschreitung. Staunen ist in diesem Sinne eine signalhafte Geste und markiert eine neue ästhetische Erfahrung im Hier und Jetzt des Augenblicks, die im Theater durch Fiktion und Illusion hervorgerufen wird, etwa wenn Staunen als ungewohnte Metapher⁷² eingesetzt wird. Für Platon ist Staunen (von griechisch *thaumazein*) der Ausgangspunkt des philosophischen Strebens nach Wissen. Es ist das Gefühl der Verwunderung, das dazu bewegt, Fragen zu stellen und tiefere Wahrheiten zu suchen. Bernhard Waldenfels bezeichnet dieses Gefühl als eine »Figur des Überschusses«⁷³, die das Denken aufbricht und über die eigenen Möglichkeiten hinausgeht. Im Dispositiv des Theaters sieht Hans-Thies Lehmann das Nichtwissen als eine »Erfahrung der Unterbre-

71 Edith Hall beschreibt das Ambiente des Satyrdramas als kindlich, körperlich/sinnlich, homo-sozial. Vgl. Hall, Edith: *The theatrical cast of Athens: interactions between ancient Greek drama and society*, Oxford University Press 2006, S. 396.

72 Staunen besteht auch als reine Metapher im Sinne eines Bruchs mit einer Genealogie, Erkenntnis und Tradition, zum Beispiel westlicher und nicht-westlicher Philosophien, des binären Gegensatzes (kindlich/erwachsen) und der Verstrickung bzw. Überlagerung dieses Gegensatzes. Träger und Vermittler dieses Staunens ist paradigmatisch das Kind als ein Transformationsagent des Theaters, das nach Belieben modelliert werden kann und darum erstaunlich flexibel ist. Das Kind als Denkfigur des Staunens wird innerhalb der vor-politischen Matrix des Theaters, so die These, als das Andere kategorisiert. Diese Agenten des Theaters tragen wesentlich dazu bei, Unsicherheit, Vulnerabilität, Fremdheit, Nichtwissen und Mehrdeutigkeit zu vermitteln.

73 Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden. Vgl. Waldenfels, Bernhard: *Phänomenologie des Eigenen und des Fremden*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997.

chung«⁷⁴. Das Betreten eines neuen Terrains, oder Denksystems, der Übertritt zu einer neuen Ordnung von Welt/Wissen, beispielsweise im Bereich der Imagination, im Dionysischen oder auch im kindlichen Kosmos, zeigt uns die Begrenztheit der eigenen Perspektive auf. Staunen im Sinne Walter Benjamins ist die plötzliche Unterbrechung und der erschütternde Wendepunkt im dramatischen Narrativ – auf das Satyrspiel bezogen: der fremde Klang der Schildkröte führt zur Unterbrechung durch bacchische Raserei. Das Staunen ist aber nicht nur philosophisch und metaphorisch eine Ambivalenz-Konstruktion, sondern findet sich mit der antiken Satyrfigur verkörpert: Ein ›äußeres‹ in der Pose Erstarren, befördert den ›inneren‹ ästhetischen Stimulus, der zur Steigerung des Affekts führt.

Der zweite Aspekt bezieht sich auf das erotisch und körperlich betonte Begehren, das in den Figurationen des Kindlichen mitschwingt und aus der transgressiven Denkbewegung des Staunens resultiert. Dieser Aspekt manifestiert sich körperlich in der Satyr-Pose. In einer tanzwissenschaftlichen Lesart schwingt die kindliche Figuration des Satyrs vor allem in ihrer Verkörperung von Begehren und Bedürfnis mit, die eng miteinander verwoben sind – »jede kindliche Geste ist Befehl und Signal«⁷⁵, wie Walter Benjamin feststellt. In der Bewegungsanalyse wird die antike Figur entscheidend durch Abwesenheit, Mangel und Verlangen profiliert. Roland Barthes schreibt: »Der Diskurs der Abwesenheit ist ein Text mit zwei Ideogrammen: Da sind die zum Himmel *erhobenen Arme der Begierde* und die *ausgestreckten Arme des Bedürfnisses*. Ich oszilliere, ich schwanke zwischen dem phallischen Bild der erhobenen Arme und dem kindlichen Bild der ausgestreckten Arme hin und her.«⁷⁶

Die Satyr-Pose auf der Rückseite der Pronomosvase signalisiert diesen Spannungszustand durch die Körperspaltung (links/rechts) mit der Blickrichtung nach oben. Der erhobene Arm verweist auf die phallische Imagination, während der ausgestreckte Arm wie eine kindliche Signatur erscheint.⁷⁷

Barthes interpretiert das Verhältnis von Begehren und Bedürfnis als teils aufeinanderfolgend, teils unentschieden, insbesondere in der Reaktion auf Abwesenheit. Oft konvergieren diese Bilder ineinander. Begehren, in seiner kindlich reduzierten

74 Lehmann, Hans-Thies: »Eine unterbrochene Darstellung: zu Walter Benjamins Idee des Kindertheaters«, in: Christel Weiler; Hans-Thies Lehmann (Hg.): *Szenarien von Theater und Wissenschaft. Festschrift für Erika Fischer-Lichte*, Berlin: Theater der Zeit 2003, S. 181 – 203, hier S. 187.

75 Walter Benjamin zitiert nach Gess, Nicola: »Primitives Denken in dialektischer Wendung: Kind und Geste bei Walter Benjamin«, in: *Primitives Denken. Wilde, Kinder und Wahnsinnige in der literarischen Moderne* (Müller, Musil, Benn, Benjamin), 2013, S. 365 – 421, hier S. 392.

76 Barthes, Roland: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, 2012, S. 31.

77 Die Weigerung, erwachsen zu werden, und damit einhergehend: intellektuell, emotional und körperlich zu reifen, und die Feier der Perversion als phantasmatische, obszöne Figur werden in Heather Love als queere Strategien bezeichnet. Vgl. Love, Heather: *Feeling backward: Loss and the politics of queer history*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press 2009, S. 7.

Form, ist schwer vom Bedürfnis zu unterscheiden; das Bedürfnis, in seiner extremsten Form, kann sich dem phallischen Bild des Begehrens annähern, wie Heather Love beschreibt.⁷⁸

Abb. 42 und 43: Mänade und Satyr: »Die Begierde bricht sich am Bedürfnis« (Roland Barthes)⁷⁹



Die antike Vase stellt die gespaltene Verkörperung der Satyrn dar und archiviert gleichsam ihr hybrides Bewegungskonzept. Die Synthese der Armgesten akzentuiert die enge Verbindung von erotischem Begehren und kindlichem Bedürfnis als ineinandergreifendes Kippmoment im »Bewegungstext« des Satyrspiels.

Figurationen des Kindlichen bei Chiara Bersani *Gentle Unicorn* (2019)

Wie lässt sich das Satyrhafte als Modell für zeitgenössische Figurationen des Kindlichen mit Blick auf aktuelle künstlerische Tendenzen in Perspektive setzen? Während die signifikante Satyrpose als ambivalente Modellierung des Kindlichen mit Strategien des Erstaunens, der Unterbrechung und der Überschreitung erscheint, zeichnet sich das Kindliche in Chiara Bersanis Arbeit⁸⁰, so viel sei hier vorweggenommen, durch seine Undiszipliniertheit, den Anschein des Magischen und das Eindringen des Vropolitischen aus.

78 Ebda.

79 Barthes, Roland: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, 2012, S. 31. Szenenbild der Neapler Pronomvase. Dionysische Ansicht.

80 Das Manifest ihrer Recherche ist das Stück *Gentle Unicorn*, das bei der Aerowaves-Plattform zu sehen war. 2019 wurde sie mit dem UBU Award als beste Nachwuchsschauspieler*in/-performer*in unter 35 ausgezeichnet und bekam den *Total Theatre Award* in der Kategorie Tanz beim Fringe Festival in Edinburgh.

»Intimacy, vicinity, shared experience, gaze, listening, vision, sound, transparency, attention, vulnerability, energy, search for meaning, political radicalism, gift – some of the key words according to Gaia Clotilde Chernetich, Chiara Bersani's dramaturgist – are the compass that can help to fathom the ›otherness‹ of an amazing creator, thinker and performer. A hyper-human body artist, Bersani reveals herself in her courage beyond dismay, in her powerful inner rhythm to attain her own mythological essence.«⁸¹

In *Gentle Unicorn* erhebt die italienische Performerin und Choreografin ihren 98 Zentimeter großen Körper als politisches Manifest ihrer künstlerischen Forschung: »Die Idee eines politischen Körpers, eines Körpers, der auf seine soziale Funktion in dem Moment reagiert, in dem er sich entscheidet, in die Gesellschaft einzutreten«⁸². In Bersanis Performance erscheint das titelgebende Einhorn nicht nur als Denkfigur des Kindlichen, sondern auch in Form eines sanften Protests gegen die Zuweisungen der Normativität und das Regime des normativen Blicks. Die Performerin, so die These, neutralisiert vorübergehend den Gegensatz zwischen dem Erwachsenen, der als öffentlich und damit politisch gesetzt wird, und dem Kindlichen, das als privat und vopolitisch betrachtet wird, durch die in der Performance erzeugte mythische Körperlichkeit, insbesondere durch ihre ausdrucksstarken Augen und ihren Atem.⁸³ Es ist zu beachten, dass die Unterscheidung zwischen öffentlich und privat in diesem Kontext komplex ist.

Zu Beginn der Performance liegt Bersani im Raum. Der in weißen Filz gehüllte Oberkörper ruht in Bauchlage, der Kopf ist nach unten gerichtet und wird von den leicht angewinkelten Armen gestützt. In dieser Ruheposition, den Körper über den gebeugten Knien gefaltet, hebt und senkt sich der Oberkörper kaum sichtbar durch die Atmung. Obwohl in der Aufführung sehr wenig passiert, gibt es überall durchdachte Details: Es folgen kleinste Bewegungen der Fingerspitzen, der Zehen, des Kinns. Die langsame Seitwärtsneigung des Kopfes offenbart ein aufmerksames Gesicht mit schüchternem aber forschendem Blick und erwartungsvollen großen Augen. Bersanis Präsenz hat etwas Magisches an sich. Sie macht kleine keuchende Atemzüge und kichert vor Vergnügen. Die Augen wandern interessiert in der Umgebung

81 o. A.: Bersani, Chiara: *Gentle Unicorn*, 2020, <https://www.labiennale.org/en/dance/2020/dance-performances/chiara-bersani-gentle-unicorn> (abgerufen am 25.01.2023).

82 Mein Interview mit Chiara Bersani: Vgl. Hörmann, Johanna; Gillinger-Correa Vivar, Christina: »The Animal called Human Being: Johanna Hörmann in conversation with Chiara Bersani about *Gentle Unicorn*«, 2020, <https://tqw.at/das-tier-das-mensch-heisst/> (abgerufen am 27.01.2023).

83 Satyrn zeigen historisch und metaphorisch, wie Körperrnormen und körperliche Handlungen oft eine Weigerung theatral markieren oder andeuten, erwachsen zu werden oder nach normativer Vorstellung erwachsen zu sein. Darin kann eine Ablehnung von normativen Praktiken gelesen werden.

umher und verweilen im Publikum. Die Finger bilden schließlich eine Faust und der Körper der Performerin erhebt sich vorsichtig auf alle Viere. In dieser spezifischen Bewegungsform wird das titelgebende Einhorn in den ersten Minuten der Tanzaufführung körperlich aufgespürt und gleichzeitig durch die eigene Wahrnehmung spürbar. Der fellbedeckte Oberkörper bewegt sich langsam vorwärts. Das Gewicht liegt auf den Knien und Fäusten, die Beine folgen den Armbewegungen mit Verzögerung. Auf jeden Schritt folgt eine kurze Pause, ein Moment des Innehaltens. Die poetische Performance, bei der die Verwendung von minimalen Bewegungen und Gesten die spezifische Körperlichkeit durch die Präsenz und das Bewusstsein der Performerin auf das Publikum überträgt, intensiviert den Blick. Bersani haucht dem Einhorn Leben ein, indem sie ihm ihren Körper, ihren Atem und ihr Herz leiht, wie sie in der Beschreibung des Performance-Stücks erklärt.

Eine persönliche Erfahrung manifestiert sich in der Performance als ein kollektiv erlebtes Gefühl. Bersani richtet ihre künstlerische Bewegungsforschung auf die politische Dimension der Bedeutung, die ein unangepasster, nun mythischer Körper im Kontext gesellschaftlicher Normen einnimmt.⁸⁴ Während Bersani sich langsam auf allen vieren über die Bühne bewegt, hält sie inne, um mit staunendem und wissendem Blinzeln die Menschen im Raum zu betrachten, die sie beobachten. Wenn sie innehält, wird die körperlich motivierte Geste des Erstaunens und der Verwunderung besonders deutlich akzentuiert: der Mund ist leicht geöffnet und die Lippen sind widerwillig nach vorne geschoben. In dieser Lesart demonstriert das gezielte Schütteln des Kopfes stummes Entzücken und steigert sich zu ekstatischer Verzückung. Das Hochziehen der Augenbrauen, das weite Öffnen des Mundes, die horizontalen Falten im Gesicht und subtile Muskelbewegungen wie das Runzeln der Stirn vermitteln starke Emotionen. In der Performance wird das Staunen gezielt eingesetzt, um die Präsenz der Darstellerin zu betonen, die Situation intensiver zu gestalten und sowohl den eigenen Blick als auch den des Publikums auf neue Aspekte zu lenken:

»Wenn wir mit etwas Unvorhergesehenem konfrontiert sind, sei es ein Körper oder ein Vorgang, passiert viel in uns. Doch wenn der Versuchung wegzulaufen nicht nachgegeben wird, wenn wir uns die Zeit nehmen, uns mit der Situation vertraut zu machen, dann entspannt sich die Atmung, die Eindrücke verändern sich, und der Blick erforscht neue Tiefen.«⁸⁵

84 Legge, Doriana: »Un agire personale e insieme collettivo. Intervista all'attrice e performer Chiara Bersani«, in: Luciano Boi; Franco D'Intino; Giovanni Vito Distefano (Hg.): *Immaginare l'impossibile: trame della creatività tra letteratura e scienza*, *Between* 9 (17), 2019, www.Betweenjournal.it (abgerufen am 11.02.2021)

85 Vgl. Hörmann, Johanna; Gillinger-Correa Vivar, Christina: »The Animal called Human Being: Johanna Hörmann in conversation with Chiara Bersani about *Gentle Unicorn*«, 2020, <https://tqw.at/das-tier-das-mensch-heisst/> (abgerufen am 27.01.2023).

Gentle Unicorn konzentriert sich auf den Prozess der Verkörperung. Für Chiara Bersani basiert das Konzept der Körperpolitik auf dem Wunsch, ein politisches Manifest zu werden. Damit wirft Bersani die Frage nach Verletzlichkeit und Widerstandsfähigkeit, Autonomie und Freiheit auf, die mythologisch durch die Politik des anderen Körpers verhandelt werden: »the body cannot escape being political: it can't when it dives into society imposing its form on the world and receiving in response meanings, interpretations and expectations; it can't when it is silenced, pushed off the streets, forgotten by the crowds«⁸⁶. Die Fragilität kann ein beginnender und anhaltender Moment des Widerstands sein, wie Judith Butler konstatiert: »Once we understand the way vulnerability enters into agency, then our understanding of both terms can change, and the binary opposition between them can become undone«⁸⁷. Die Aktualität von Butlers Überlegungen zur Verletzlichkeit und Reglementierung des Körpers in der Gesellschaft erscheint zentral für Bersanis Ansatz und deren Konzept von Körperlichkeit. Bersani begegnet der Herausforderung, sich ihrem Leben und ihrer künstlerischen Arbeit als disabled performer zu stellen, indem sie sich behutsam einem imaginären Konzepttier, dem Einhorn, zuwendet, zu dem sie eine liebevolle Beziehung aufbaut. Das Körperwissen der Performerin wird mit den imaginierten Bewegungen zu einer Körper- und Wahrnehmungseinheit somatisch zusammengeführt. Das hier formulierte Körper- und Bewegungskonzept sensibilisiert das Publikum für die Wahrnehmung, die Bewegungsabläufe und den Körpereinsatz und entfaltet dabei eine mythologische und poetische Wirkung. Bersani widmet sich dem Einhorn, um ihren eigenen Körper als Sinnbild und Symbol zu enthüllen. Ihre künstlerische Recherche dient als performative Introspektion:

»Nothing is known about the unicorn. Its roots are lost in the succession of distracted genres of human beings. What happens if in the collective imagination will appear a figure with mythological traits yet orphaned by a myth that motivates and describes its existence?«⁸⁸

86 Ebda.

87 Ebda.

88 o. A.: Bersani, Chiara: *Seeking Unicorn*, 2020, in: <https://www.mosaicodanza.it/en/date-en/in-terplay-2020-diffuso-en/seeking-unicorns-chiara-bersani/> (abgerufen am 14.09.2020).

Abb. 44: Publikumreaktionen in Gentle Unicorn (Screenshot)



Abb. 45: Chiara Bersani spürt das Einhorn körperlich auf (Screenshot)



Abb. 46: Weitere Publikumsreaktionen in Gentle Unicorn (Screenshot)



Das Einhorn dient hier als Modell, um zeitgenössische Fragen im Zusammenhang mit der eigenen Künstlerbiografie (dem Anderssein und Exotismus) sowie Körperpolitiken zu begegnen. Dabei versucht Bersani nicht, sich dem Einhorn mimetisch zu nähern oder das Einhorn szenisch zu repräsentieren. Auf der Bühne entfaltet Bersani ihr eigenes einzigartiges und zugleich mythisches Wesen. In ihrer Performance *Gentle Unicorn* verweigert sie bewusst die Anpassung des Körpers an gesellschaftliche Normen, um aufrecht in der Welt zu agieren oder eine bestimmte Herkunft zu repräsentieren – ein choreografischer Ansatz, der es ihr ermöglicht, das Einhorn im Raum zeitweilig erscheinen zu lassen. Die Denkfigur des Kindlichen manifestiert sich in zwei zentralen Aspekten: Erstens wird Staunen durch die Bewegungen von Augen und Atem artikuliert, wodurch die Neugier und Unschuld des Kindlichen verkörpert werden. Zweitens wird die Sanftheit des Einhorns als politisches Konzept verwendet, das die Bedeutung von Verletzlichkeit und Sichtbarkeit im öffentlichen Raum betont. Diese Elemente schaffen eine Grundlage für die Interaktion mit dem Publikum und regen zur Reflexion über die Erfahrung des Andersseins an.

Das Animalische: Frédéric Gies *Queens of the Fauns* (2019)

Die griechische Aufführungskultur modelliert die Animalität der Darsteller und Schauspieler auf der antiken Bühne in einem kultischen Kontext, der mit der rituellen Wildheit und dem dionysischen Ensemble aus männlichen und weiblichen Tänzer*innen verbunden ist. Hier erfährt das Animalische unterschiedliche Erscheinungsformen, Ausprägungen und Zuschreibungen. Im Dionysos-Kult wird die Animalität von den Anhängerinnen in signifikanter Weise somatisch⁸⁹ erlebt, wenn sie im zeremoniellen Höhepunkt einen lebenden Stier (Dionysos) mit Händen und Zähnen zerreißen, die Innereien des Tieres verschlingen und so das Dionysische inkorporieren, um mit ihrem Gott eins zu werden. Das dionysische Finale hingegen wird im institutionell begründeten und patriarchalisch strukturierten griechischen Theater durch die animalische Verwandlung mittels Maske, Pferdeschwanz und Leder-Phallus als symbolischer Akt angedeutet, wenn der Tragödienchor kurz vor dem Ende des dramatischen Wettkampfs und dem Beginn des rituellen Festes als Satyrchor mit brachialen Gesten die Bühne einnimmt. Die Tanzwissenschaftlerin Gabriele Brandstetter verweist auf die ambivalente Konstruktion der Inszenierung des Animalischen, wenn sie feststellt, dass die »Grenze zwischen

89 Auch antike Rituale können als besondere, dramaturgisch inszenierte Formen somatischen Erfahrens angesehen werden.

Mensch und Tier durch den Menschen verläuft«⁹⁰, eine theatrale Situation, die durch die inszenatorischen Mittel verdeutlicht wird, mit denen ein Tänzer »die Bewegungen eines Tieres annimmt, indem er seine ›menschliche‹ Natur verheimlicht und sich aus *kulturellen* Gründen *als* Tier präsentiert. Dadurch, dass er sich in ein Tier verwandelt, unterstreicht er seine fortdauernde Existenz als Mensch«⁹¹. Diese enge Beziehung zwischen Animalität und Theatralität zeigt sich bereits in den ritualisierten Versammlungen, die der griechische Chor auf der Bühne szenisch zum Ausdruck bringt. Chöre sind von Anfang an prädramatisch und animalisch codiert, wie Lillian Lawler konstatiert.⁹² Tiere sind in antiken Denkformen noch eng verbunden mit Opfer und Orakel, begegnen als Botschafter und Verheißung. Das Verhältnis zu Tieren ist ein historisch widersprüchliches, indem nicht-menschliche Wesen, die exotisch oder fremd sind, mythologisiert, verehrt und geopfert werden. Dieses Paradox deutet darauf hin, dass die Beziehung der Menschheit zu Animalität komplexer und vielschichtiger ist, dass die Unterscheidung und die Grenzlinie zwischen Mensch und Tier weder scharf definiert noch historisch oder kulturell stabil gegeben ist. Die Kombination von menschlichen und tierischen Zügen ist, wie Michail Bakhtin in seinen Abhandlungen über das Karnevaleske stets betont hat, eine der ältesten Formen des Grotesken.

In diesem Kapitel wird die komplexe Mensch-Tier-Konfiguration durch die zeitgenössische Tanzperformance *Queens of the Fauns* aus der Perspektive des Körpers betrachtet. Der von Frédéric Gies entwickelte animalische ›Zugriff‹ auf das Körper- und Bewegungskonzept basiert auf einer somatischen Praxis, um konstruierte und physische Grenzen zu verunsichern, zu verschieben und zu überschreiten. Der Choreograf und Tänzer Frédéric Gies bezieht sich in seiner Tanzperformance auf Vaslav Nijinskys moderne Verkörperung des Fauns als Meilenstein der westlichen Tanzgeschichte und auf ein androgynes und exotisches Konzept von Männlichkeit, das für das postromantische Ballett kanonisch geworden ist.

Nijinskys entwirft seine »theatrale Traumfigur«⁹³ durch eine zweigeteilte Körperlichkeit: oben Mensch, unten die faunische Gestalt. In Anlehnung an dieses Imaginationsbild vervielfältigen Frédéric Gies und seine Kollegin Elisabeth Ward die

90 Übersetzt aus dem Original; »We should perhaps note a paradox of these animal dances. The dancer dons a mask or adopts the movements of an animal, dissimulating his ›human‹ nature by presenting himself as ›animal‹ for *cultural* reasons. And by so doing, by becoming an animal, he underlines his continuing existence as a man«. Brandstetter, Gabriele; Taylor, Iain W. M.: »Dancing the Animal to Open the Human: For a New Poetics of Locomotion«, in: *Dance Research Journal*, 42(1), 2010, S. 2 – 11, hier S. 5.

91 Ebda.

92 Lawler, Lillian B.: *The Dance in Ancient Greece*, London: A. et C. Black 1964.

93 Haitzinger, Nicole: »Reform, Revolution, Spektakel. Zu avantgardistischen Tanz- und Gesellschaftsentwürfen bei den Ballets russes«, 2020, in: <https://corpusweb.net/-reform-revolution-spektakel.html> (abgerufen am 27.01.2023).

mythische Figur durch zwei ›königliche‹ Körper, einen männlichen und einen weiblichen, die in ihrer geschlechtlich fließenden Bewegungsqualität und einer technosomatischen Praxis den Faun mit den Nymphen auf der Bühne des 21. Jahrhunderts verschmelzen lassen. Mythos, Theater und Performance sind eine antike Konstellation, die sich in der Figur des griechischen Satyrs und seiner römischen Variante, dem Faun, wirkungsvoll verdichtet. Diese beiden mythologisch verwandten Figuren, sind eng mit Wildheit/Primitivität, Identität, Sexualität/Begehren, Transformation, Ritual, Tanz und Ekstase verbunden. Mit den nicht-menschlichen, aber männlich codierten Hybridwesen kann der Performer, sei es Nijinsky in der Moderne, sei es Gies in der Gegenwart, marginalisierte oder untergeordnete Konzepte von (queerer) Männlichkeit akzentuieren und darüber hinaus die erotische Beziehung zwischen Mensch, Tier und anderen Formen des Begehrens durch den animalisch konstruierten Körper neu verhandeln. Gies' und Wards ineinander verwobene, vielgestaltige und geschlechtsübergreifende Körperinszenierungen stellen eine Herausforderung für binäre Zuschreibungen wie Mensch/Tier oder männlich/weiblich dar und können als gespaltene Verkörperung beschrieben werden. Diese Performances widersprechen der Paradoxie der binären Kategorisierungen, obwohl sie sich an ihrer äußersten Grenze vereinen. Die Problematik der Unterscheidung zwischen Mensch und Tier wird im folgenden Abschnitt detaillierter behandelt.

Paradigmen von Animalität

Welche Beziehung besteht zwischen Tieren und Theater aus kulturgeschichtlicher Sicht? Aus den spannungsvollen und konfliktreichen Beziehungen zwischen der Norm und ihrer Störung/Unterbrechung, dem Allgemeinen und dem Partikulären, dem Fremden und dem Eigenen, dem Utopischen und dem Alltäglichen lassen sich auch wichtige Beobachtungen über die Unterscheidung zwischen Mensch und Tier in verschiedenen künstlerischen Praktiken ableiten und im Theater-/Tanzdiskurs genauer nachspüren.

Dieser Forschungsbereich ist nicht nur für die darstellenden Künste von Interesse, sondern auch und im Besonderen für die Human-Animal Studies, die sich in den letzten Jahren auf die vielfältigen Effekte, Funktionen und Bedeutungen konzentriert haben, die durch die Anwesenheit realer und imaginärer Tiere auf der Bühne und ihre animalische Rolle in der sozialen Interaktion entstehen. Bei der Präsentation von Tieren und nicht-menschlichen Akteuren im Hinblick auf Formen der Aufführung und Inszenierung, Konzepte von Körper und Bewegung, die Möglichkeit neuer Formen der Identität und die Aushandlung von Geschlecht und Ethnizität, die sie vermitteln, kommen moralische Gewohnheiten und Konventionen einer Gesellschaft zum Vorschein. Wenn es um die Frage des Kollektiven, der Koexistenz, der Zugehörigkeit und der Teilhabe innerhalb und außerhalb des Theaters als Versammlungsort, in sozialen und gesellschaftlichen Prozessen geht, verweisen Tierfiguren

und animalische Figurationen oft auf explizite oder implizite Verhaltensregeln, normative Praktiken, ästhetische Werte und soziale Codes.

Die Problematik der realen Tiere, physisch auf der Bühne oder durch den risikanten Einsatz in der Performancekunst im musealen Kontext, war in den letzten Jahren Gegenstand heftiger Debatten in der Wissenschaft (Human-Animal Studies, Performance Studies) sowie in den szenischen und bildenden Künsten. Die Frage nach den Tieren und ihrer Beziehung zum Menschen ist nicht nur ein zeitgenössisches, philosophisches oder künstlerisches Phänomen, sondern muss im jeweiligen historischen, politischen und sozialen Kontext eingeordnet und verstanden werden. Das Skandalon um das sogenannte »Bühnentier«⁹⁴ – die Inszenierung/Performance eines Tieres im Aufführungskontext – beruht nach Esther Köhring auf dem Konflikt zwischen Natur und Kultur, der mit René Descartes' Vorstellung vom Tier als Automaten und der anthropologischen Differenz (»Je pense, donc je suis«⁹⁵) seinen Höhepunkt fand. Diese Perspektive betrifft nicht nur das Tier als das Andere des Theaters, sondern auch im erweiterten Sinne der westlichen Zivilisation und ihrer Wissenskulturen. Diese transkulturelle Setzung impliziert stets die Frage nach dem menschlichen Selbstverständnis einer Kultur und Gesellschaft.

Das Tier ist die erste Metapher für die grundlegende Beziehung zwischen Mensch und Tier, weil ihre Beziehung eine Metaphorische ist, schreibt 1977 der Kunstkritiker John Berger. Die inszenierte Begegnung von tierischem und menschlichem Blick gleicht einer Offenbarung, die Differenz und Gemeinsamkeit erst im Moment konstituiert.⁹⁶ Seit dem von der Umwelthistorikerin Harriet Ritvo 1987 eingeleiteten »Animal Turn« in den Kultur- und Geisteswissenschaften, im Englischen gleichwohl weiterhin »Humanities« genannt, werden Tiere als nicht-menschliche Co-Akteure in kulturelle Prozesse einbezogen. Die Infragestellung des *ánthropos* als alleiniger Träger der Kultur führt zu einer Revision der Auffassung von Tieren als genuine Vertreter und Vermittler von Naturkonzepten. Westliche, insbesondere europäische Wissenskulturen, die oft schriftlich fixiert sind, werden durch nicht-menschliche Akteure auf den Prüfstand gestellt, ihre Narrative werden durch ihren Einfluss destabilisiert. Die den Tieren zugeschriebene Alterität kann die dominanten Perspektiven der Tanz- und Theaterhistoriografie sowohl kontextuell erweitern als auch historisierend unterlaufen. Die verschiedenen Bedeutungsdimensionen, die Wirkungen, Konstruktionen und Funktionen von Tieren, so die Prämisse der

94 Köhring, Esther: »Tiere und Theater, Performance, Tanz«, in: Roland Borgards (Hg.): *Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch*, 2016, S. 245 – 261, hier S. 246ff.

95 Descartes, René: »Discours de la methode«, Teil 4, Abschnitt 3, S. 55, in: *Philosophische Schriften in einem Band*, Hamburg: Felix Meiner Verlag 1996.

96 Vgl. Berger, John. *About looking*, London: Bloomsbury Publishing 2015.

Human-Animal Studies⁹⁷, werden in historischen und soziokulturellen Prozessen dynamisch konzipiert.

Aber nicht nur im kulturwissenschaftlichen Diskurs wird das Eindringen des Tieres in die menschliche Sphäre sichtbar gemacht, auch in der Kunstpraxis wird explizit danach gefragt, wo diese Grenzziehungen und Überschreitungen in den jeweiligen Kulturen verlaufen und wie sie global aufeinander bezogen werden können. Diese Überarbeitung des Kanons schafft verschiedene methodische Anschlussmöglichkeiten für die Tanz-/Theaterwissenschaft, aber auch Schwierigkeiten im Zugriff. Das Bühnentier lässt sich im Theater weder als Körper phänomenologisch erfassen, noch als Zeichen semiotisch still stellen: »Es ist gerade in seiner unregulierbaren Körperlichkeit Zeichen, gerade in seiner Verweigerung von Theater theatral«⁹⁸. Das Tier als eine transkulturelle Denkfigur impliziert und verstärkt somit immer auch die Frage nach dem Mensch-Sein, den menschlichen Standards und normativen Praktiken. Neuere Forschungsansätze der Human-Animal Studies, die eine menschliche kulturelle Vorherrschaft kritisieren und dieses binäre Konzept durch Strategien der Tarnung/Camouflage und Mimikry in Frage stellen, verstehen Tiere als Co-Akteure. Aktuelle künstlerische Positionen und wissenschaftliche Tendenzen widmen sich zunehmend den Beziehungsgeflecht von Ökologie, Ästhetik, Animalität, Biopolitik und Performance. Die diesen Arbeiten zugrundeliegenden Inszenierungs- und Aufführungskonzepte und installativen Environments problematisieren die hochkomplexe Beziehung zwischen Menschen, Tieren und nicht-menschlichen Wesen und ihre gemeinsamen räumlichen Konstellationen im Spannungsfeld von Natur- und Kulturdiskursen.

Das seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zunehmende Interesse an der rituellen und animalischen Darstellung auf der Bühne geht einher mit der Tendenz, Bewegung, Tanz, Körper und Wissen mit Hilfe von den Tieren entlehnten Körperbildern und Bewegungsmotiven zu denken. Die Historisierung des Animalischen informiert uns über verschiedene Erscheinungs- und Erinnerungsformen, Wirkungskonzepte, Verkörperungen und paradigmatische Verschiebungen in Theorie, Praxis und Ästhetik hinsichtlich der vielfältigen Mensch-Tier-Konfigurationen. Nicht-menschliche Akteure im Aufführungsgeschehen reflektieren und verkomplizieren den Kultur- und Theaterbegriff, indem sie das Verständnis von Natur und Landschaft neu ausrichten und einen anderen Blick ermöglichen. Die Konkretisierung in das Singuläre, das heißt in die Figur, bildet den Bezugspunkt für eine transkulturelle Setzung mit und durch den Satyr als plurale, facettenreiche und offene Figuration.

97 Die akademische Wissenschaftsdisziplin bildet sich im deutschsprachigen Raum um die Jahrtausendwende heraus.

98 Köhring, Esther: »Tiere und Theater, Performance, Tanz«, in: Roland Borgards (Hg.): *Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch*, 2016, S. 245 – 261, hier S. 245.

Um animalische Figurationen im Theater nicht nur als rein abstrakte Modelle oder Metaphern zu interpretieren, muss vom Zusammenhang zwischen Epistemologie und Sprache im Kontext des wissenschaftlichen Diskurses der Anthropologie abgesehen werden und die Epistemologie von Tieren und Spiel beispielsweise als »ludische Choreographien«⁹⁹ für die tanzwissenschaftliche Forschung stärker behauptet werden. Die Sichtbarkeit von tierischen Akteuren und animalischen Figurationen, die damit einhergehende Irritation der Wahrnehmung des Publikums und umgekehrt ihre Unsichtbarkeit durch Ausschluss aus dem Bühnenkontext hat zahlreiche Inszenierungsstile beeinflusst und damit neue Aufführungspraktiken oder Techniken der Verkörperung hervorgebracht. Historisch begründet der künstlerisch-konzeptionelle Zugriff auf Tiere in zahlreichen Beispielen einen Theaterskandal, der insbesondere auf der Spannung zwischen der institutionellen Setzung von Normen und Regeln oder deren Missachtung durch Suspension, Verschiebung und Überschreitung beruht.¹⁰⁰

Gabriele Brandstetter formuliert in ihrem Beitrag eine grundlegende Perspektive, im Tanz durch und mittels Tiere zu forschen, genauer: tierische Bewegungs- und Körperkonzepte zu recherchieren sowie durch animalische Gesten und Artikulationen die konstruierten Grenzen zwischen Mensch und Tier auszuloten:

»Is the animal not a ›research‹ figure in dance as well? Is it not a figure that promises a different knowledge, a different experience of the body, of movement, as a transitional figure that stands for the transformation and self-transcendence of the human? In order to systematize to some extent the extremely diverse forms of animal portrayal in dance, I shall divide the numerous issues involved into three broad areas of the animal-human relationship in dance:

1. Animal dances and the relation between ritual and (animal) imitation
2. A poetics of the dance based on animal transformation
3. Biopolitics of the animal as dance/performance.«¹⁰¹

Die das Zitat einleitende Frage ist zudem historisch situiert. Sie verweist nicht nur auf aktuelle Tendenzen im zeitgenössischen Tanz, sondern befördert uns wieder zurück zu den vermeintlichen »Anfängen« – zur engen Verflechtung, oder besser gesagt – zur *Hybridisierung* von Animalität, Ritual und Performance.

99 Adamowsky, Natascha: »Aisthesis und Performance. Ludische Choreographien im urbanen Raum«, in: Sabine Huschka (Hg.): *Wissenskultur Tanz: historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen*, Bielefeld: transcript 2009, S. 173 – 188.

100 Vgl. Köhring, Esther: »Tiere und Theater, Performance, Tanz«, in: Roland Borgards (Hg.): *Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch*, 2016, S. 245 – 261, hier S. 256.

101 Brandstetter, Gabriele; Taylor, Iain W. M.: »Dancing the Animal to Open the Human: For a New Poetics of Locomotion«, in: *Dance Research Journal*, 42 (1), 2010, S. 2 – 11, hier S. 4.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das historisch wechselnde Verständnis von ästhetischen, institutionellen oder ethischen Wertkriterien im »Paradigma der Menschendarstellung« (Fischer-Lichte) sowie die Matrix des Animalischen auf der Bühne nicht immer nach demselben Maßstab beurteilt werden (kann), wie mehrere Fallstudien aus der Theatergeschichte zeigen. Gegenwärtig ist die Animalität in mehrfacher Hinsicht präsent oder angedeutet: als politische Kategorie für Alterität, Marginalisierung und Biopolitik, als Recherchematerial – perspektiviert durch Bewegungsanalyse – für Körperkonzepte sowie als Forschungsfigur zur künstlerischen Wissensproduktion.

Anatomische Konstruktionen von Animalität durch somatische Bewegungspraxis

Die Markierung der mythischen Satyrn als quasi-animalische Performer wird in der Rollenprofilierung nicht nur thematisch, sondern auch durch Körper- und Bewegungskonzepte sichtbar gemacht. Diese Beobachtung führt zu der Frage, welche anschlussfähigen Forschungsmöglichkeiten inszenierte Animalität im Kontext zeitgenössischer Arbeiten und choreografischer Ansätze eröffnet. Welche animalischen Figurationen lassen sich heute in Performance und Tanz erkennen und wie lassen sie sich bewegungstechnisch (Atmung, Energie, Bewegungsapparat) als Wissensfigur freilegen?

Frédéric Gies ist ein zeitgenössischer Choreograf und Tänzer, der in Schweden lebt. Nachdem er in den 1990er Jahren an den Werken verschiedener französischer Choreografen partizipiert hat, begann er, seine eigene choreografische Arbeit und Bewegungspraxis zu entwickeln. Seine Choreografien sind das Ergebnis intensiver Bewegungsforschung in Workshop-Formaten, die von seinen Erfahrungen mit somatischen Praktiken, spezifischen Formen des zeitgenössischen Tanzes, seiner früheren Ballettausbildung und seiner Teilnahme an Techno-Events/Raves geprägt sind. Diese verschiedenen Arten der Annäherung an den Tanz und den Körper werden in seiner künstlerischen Praxis zusammengeführt.¹⁰²

In einer Zeichnung von Frédéric Gies, mit der er seine Bewegungspraxis visualisiert, erinnert die Figur in ihrer physischen Erscheinung mit langem Bart, kurzen spitzen Ohren und muskulösem Körperbau an einen Satyr, aber ohne jeglichen relationalen Kontext oder expliziten Bezug. Das Bild scheint männliche und weibliche Attribuierungen zu haben, aber keine animalisch angelegte Körperlichkeit. Frédéric Gies legt durch die Zeichnung den Schwerpunkt auf die viszerale Dimension eines Körpers und seiner Energieverteilung durch die von innen – das heißt somatisch –

102 Zur choreografischen Praxis von Frédéric Gies vgl: <https://www.impulstanz.com/workshops/pid4610/> (abgerufen am 27.01.2023).

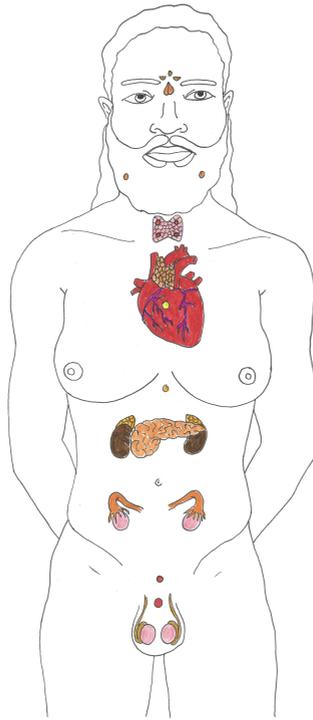
motivierte Bewegung. Dabei entwickelt er eine Bewegungspraxis, die aus einer kollektiven und individuellen Erkundung der körperlichen Ausdrucksformen, die mit den endokrinen Drüsen und Chakren verbunden sind, durch Clubtanz zu Techno besteht. Diese Praxis besteht darin, den Clubtanz nachzuspüren und gleichzeitig die spezifische Körperlichkeit der endokrinen Drüsen und Energiezentren (Chakren) zu verkörpern. Das endokrine System besteht aus einer Reihe von Drüsen und Organen, die Hormone bilden und freisetzen und somit zahlreiche Funktionen im Körper regulieren. Gies' Bewegungspraxis namens »Technosomatics« konzentriert sich auf den erfahrbaren, sensorischen Körper und erforscht alternative Texturen, Anatomien und Gewebe, die mit der wissenschaftlich fundierten Theorie der Körperbaulehre partiell übereinstimmen. Diese Praxis basiert auf den Bereich der Somatik als Bewegungstheorie und auf den Bereich der Techno-/Rave-Tanzkulturen in ihrer viszeralen Wahrnehmungsdimension. Dieser hybride Forschungsansatz entstand aus Frédéric Gies' eigenen Erfahrungen mit verschiedenen somatischen Praktiken und Eindrücken sowie Empfindungen, die er auf der Tanzfläche eines Clubs erlebt.¹⁰³ Durch ritualisierte Bewegungsabläufe als eine Form der Meditation können tranceähnliche Bewusstseinszustände erforscht werden, die sich auf das heilende und spirituelle Potenzial des Tanzes konzentrieren.

Abb. 47: Satyr auf Vasenausschnitt



103 Zur choreografischen Praxis von Frédéric Gies vgl: <https://www.impulstanz.com/workshops/pid4610/> (abgerufen am 27.01.2023).

Abb. 48: Zeichnung von Frédéric Gies



Die Aufführung von *Queens of the Fauns* beginnt mit beunruhigenden, aber geheimnisvollen Klängen, während das Publikum in der Dunkelheit verharret, ohne etwas erkennen zu können. In der ersten Sequenz erscheinen zwei Performende, die von Nebel umgeben im langsam heller werdenden Bühnenraum sichtbar werden. Sie liegen einander zugewandt seitlich auf dem Boden, wobei es für die Betrachtenden so wirkt, als würde ein Körper den anderen spiegeln – zwei Faunenkörper, einer weiblich und einer männlich, die einander in ihrer Form reflektieren. Mit dem Einsetzen des Beats führen die Performenden synchron Armbewegungen in einer sinnlichen Bewegungsqualität aus. Die kreisenden Bewegungen der Arme suggerieren ein Bedürfnis nach Genuss und Sinnlichkeit, das mit jeder wiederkehrenden Bewegung den eigenen Körper sanft umschmeichelt, was umso rätselhafter und erotisch aufgeladener anmutet, je dunkler es wird und die Körper kaum noch sichtbar sind. Die metallische Atmosphäre der Bühne, die durch die Nebelmaschine

erzeugt wird, in Kombination mit der rauen Dumpfheit der Technomusik und einem glühenden Lichtkegel zwischen den Performern verstärken das anschwellende Gefühl und die angespannte Gesamtenergie, obwohl aus der Perspektive der Körper jede Bewegung minimal bleibt und in ihrer Dynamik verlangsamt wird. Gies favorisiert in seinen Arbeiten einen spirituellen, viszeralen und somatischen Zugang zum tanzenden Körper.

Das Konzept für *Queens of the Fauns* als groteske Neubearbeitung, historische Fiktion oder queere Verfremdung zeigt den Versuch, sich mit der Tanzgeschichte und der Mythenbildung queerer Menschen innerhalb eines zeitgenössischen Tanzdiskurses auseinanderzusetzen, indem das skandalisierte Tuch aus *Afternoon of a Faun*¹⁰⁴ als grün getränktes Batikstoff-Bühnenbild zitiert wird, das auf den modernen Vorläufer Nijinsky anspielt und gleichzeitig den erotischen Fokus der zeitgenössischen Performance offenbart. In der Dunkelheit des Theaterraums befindet sich in der Mitte eine kleine goldene LED-Lichtkugel, die diese metallische Atmosphäre unterbricht und sich in der Vorstellung des Betrachtenden durch Nebelrauch in eine unterirdische Landschaft verwandelt, die an einen Clubbunker erinnert. Das Satyr-Sujet, in dem der antike Mythos ebenso mitschwingt wie Nijinskys antikisierendes Faun-Motiv, ist mit zahlreichen exzentrischen Darstellungsmöglichkeiten in den performativen und szenischen Künsten der Gegenwart verwoben: erotische Skandalisierung durch das fetischartige Kostüm, angedeutete Nacktheit auf der Bühne, der Verweis mittels stofflicher Textur auf Nijinskys Skandalabend und die Synchronisation der fließenden Bewegungen mit seiner Co-Performerin Elizabeth Ward.

Ihre Gestaltung des tanzenden Körpers dient als zentrale Referenz für die Bewegungen, die sie im gleichen technoiden Rhythmus ausführen, wodurch sie die Hierarchien und Unterscheidungen zwischen verschiedenen Tanzformen aufbrechen. In *Queens of the Fauns* werden zwei Figuren der antiken Mythologie in einer engen Resonanz zueinander modelliert und in ihrer verschmelzenden Bewegungsqualität erforscht. Gekleidet in Latex, stellt dies eine pervertierte und groteske Interpretation der Tanzgeschichte dar, die mit sinnlicher Energie gesättigt ist und von schelmisch geschlechtsverändernden mythologischen Kreaturen geprägt wird – so die Ankündigung und das Versprechen für den Abend:

»*Queens Of The Fauns* is a duet danced by Frédéric Gies and Elizabeth Ward, which dialogues with a keystone in dance history: *The Afternoon Of A Faun* by Nijinsky. To the techno beats of a live set by the dj Fiedel, the two dancers develop a dance conceived as an incantation in which the mythological figures of the faun and

104 Das grüne Tuch zitiert Nijinskys historische Darstellung eines Fauns, der mit dem Tuch einer Nymphe vor dem Publikum Masturbation simuliert, was bei der Uraufführung 1912 einen Skandal auslöst.

of the nymph merge. While leaving the tradition of ballet to create an experimental dance form was central to Nijinsky's project, their voluptuous dance collapses the distinction between erudite and popular, traditional and experimental forms of dance, creating a poetics of movement and embodiment in which various opposites coexists, dissolve, unite or merge into one another. *Queens Of The Fauns* also echoes the sexual load of *The Afternoon Of A Faun*, as the dance and the dancer's bodies are saturated with sensuality. Nevertheless, this dance escapes the paradigm of the hunter and the hunted present in Nijinsky's piece and proposes another economy of relationships.«¹⁰⁵

Das Fantasma, das Vaslav Nijinsky mit seiner Verkörperung des Faun 1912 hervorrief, bleibt für die Tanzhistorie sicherlich einzigartig. Mit der Moderne und ihrer neuen ästhetischen Vorliebe für gattungsübergreifende und antikisierende Projekte durch Reenactments, Restagings und Rekonstruktionen griffen einige Tänzer*innen wie Isadora Duncan, Vaslav Nijinsky und Alexander Sacharoff für ihre Bewegungsforschung auf griechische Vasen zurück, die sie im Pariser Louvre oder im British Museum eingehend studierten. Als Vorbild für die Choreografie zu *L'après-midi d'un faune* dienten griechische Vasenmalereien, die Nijinsky zu einer symbolisierenden und abstrahierten Darstellungsform mit stilisierten Arm- und Handhaltungen inspirierten.¹⁰⁶ Seine moderne animalische Inszenierung¹⁰⁷ wird mit ästhetischer Androgynität, Anmut, Unschuld, Exotismus und Sinnlichkeit assoziiert, »das Flachrelief wird zum alles durchdringenden Formprinzip – von der Modellierung der Körper bis zur streng zweidimensionalen Raumgestaltung, die stets nur das Profil der Tänzer zeigt. Die Kostüme Baksts und die Beleuchtung unterstreichen den Reliefcharakter [...].«¹⁰⁸ Neben der Analyse von Monika Woitas verweist auch Gabriele Brandstetter auf die Ornamente und Reliefs, die als ästhetisch-strukturelles Formelement für das Tanzkonzept genutzt werden.¹⁰⁹ Die Figur des Faun, das hat Claudia Jeschke über einen langen Zeitraum bewegungsmotorisch rekonstruiert, ist an Vasenbilder der griechischen Antike orientiert, die für Nijinsky zum Vorbild für Bewegungsstudien wurden: »Nijinsky verwendet Torsionen, die den Körper in zwei Sektoren mit zwei unterschiedlichen Vorstellungen der Richtung vorwärts

105 Gies, Frédéric; Ward, Elizabeth: *Queens of the Fauns* (Programmtext): <https://inkonst.com/en/event/frederic-gies-queens-fauns/> (abgerufen am 27.01.2023).

106 Jeschke, Claudia: *Tanz als Bewegungstext: Analysen zum Verhältnis von Tanztheater und Gesellschaftstanz (1910–1965)*, Bd. 28. Berlin: De Gruyter 2011, S. 154.

107 Burt, Ramsay. *The Male Dancer: Bodies, Spectacle, Sexualities*, London, New York: Routledge 2007, S. 85.

108 Woitas, Monika. *Leonide Massine: Choreograph zwischen Tradition und Avantgarde*, Bd. 18. Berlin: De Gruyter 2012, S. 25.

109 Vgl. Brandstetter, Gabriele: »Die Inszenierung der Fläche – Ornament und Relief im Theaterkonzept der Ballets Russes«, in: Claudia Jeschke; Ursel Berger; Birgit Zeidler (Hg.): *Spiegelungen. Die Ballets Russes und die Künste*, Berlin: Verlag Vorwerk 8 1997, S. 147 – 163.

aufspalten. Auch die Sitz- und Liegepositionen sind so gestaltet, daß sie den Körper zweiteilen«¹¹⁰.

Abb. 49: Frédéric Gies in *Queens of the Fauns* (2019)



Abb. 50: Frédéric Gies und Elizabeth Ward in *Queens of the Fauns* (2019)



110 Jeschke, Claudia: *Tanz als Bewegungstext: Analysen zum Verhältnis von Tanztheater und Gesellschaftstanz (1910–1965)*, 2011, S. 154.

Jeschke notiert weiter: »Die Zweiteilung des Körpers ist möglich durch die Aktionen des Rumpfes, dessen Artikulationspotential Nijinsky – wohl zum erstenmal in der Geschichte der Choreografie – thematisiert, indem er Kontraktionen und Verdrehungen in sein Bewegungsrepertoire integriert«¹¹¹. In der Figur des Fauns wird das Animalische durch die meist zweigeteilte Körperlichkeit, oben Mensch, unten Tier, attribuiert. Die Nymphen werden durch luftige, an die Antike erinnernde Gewänder kontrastiert, wie Nicole Haitzinger festhält:

»Der Faun wird aber von Nijinsky nicht dargestellt, sondern er identifiziert sich mit der Rolle und etabliert so ein als-ob Konzept im Tanz, in dem sich das Faun-Sein in einer Übertragung in Bewegung zeigt. Selektion, Fragmentierung und Sukzessivität in den Bewegungsfindungen dokumentieren die analytische Herangehensweise.«¹¹²

Samuel Dorf nimmt einen weiteren Analyse-Transfer vor und rekurriert hier auf Emmanuels Theorie der griechischen Posen und die weiblich dominierten Interpretationen des griechischen Tanzes:

»Nijinsky's statuesque Faune echoes Emmanuel's theory of Greek poses but differs from the fluidity found in female-dominated interpretations of Greek dance. Examining Faune in relation to the academic theories of ancient dance and rhythm demonstrates how works in the repertoire of the Ballets Russes reverberated not only with musical and choreographic audiences but with a much larger historiographic project undertaken by archaeologists and scholars to narrate the Greek past.«¹¹³

Queens of the Fauns nimmt das historiografische Projekt der Tanzmoderne als Recherchematerial, entfernt sich aber vom faunenhaften Tanz und der androgynen Qualität von Nijinskys Verkörperung, um mehr Fluidität, Flexibilität und sexuelle Ambivalenz in den geschlechtsspezifischen Körper- und Bewegungskonzepten der Königinnen (»Queens«) zu schaffen und die weiblich konnotierten Anteile und maskuline Energien zwischen den Performenden zu fragmentieren.

Die Erschließung der Satyrfigur, exemplarisch für den männlichen Tänzer und das Männlichkeitskonzept in antiken Tanzkulturen, vermag eine Lücke in der Tanz-

111 Ebda., S. 154.

112 Haitzinger, Nicole: »Reform, Revolution, Spektakel. Zu avantgardistischen Tanz- und Gesellschaftsentwürfen bei den Ballets russes«, 2020, in: <https://corpusweb.net/-reform-revolution-spektakel.html> (abgerufen am 27.01.2023).

113 Dorf, Samuel N.: »The Ballets Russes and the Greek Dance in Paris: Nijinsky's Faune, Fantasies of the Past, and the Dance of the Future«, in: Laura Gianvittorio-Ungar; Karin Schlapbach (Hg.): *Choreonarratives. Dancing Stories in Greek and Roman Antiquity and Beyond*, 2021, S. 284 – 299, hier S. 284.

und Theaterhistoriografie zu füllen. Während der Tanz der Mänade das ekstatische Bewegungsmodell des Dionysischen schlechthin ausdrückt, zeichnet sich die Körper-Inszenierung der Satyrn respektive Faune durch animalische Sprünge und Drehungen des Torso im oberen/unteren Körpersektor als Spaltung aus. Ein weiterer zentraler Aspekt ist die Verschmelzung von Animalität und Männlichkeit in der tänzerischen Darstellung. Das typische Erscheinungsbild auf Vasen zeigt den Satyr als Tänzer, Akrobat und Athlet, das heißt, er verbindet artistische und akrobatische Elemente in seinen Bewegungen. Im Satyr jedoch eine ausschließlich hypermaskuline Verkörperung zu sehen (statt eher eine maskuline Energie), greift für das Dionysische als Prinzip der geschlechterübergreifenden Inszenierung zu kurz. Das Bewegungsrepertoire des Satyrtanzes Sikinnis umfasst Elemente, die heute als effeminiert (kreisende Hüften, bewegliches Becken), animalisch (kauernde, kriechende Bewegungen) oder maskulin (Sprünge, der Körper als Projektionsfläche männlicher Wünsche und Ängste) wahrgenommen werden. Diese Vielfalt an Bewegungen formt den Satyr als eine Figur, die die Grenzen zwischen Männlichkeit und Animalität verschmilzt und dadurch als queere Figur in Erscheinung tritt. Nijinskys moderne Körperinszenierung als Faun kann als historische Spurensuche nach den Bewegungsmustern antiker Satyrn auf griechischen Vasen gelesen werden, ist aber vor allem eine Untersuchung im Rahmen des Projekts der Tanzmoderne durch Praxisforschung als verkörpertes/sinnliches Wissen und eine Überschreitung normativ separierter Geschlechterdarstellungen im Tanz.

Queens of the Fauns unterscheidet sich von *Afternoon of a Faun* aus dem frühen 20. Jahrhundert vor allem durch die Fokussierung auf somatische Veränderungsprozesse im Geschlechterverhältnis. In der zeitgenössischen Tanzperformance von Gies und Ward liegt der Schwerpunkt auf der internen, körperlichen Transformation, während bei Nijinskys Darstellung die sozialen Aspekte der Männlichkeit und die zentrale Rolle des Fauns und seines Begehrens im Vordergrund stehen. Nijinsky bewegt sich bedächtig, hebt kaum die Füße, führt abrupte, profilierte Drehungen aus, die seinen athletischen Körper betonen, und wählt kantige Gesten, die männliche Kraft und enorme Spannung zeigen. Seine berühmte Androgynität bricht bereits mit der traditionellen Geschlechterdarstellung, bleibt jedoch in einem heteronormativen Rahmen verankert. Gies und Ward gehen darüber hinaus, indem sie die Binarität durch queere Körperinszenierungen und die Verschmelzung männlicher und weiblicher Bewegungsmuster auflösen, wodurch sie nicht nur die Figur, sondern auch die Wahrnehmung von Geschlecht und Körper transformieren:

»Dancing, in particular when nudity or homosexual connotations are involved, can challenge the normalising constraints of conventional masculinity, and provide sites of instability for masculine identity. Precisely because the male dancer can present a transgression of regulatory norms, he has the potential to desta-

bilise and collapse boundaries and to withstand binary gender and sexual stereotypes.«¹¹⁴

Diese Form der Aufarbeitung kanonisierter Werke und eine vom historischen Bewusstsein geleitete Bewegungsforschung kann für gegenwärtige Performance- und Tanzarbeiten wie die von Florentina Holzinger oder Trajal Harrell geltend gemacht werden. Schon auf den ersten Blick wird deutlich, dass es sich hier nicht bloß um einen ›archivierten‹ Akt der Rekonstruktion der von Nijinsky modellierten Faun-Figur handelt, sondern um eine Aktualisierung in der Erforschung von Geschlecht und deren Verhältnis zu pluralen Körperkonzepten.

Das Enthätetete: Anish Kapoor *Marsyas* (2002)

»Sensuality is terror.«¹¹⁵

Anish Kapoor, »Blood and Light, in conversation with Julia Kristeva« (2015)

Die Figurationen des Satyrs in der Gegenwart sind nicht allein auf die szenischen Künste beschränkt. Die letzte Fallstudie stellt *Marsyas* (2002) vor, eine ins Monströse ausgedehnte Kunstinstallation in der Turbinenhalle der Tate Modern als Teil der Unilever Series¹¹⁶, die Anish Kapoors Faszination für das Physische wie auch Metaphysische als räumliche Dimension demonstriert und sich auf die mythologische Figur des gehäuteten Satyrs bezieht. Der von Apollo im musikalischen Wettstreit besiegte Satyr Marsyas wird zur Strafe seiner Hybris an einem Baum aufgehängt, so erzählt es Ovid in den *Metamorphosen*, und bei lebendigem Leib gehäutet. Der geschundene und misshandelte Körper wirft Fragen nach den Grenzen von Wettbewerb, Macht, Einfluss und Autorität auf, die in der Kunst in verschiedenen historischen Epochen und in ganz unterschiedlichen Kunstgattungen als Topos aufgegriffen werden. Eine besonders radikale Auseinandersetzung mit der Verletzung des Körpers und, gewissermaßen, die ›Wiederentdeckung‹ der Haut findet in der Performance-Kunst der 1960er und 70er Jahre statt, in der die materielle Präsenz des Körpers unbestreitbar ist. Der Performance-Künstler Stelarc bezieht sich in seinen Arbeiten zwar nie explizit auf den Marsyas-Mythos, aber seine Arbeiten zielen

114 Kolb, Alexandra: »Nijinsky's images of homosexuality: three case studies«, in: *Journal of European Studies*, 39 (2), 2009, S. 147 – 171, hier S. 150.

115 Kapoor, Anish: »Blood and Light: In Conversation with Julia Kristeva«, in: *The Official Website of Anish Kapoor*, 2015, <https://anishkapoor.com/4330/blood-and-light-in-conversation-with-julia-kristeva> (abgerufen am 19.12.2022).

116 Die *Unilever Series* lädt jährlich einen Künstler oder eine Künstlerin ein, ein Kunstwerk speziell für die Turbinenhalle der Tate Modern zu schaffen.

in ähnlicher Weise darauf ab, die Topografie des Körpers durch das ›Engineering‹ der körperlichen Struktur zu verändern. Das Körperbild des gehäuteten Marsyas wurde zu einem vielzitierten visuellen Emblem und narrativen Referenzpunkt im Kontext von kultureller Vorherrschaft und marginalisierten Positionen, die besonders im Kanon sichtbar werden. Die Musikinstrumente von Apollo und Marsyas haben ethnische Implikationen, da sie die griechische Leier mit ihren Assoziationen von Zivilisation, Elite und Bildung mit den rustikalen, primitiven und monströsen Tönen der Flöten aus den asiatischen Heimatländern der Kulte des Dionysos, deren Anhänger Marsyas war, kontrastieren. Anhand des mythologischen Motivs des Enthäuteten als Figuration des Satyrs können verschiedene Formen der kulturellen Repräsentation, unheimlich ausgedehnte Körperdimensionen oder -transformationen oder der Körper als performatives Material weitergedacht und präzisiert werden. Das Thema des Marsyas-Mythos bildet nicht nur einen Fluchtpunkt für die performativen und bildenden Künste in der Reflexion und genauen Betrachtung ihres eigenen künstlerischen Mediums, sondern auch für die Kulturwissenschaften, die Anthropologie, die Ethnologie, die Postcolonial Studies. Das Ungeheuerliche der Antike ist nach wie vor eng mit dem asiatischen Marsyas-Mythos verwoben und wird mit transkulturellen Perspektiven und postkolonialen Theorien sowie der Frage nach kultureller Hegemonie und politischer Freiheit, einschließlich subalternen Auslegungen der Figur, verknüpft.

Postkolonialisierte Antike: Die unerhörte (Neu-)Konstruktion antiker Narrative

Im Seminar *Histories of Classical Scholarship* von Constanze Güthenke, das ich im Januar 2022 in Oxford besucht habe, erläuterte Güthenke, dass sich die kulturelle Überlegenheit des antiken Griechenlands (»the superiority of the ancients«) in der Wissenschaftsgeschichte bis heute widerspiegelt und in den Publikationen nachvollzogen werden kann. Die Debatte im Seminar drehte sich um die Fragen: Was machen wir heute mit der Antike und dem freigelegten antiken Wissen? Wird das Material ›kontrolliert‹? Und wer hat die Kontrolle darüber?

Seit den 1990er Jahren wird die diskursive Souveränität der griechischen Wissenskultur in den verschiedenen akademischen Disziplinen offen problematisiert und von einer isolierten Einheit zu einer von vielen hybriden Kulturen im vorderasiatischen und nordafrikanischen Raum umgestaltet:

»We can no longer afford to look at early Greece in isolation. What is known to researchers, however, does not always reach the classroom, and the general public is hardly aware that our picture of ancient cultures and, in particular, of early Greek

culture, has undergone dynamic changes. The Western tradition, with its hold on education, has tended to stress the uniqueness of Greek culture and literature.«¹¹⁷

Der Funke, der diese hitzige Diskussion über das antike Griechenland als Ursprung und Wiege der westlichen Kultur entfachte, kam von einem britischen Sinologen, der wahrscheinlich nicht der einzige, aber durch die Publikation wohl erfolgreichste war: Martin Bernal. Mit seiner kontroversen und fachfremden Studie *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization* (deutsch: *Schwarze Athene. Die afroasiatischen Wurzeln der griechischen Antike*) stellte er 1987 das antike Griechenland als Geburtsstätte der europäischen Zivilisation vehement in Frage, zeichnet transkulturelle und außereuropäische – hauptsächlich linguistische – Einflüsse nach und enthüllt das im imperialistischen Europa als ›klassisch‹ entworfene Bild der Antike als historische Erfindung und eine ideologische Konstruktion. Die Ursprünge der westlichen Zivilisation, so seine These, liegen in Kleinasien und in Nordafrika und nicht, wie bisher behauptet, in Europa. Das Black-Athena-Paradigma provozierte viele Gegenstimmen, die sich zwar vor allem gegen Bernal als Außenseiter richteten, aber seine Argumente fanden auch breite Resonanz und befeuerten insgesamt einen längst überfälligen öffentlichen wie akademischen Diskurs über die Antike und ihre ideologisch motivierten Konstruktionen, der sich nicht nur kritisch mit der antiken Genealogie, den Erinnerungskulturen und der Geschichtsschreibung, sondern vor allem auch mit der eigenen Wissenschaftsgeschichte auseinandersetzte. In den Jahren 1991 und 2006 hat er die vorgelegten Thesen überarbeitet, zu den vorgebrachten Kritikpunkten Stellung genommen und hielt den Diskurs in Bewegung. Kevin J. Wetmore zufolge ist es versäumt worden, das antike Griechenland in seinem breiteren geografischen und transkulturellen Kontext zu verorten und als griechische Wissenskultur zu verstehen:

»The ›Black Athena‹ paradigm, like the book and debate after which it is named, posits Africa as the source of classical civilization. Artists and writers who follow this model use Greek culture because they perceive it as African or African-inspired, and use the material to establish the primacy of Egypt and Africa.«¹¹⁸

Anstatt die Erforschung des antiken Griechenlands auf seine Einzigartigkeit als isolierte, außergewöhnliche und unantastbare Größe zu gründen, stellen einige Wissenschaftler*innen die griechische und römische Antike als Teil einer Reihe miteinander verbundener Kulturen dar, die in einem vielstimmigen Dialog mit den Län-

117 Ludwig Koenen zitiert nach Bernal, Martin: *Black Athena: The Linguistic Evidence*. Bd. 3. New Brunswick: Rutgers University Press 1987, S. 4.

118 Wetmore Jr, Kevin J: *Black Dionysus: Greek Tragedy and African American Theatre*. McFarland 2010, S. 38.

dern östlich und südlich des Mittelmeers stehen. Wie äußert sich diese neue Sichtweise auf das antike Griechenland? Zunächst bedeutet es, bereits bekannte Texte unter einem neuen Blickwinkel zu betrachten, insbesondere jene Phänomene zu untersuchen, die unterdrückt oder verdrängt wurden, und zu überlegen, was die politischen und ideologischen Ursachen dafür sein könnten. Es ist eine Illusion, sich die griechische Wissenskultur als feststehend und statisch vorzustellen, die durch die Wiederholung bestimmter Formen sozialer und kultureller Praxis über die Jahrhunderte hinweg stabil aufrechterhalten wurde. Stattdessen ist es wichtig, die vielfältigen Aspekte und Facetten des antiken Griechenlands zu berücksichtigen, die sich von der archaischen bis zur spätklassischen Periode erstrecken.¹¹⁹ Kollektive Identitäten haben, wie Stuart Hall uns heute erinnern würde, viele verschiedene Modalitäten, sie können defensiv, konservativ und resistent gegen Hybridität sein, aber sie müssen es nicht. Mit Blick auf die Renaissance, den Barock oder die Moderne, die als Referenzkulturen eine besonders intensive Rezeption der Antike betrieben haben, erscheint die griechische Antike in erster Linie als Selbstrepräsentation der jeweiligen Epoche durch die Reaktualisierung antiker Muster und eine Verdichtung des Zeitgeistes mit spezifischen gesellschaftspolitischen Bedingungen und ästhetischen Prämissen. Mit anderen Worten: Sie ist als Referenzkultur im kulturellen Gedächtnis ebenso verankert wie in der Wissensvermittlung und in der Herausbildung von Denktraditionen und künstlerischen Artikulationsformen. Der Kontext ›Europa und die Antike‹ unterliegt heute weiterhin kulturellen Transformationsprozessen, die mit der Dekonstruktion historischer Narrative (postkolonialisierte Antike) und geteilter Erinnerungskulturen (Hybridität, Transkulturalität) einhergehen.¹²⁰

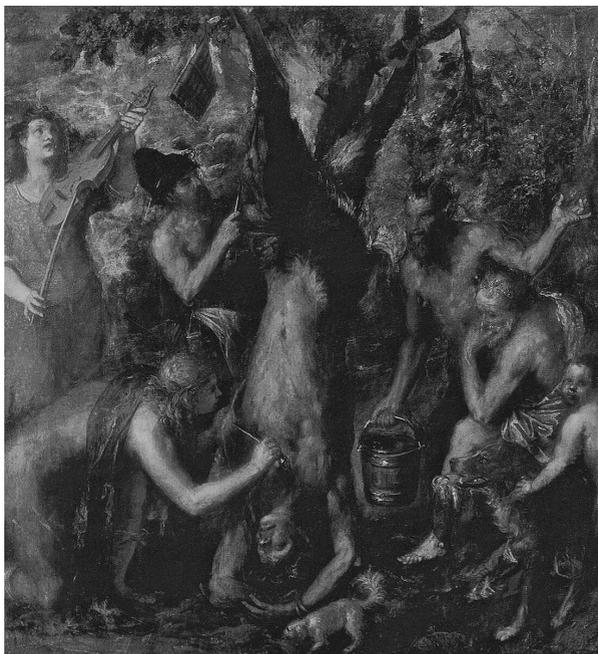
119 Auch wenn das Bild der Antike oft idealisiert wird – etwa durch die Betonung der Demokratie –, sollte man sich bewusst sein, dass solche Idealisierungen und die Vorstellung von festen Identitäten möglicherweise eine vereinfachte Perspektive auf die historische Realität bieten. Die Frage, was sich am Bild der Antike ändert, wenn festgestellt wird, dass sie sich Einflüsse anderer Kulturen rezipiert oder einverleibt hat, ist ebenfalls von Bedeutung und zeigt, dass historische Entwicklungen komplexer sind als oft dargestellt.

120 Nicole Haitzinger konstatiert, dass kollektive Identitäten mehr sind als Abstrakta, sie sind realitätsstiftend, werden auf vielfache Weise konstruiert, erinnerungspolitisch gerahmt, inszeniert und verkörpert.

Abb. 51: Marsyas und Apollo



Abb. 52: Tizian »Die Häutung des Marsyas« (ca. 1570 – 76)



Die Haut des Satyrs als räumliche Entgrenzung: Anish Kapoor Installation *Marsyas* (2002)

»Why Marsyas? What does it mean to you?

Marsyas is a figure from Greek mythology, a satyr flayed by the god Apollo for daring to play a piece of music, on the flute, better than Apollo himself. There's a whole story there, in that artists don't dare make a piece of art more beautiful than the gods could make. The sculpture is in a sense a flayed object, made of skin stretched, revealing a complex network of interior and exterior.«¹²¹

Anish Kapoor ist ein zeitgenössischer britisch-indischer Künstler, der für seine großformatigen abstrakten Skulpturen im öffentlichen Raum bekannt ist. Zuletzt wurde 2022 eine große Retrospektive seines Werks in der Gallerie dell'Accademia di Venezia gezeigt. Seit den 1980er Jahren gelten die bekannten ›Blutbilder‹ als seine künstlerische Signatur und sind integraler Bestandteil des Œuvres von Anish Kapoor. Die Farbe Rot unterstreicht sein Bestreben, die von ihm geschaffenen Objekte mit einem organischen Element zu assoziieren, das erkennbar fleischlich und sinnlich ist und mit der Struktur und Funktion des Körpers in Verbindung steht: »I work with red because it is the colour of the physical, of the earthly, of the bodily«¹²². Indem er den/die Besucher*in mit dem Unerwarteten konfrontiert, entsteht beim Betrachten, Erforschen und Teilnehmen an jedem Werk das Gefühl von unangenehmer und unheimlicher Vertrautheit. Dieses Paradox entsteht, weil das Unerwartete hier in bestehende Erwartungen oder tief verwurzelte kulturelle und psychologische Muster eingebettet ist. Die Beteiligung des Publikums ist ein Schlüsselement in allen Arbeiten Kapoors, sei es durch Reflexion, Interaktion oder choreografierte Bewegung, durch die es Teil des performativen Prozesses wird. Der Mythos hat in Kapoors Werken eine liminale Präsenz. Der Titel des Installationsprojekts *Marsyas*, das mit der Hilfe von Konstrukteuren für die Turbinenhalle der Tate Modern Gallery in London entworfen, gebaut und präsentiert wurde, beruht auf dem griechischen Mythos des Marsyas. Die Ausstellung war von Oktober 2002 bis April 2003 zu sehen. Anish Kapoor konzipierte eine 155 Meter lange Skulptur mit dem Namen *Marsyas* mit einer überwältigenden visuellen Resonanz. Kapoor fasst seine Arbeit so zusammen:

»The work forms itself between three very large steel rings, it is stretched between them like a flayed skin. I am concerned with the way in which a language of engineering can be turned into a language of body. It is important that you can never

121 Kapoor, Anish. Interview: »Kapoor on Marsyas: myth and muse«, in: *The Guardian*, 2003, <https://www.theguardian.com/arts/tateandegg/story/0,12775,875267,00.html> (abgerufen am 19.12.2022).

122 Ebda.

get a view of the whole piece. It is jammed into the building so as to not allow anything but a partial view. The work must maintain its mystery and never reveal its plan. Perhaps then it becomes unobtainable. I want to make things that remain secret.«¹²³

Weil der asiatische Satyr von Apollo bei lebendigem Leib gehäutet wurde, als dieser den musikalischen Wettbewerb verlor, kann Kapoors Absicht veranschaulicht werden, ein fleischähnliches Bild zu evozieren. Ovid schildert die Szene des körperlichen Schmerzes auf ästhetische Weise:

»Doch wie er schrie, zog jener die Haut ihm über die Glieder; und nichts war, als Wunde, zu schaun. Blut rieselte ringsum; aufgedeckt lag Muskel und Sehne; auch die zitternden Adern schlügen, der Hülle beraubt, aufzuckende Eingeweide konnte man zählen sogar, und der Brust durchscheinende Fibern.«¹²⁴

Diese mythische Szene, die in Ovids *Metamorphosen* körperlich sezierend beschrieben wird, geht mit Tizians bildgewaltiger »Häutung des Marsyas« in den Kunstkannon ein und wird seither als künstlerische Referenz wiederholt aufgegriffen.¹²⁵ Der dem betrügerischen Apoll im musikalischen Wettstreit unterlegene Satyr Marsyas bringt erst durch seinen Schrei alle Musik zum Verstummen, erzählt Heiner Müller, der das Marsyas-Motiv für seine *Macbeth-Shakespeare-Adaption* einarbeitet.¹²⁶ In Kapoors Werk wird die apollinische kulturelle Vorherrschaft am Körper des Satyrs Marsyas nahezu anatomisch ausgeforscht. Die PVC-Membran, die Kapoor als »eher wie eine gehäutete Haut«¹²⁷ beschreibt, hebt die fleischliche Qualität des Materials hervor. Kapoor fokussiert sich auf die körperliche Dimension und den physischen Ausdruck des Materials, wodurch dem Werk auch eine postkoloniale Bedeutungsdimension verliehen wird. Dementsprechend schreibt die Kulturtheoretikerin und Kuratorin Nancy Adajania:

»Kapoor's Marsyas turns the satyr's flayed skin into an apocalyptic instrument, whose silence is its finest music. When installed in Tate Modern's Turbine Hall

123 Kapoor, Anish: *Marsyas*, 2002 – 2003.

124 Ovid: *Metamorphosen*. Zitiert nach Hettche, Thomas: *Unsere leeren Herzen: über Literatur*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2017 (Kapitel Marsyas).

125 Zum Beispiel bei Rainer Werner Fassbinder *In einem Jahr mit 13 Monden*, Daniel Richter *So long, Daddy*, Mary Weatherford *Marsyas* und auch von Anish Kapoor.

126 Müller, Heiner; Kluge, Alexander: »Heiner Müller im Zeitenflug. Aktualität von Ovids *Metamorphosen*«, in: <https://kluge.library.cornell.edu/de/conversations/mueller/film/110> (abgerufen am 26.07.2022).

127 Kapoor, Anish. Interview: »Kapoor on Marsyas: myth and muse«, in: *The Guardian*, 2003, <https://www.theguardian.com/arts/tateandegg/story/0,12775,875267,00.html> (abgerufen am 19.12.2022).

(London), this gigantic work surely articulated, among several possible meanings, the hard-won double triumph of Kapoor's postcolonial subjectivity. The first triumph is in its successful challenging of the accumulated cultural ascendancy of empire. The second lies in its transcendence of default assumptions about post-colonialism by shifting into a robustly transcultural register.«¹²⁸

In ihrem von der Installation inspirierten Essay »Trace and Sign« reflektiert Gayatri Chakravorty Spivak, eine führende Theoretikerin postkolonialer Theorie, über das Werk: »The size of Marsyas taught Kapoor that no one sees the whole thing at once.«¹²⁹ Spivak interpretiert, dass die Fragmentierung der Wahrnehmung durch das Kunstwerk nicht nur die Grenzen der visuellen Erfahrung herausfordert, sondern auch die kulturellen und historischen Kontexte neu hinterfragt, die unser Verständnis von Ganzheit und Fragmentierung prägen. Die Installation entrückt die gewohnten räumlichen Dimensionen und lädt den Betrachtenden – oder präziser gesagt: den Erlebenden – dazu ein, sich mit den durch das Kunstwerk verfremdeten Wahrnehmungsprozessen und Sehgewohnheiten auseinanderzusetzen. Im Gegensatz zu natürlichen Landschaften wie Meer oder Bergen, wo es üblich ist, nicht alles überblicken zu können, fokussiert sich hier das Kunstwerk auf das Objekt und dessen Wirkung auf die Wahrnehmung. Diese Konzentration auf das Objekt stellt die Reflexion über die eigene Wahrnehmung und die damit verbundenen Veränderungen in den Vordergrund. Ihre schiere Größe verdeutlicht nicht nur die Begrenztheit und Künstlichkeit des White Cube, sondern *Marsyas* entzieht sich auch der Kontrolle der Besucher*innen, da sie immer nur Ausschnitte der Skulptur zu erfassen vermögen. Diese müssen sich diese Fragmente gewissermaßen selbst sukzessive erarbeiten; das Kunstwerk fordert ein gewisses Engagement und eine Involviertheit. Diese performative Qualität kann nur erfahren werden, indem das Kunstwerk von verschiedenen Positionen und Perspektiven durchlaufen und erlebt wird. Erst diese Erfahrung erlaubt es, aus den eigenen Teilwahrnehmungen ein – vermeintliches – Ganzes zusammenzusetzen.

Neben den physischen, topografischen, visuellen und kulturkritischen Aspekten kann die Installation *Marsyas* auch gewissermaßen als ›stille Soundarbeit‹ verstanden werden, die ihre performative und immaterielle Qualität in der physischen Ausdehnung räumlich entfaltet und im Akt des Durchschreitens intensiviert – und zwar auf dialektische Art auf den Schmerzensschrei verweisend. Das mythologische Motiv der Häutung des Marsyas und der ›Sound‹-Installation wurde im Artikel »Voice, Monstrosity and Flaying: Anish Kapoor's Marsyas as a Silent Sound Work« von Mark

128 Adajania, Nancy: »ANISH KAPOOR. The Mind Viewing Itself«, in: <https://anishkapoor.com/459/the-mind-viewing-itself-by-nancy-adajania> (abgerufen am 26.07.2022).

129 Spivak, Gayatri Chakravorty: *An aesthetic education in the era of globalization*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press 2013, S. 487.

Dorrian 2012 unter den Aspekten ›Phonizität‹, ›Monströsität‹ und ›Körper als Wunde‹ herausgearbeitet:

»One might thus be led to suspect that the work is as much to do with sound and listening, even if – and maybe especially because – silent, as it is to do with seeing, with the substitution of the rigidity of the horn's envelope by the quivering skin perhaps marking a subtle subversion of its acoustic force, which dimly echoes Apollo's more radical and cruel assault upon the envelope of Marsyas' own body. [...] Kapoor's refashioning of the flayed and breathless skin of the satyr seems dedicated to honouring and giving space – in the first instance, the giving over of the immense architectural space of the Turbine Hall – to a cry that, because it extends beyond all relation, must necessarily be rendered through silence.«¹³⁰

In Anish Kapoors Werk kann die Figuration des lebendig gehäuteten Marsyas als kolonialistisches und stummes Mahnmal für den Sieg der apollinischen (Hoch-)Kultur über die Wildheit des dionysischen Satyrs gelesen werden. Die Erfahrung des Kunstwerks offenbart eine wahrhaft monströse Dimension, die sowohl als Hinweis auf die Niederlage im künstlerisch-kulturellen Wettbewerb als auch als Warnung im etymologischen Sinne der Monstrosität dient:

»Marsyas' punishment may be beyond endurance, but equally its depiction has sometimes been cited as a limit condition of what sight can endure, of what it is possible to see – a threshold at which relation is lost and at which we encounter the monstrous.«¹³¹

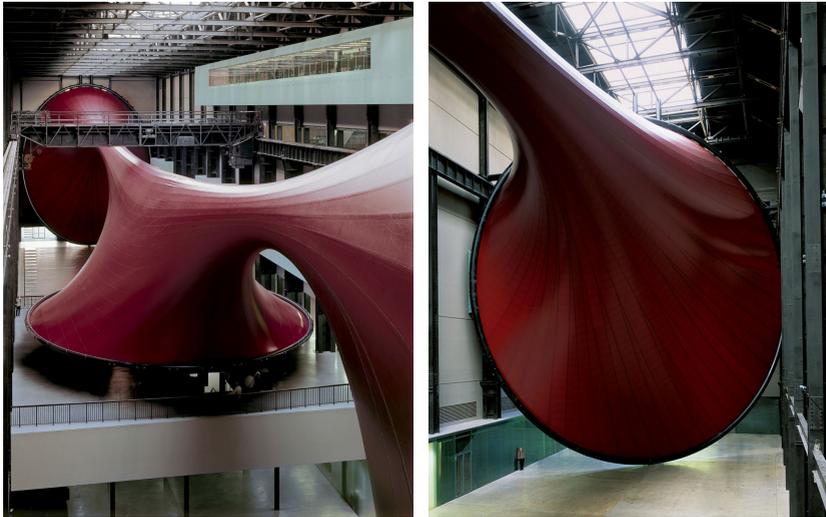
Die Entscheidung, die Installation *Marsyas* zu nennen, erlaubt es Kapoor, bestimmte künstlerische Prinzipien zu realisieren. Die drei Leerräume der Installation, die den Betrachtenden mit der Bedrohung des Verlusts von Orientierung, Kontrolle und Wahrnehmung konfrontieren, entsprechen dem Prinzip, dass Kunst durch Konfrontation und Verfremdung neue Wahrnehmungshorizonte eröffnet. Bei Ovid wird der Satyr Marsyas von Apollon bestraft, was als Metapher für den Konflikt zwischen zivilisatorischer Ordnung und wilden, chaotischen Kräften dient. Kapoor greift diese Thematik auf, indem er den Betrachtenden in seiner Installation mit einer Erfahrung konfrontiert, die die Ungewissheit und Fragmentierung der Wahrnehmung verstärkt und so die Spannung zwischen Ordnung und Chaos künstlerisch neu interpretiert. Kapoors Formensprache assoziiert in seinen Arbeiten häufig Leerräume und Objekte sowie die Einbettung des einen in das andere. Mit diesem aus dem Abstrakten geborenen, körperzentrierten Kunstwerk hebt

130 Dorrian, Mark: »Voice, Monstrosity and Flaying: Anish Kapoor's Marsyas as a Silent Sound Work«, in: *Architectural Theory Review* 17 (1), 2012, S. 93 – 104, hier S. 101.

131 Ebd., S. 94.

Anish Kapoor die Resonanz zwischen der spezifischen Form der apollinischen Entstellung von Marsyas Körper und dem Angriff auf das Instrument hervor, mit dem der geschundene Körper zu einer monströsen Figuration verschmilzt, die sich in einem stummen Schrei artikuliert. In der 30-minütigen Videodokumentation auf der Website des Künstlers, in der der Entstehungsprozess der 10 Etagen hohen und 150 Meter langen trompetenförmigen Struktur der Installation Schritt für Schritt erklärt wird und Kapoor sein Konzept bis zur endgültigen Realisierung kommentiert, entlarvt die monströse Erscheinung Anish Kapoors' Hybris in seinem Wunsch, ein Kunstwerk dieser Dimension und dieses Ausmaßes zu realisieren: »Der immanente Schwindel, die Orientierungslosigkeit steht dabei [...] im Zentrum«¹³².

Abb. 53 und Abb. 54: Anish Kapoor *Marsyas* (2002 – 2003), Turbine Hall, Tate Modern, London (Ausschnitt)



Zusammenfassung

In den fünf Fallstudien wurden verschiedene Aspekte des Satyrs als fragmentierte Figur der antiken Performancekultur untersucht. Die Qualitäten fungieren gleichzeitig als Analysekatoren, um die Relevanz und die vielschichtige Bedeutung des antiken Satyrs zu erfassen und für die zeitgenössische Gesellschaft zugänglich zu

132 Übersetzt aus dem englischen Originalinterview: Kapoor, Anish: »A Conversation: Anish Kapoor with Donna de Salvo«, in: *Anish Kapoor: Marsyas*, Jg. 64 (2002), S. 62.

machen. Im Kontext der Forschung wird der Satyr zu einer performativen Referenz und einer abstrahierten Figuration, die es ermöglicht, ein korrelatives Modell zwischen den historischen Inszenierungen und ihren resonierenden zeitgenössischen Verkörperungen herzustellen.

Florentina Holzinger vollzieht den Transfer zum Satyrischen über das genre-elastische und akrobatisch angelegte Körper- und Bewegungskonzept, akzentuiert die bizarre und verfremdende Dynamik zwischen dem Tragischen und dem Grotesken, die einen offenen Raum für performative Extreme schafft; *Katerina Andreou* zeigt das zeitgenössische Gesicht des Satyrs als kulturell bastardisierte Figur über die Hybridisierung von Tanzformen und durch die Infragestellung des Begriffs von Ursprung und Original; *Frédéric Gies* verschmilzt mit *Elizabeth Ward* Satyr und Mänade in ihrem ekstatischen Tanz und erschafft ein kosmisches queeres Begehren jenseits einer heteronormativen Matrix; *Chiara Bersani* imaginiert eine mythische Existenz mit der Qualität des Kindlichen und des Staunens mit einem nicht-normativen Körper, der ihren apolitischen Status als Frau innerhalb der dominanten Körperpolitik offenbart; *Anish Kapoor* schließlich zeigt dunkle, postkoloniale und monströse Bedeutungsdimensionen, die der kulturellen Hegemonie inhärent sind, in Form einer monumentalen Körperinstallation als Erinnerungsmedium an den von Apollo gefolterten Körper des Marsyas.

Dieser methodische Ansatz, den Satyr in zeitgenössische Aufführungskontexte zu übertragen, verdeutlicht nicht nur die vielfältigen Manifestationsformen antiker Denkfiguren durch deren neue Anwendung, sondern auch, wie diese Ideen unbewusst oder unbeabsichtigt in moderne Kontexte integriert werden. Dieser Rückgriff auf den Satyr stellt zugleich eine Herausforderung für die tradierte Kanonbildung dar und konterkariert die Verdrängung dieser Figur aus der zeitgenössischen Rezeption. Gleichzeitig eröffnet der Transfer neue Forschungsmöglichkeiten. Durch die Praxis des Historisierens kann der Satyr als Wissensfigur verstanden werden, die mit dem Konzept des ›gespaltenen Körpers‹ – einem hybriden Zustand, der verschiedene Elemente miteinander vereint – verbunden ist. Dies führt zu Theater- und Tanz-Epistemen, die auf alternativen Erzählformen und Wissenssystemen basieren. Vor dem Hintergrund dieser Konfiguration wird die diskursive und kulturgeschichtliche Funktion des antiken Theaters als körperorientierte Aufführungskultur um die performative und tänzerische Dimension erweitert. Aus feministischer Perspektive und anhand zeitgenössischer Beispiele wird die Satyrfigur neu untersucht, um diese vergessene Figur wieder für Publikum und Lesende erlebbar zu machen. Je nach Kontext und Intention von Wissenschaftler*innen sowie Künstler*innen kann die Satyrfigur in der heutigen Zeit auf vielfältige Weise bearbeitet, interpretiert, aktualisiert und übersetzt werden.

EPILOG

Der Satyr als zeitgenössische Forschungsfigur

Dieser Epilog¹ ist das Ergebnis einer künstlerischen Praxis als Forschung, die ich zusammen mit dem Performer und Choreografen Tomaž Simatović im Mai und Juni 2022 in Salzburg durchgeführt habe. Der folgende Text ist weder eine Analyse des kreativen Prozesses noch eine Dokumentation der künstlerischen Recherche, sondern versteht sich als eine experimentelle Reflexion von Prozess und Recherche, die assoziativ und dokumentarisch vorgeht und einen neuen Zugang zum Satyr eröffnet. Dabei stelle ich die These und Definition der künstlerischen Praxis von Henk Borgdorff voran, die eine geeignete Grundlage für unser Forschungsprojekt und seinen Kontext bilden:

Künstlerische Praxis gilt als Forschung, wenn ihr Zweck darin besteht, unser Wissen und Verständnis durch die Durchführung einer ursprünglichen Untersuchung in und mittels Kunstobjekten und kreativen Prozessen zu erweitern. Kunstforschung beginnt mit der Klärung von Fragen, die im Forschungskontext und in der Kunstwelt relevant sind. Forscher verwenden experimentelle und hermeneutische Methoden, die das in spezifischen Kunstwerken und künstlerischen Prozessen eingebettete und verkörperte implizite Wissen offenbaren und artikulieren. Forschungsprozesse und -ergebnisse werden auf angemessene Weise dokumentiert und in der Forschungsgemeinde und breiteren Öffentlichkeit verbreitet.²

Unter dem Titel »Performative Annäherungen an den Satyr als zeitgenössische Forschungsfigur« wurde die Forschungspraxis bzw. Praxisforschung im Format der Lecture Performance in zwei unterschiedlichen (Aufführungs-)Kontexten gezeigt:

-
- 1 Dieser Epilog reflektiert zudem die selbstreferentiellen Aspekte der Forschung, indem er die eigene Rolle der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Satyr in den breiteren Kontext der kontinuierlichen Entdeckung und Neudefinition kultureller Bedeutungen einordnet.
 - 2 Borgdorff, Henk: »Die Debatte über Forschung in der Kunst«, in: Anton Rey; Stefan Schöbi (Hg.): *Künstlerische Forschung – Positionen und Perspektiven*, Zürich: ipf 2009, S. 23 – 51, hier S. 34.

Am 23. Juni 2022 präsentierten wir unseren praxisbasierten Ansatz im Rahmen eines Forschungsseminars unter der Leitung von Nicole Haitzinger im Tanzstudio des Fachbereichs Kunst-, Musik- und Tanzwissenschaft der Paris-Lodron-Universität Salzburg (PLUS) zum Thema »Re-enactment an der Schnittstelle von Kunst und Wissenschaft«. Am 1. Juli 2022 stellten wir unsere Forschung im Caryl Churchill Theatre im Rahmen des gemeinsam von der APGRD Oxford und der Royal Holloway University of London organisierten Postgraduierten-Symposiums zur Aufführung antiker Dramen vor. Das übergreifende Thema bezog sich hier auf »Survival and Disobedience in the Theory and Practice of Greek and Roman Drama«.

Dieses Kapitel ist die abschließende praxisorientierte Fallstudie und zugleich ein vorläufiges Fazit über den Satyr als performative Figuration in den szenischen Künsten der Gegenwart. Obwohl sich die Forschungsfragen und der Kontext nicht wesentlich von den vorangegangenen Kapiteln unterscheiden, verfolgt diese Fallstudie einen anderen Ansatz, mit anderen Methoden und einer erweiterten Forschungsperspektive zur Historiografie der Satyrfigur in den Theater- und Tanzwissenschaften. Alle bisherigen Referenzen und Erkenntnisse kulminieren in dieser künstlerischen-akademischen Forschungs Kooperation.

Überleben von Fragmenten, Überleben in der Fragmentierung

Im Gegensatz zur griechischen Tragödie hat das Satyrspiel weder eine kulturelle Würdigung über Zeit und Raum hinweg erlangt noch neue theatrale Funktionen, Inszenierungsweisen oder Übertragungen in moderne/zeitgenössische Theater- und Tanzformen erfahren. Während die Fallbeispiele in dieser Arbeit zeigen, wie das Satyrspiel in moderne Kontexte übertragen und interpretiert werden kann, sind diese Übertragungen keine Reproduktion antiker Satyrspiele. Das Fehlen einer kontinuierlichen Aufführungstradition und kulturellen Anerkennung des Satyrspiels eröffnet neue Perspektiven für die zeitgenössische Theater- und Tanzforschung. Die Auseinandersetzung mit der Wiederentdeckung antiker Formen zeigt auf, wie Erinnerungskultur als Potenzial für kreative Neuerfindungen genutzt werden kann.

Nur ein einziges vollständiges Satyrspiel hat bis heute überlebt, der 709 Zeilen lange *Kyklops* von Euripides. Etwa die Hälfte des Satyrspiels *Ichneutae* (»Spürhunde«) von Sophokles ist auf einer Papyrusrolle in der British Library in London erhalten. Darüber hinaus haben bis heute nur einzelne Fragmente die Zeit ihrer Aufführung überlebt. Die Quellenlage stellt sicherlich die größte Hürde für die wissenschaftliche Erforschung und ein künstlerisches »Re-Staging« der Satyrdramen dar, seitdem das Genre vor über 2500 Jahren im Tragödienwettbewerb des dionysischen Festivals aufgegeben wurde. Gleichzeitig – und das ist die zentrale These – bietet der fragmentarische Charakter des Quellenmaterials und das Verschwinden der Performances und der Satyrn aus der Sphäre des Theaters die vielleicht idealen Voraussetzungen, um über *survival* und *disobedience* im Kontext von Rekonstruktion/

Reenactment durch eine erweiterte künstlerische Forschungspraxis in einem transdisziplinären Sinne nachzudenken.

Der Begriff *disobedience* impliziert eine klare Verweigerung und signalisiert Widerstand aus verschiedenen Perspektiven wie ästhetischer, politischer oder künstlerischer Art, was das Überleben (*survival*) erschwert und somit dringlicher erscheinen lässt. Anders betrachtet, kann das Überleben oft direkt vom Ungehorsam abhängen. In philosophischen Diskussionen wird häufig von zivilem Ungehorsam als sozialer Praxis und politischer Protestform im Sinne von Hannah Arendt gesprochen. Wenn wir als Wissenschaftsgemeinschaft im Zusammenhang mit nicht überlieferten oder verlorenen performativen Praktiken und Kunstformen von deren »Überleben« sprechen, ist die Verweigerung in kreativen Prozessen, Aufführungskontexten und Performances inhärent, da diese nicht immer in materiellen Spuren bestehen oder erhalten bleiben. Der Begriff *survival* (in der deutschen Begriffsbestimmung vorwiegend mit »Überbleibsel« übersetzt) wurde Ende des neunzehnten Jahrhunderts in Zusammenhang mit sich wandelnden Kulturphänomenen von dem Ethnologen Edward B. Tyler untersucht.³ Der Begriff bezieht sich hier auf Fragmente antiker Traditionen, die sich im Laufe der historischen Entwicklung einer Kultur erhalten haben. Mit ihrer Hilfe, so Tyler, kann die Geschichte der Kultur anhand spezifischer Parameter (zum Beispiel Fortschritt, Verfall, Überleben, Wiederauferstehung, Umgestaltung) rekonstruiert werden.

Der vorherrschende Diskurs über die griechische Tragödie in den Theater- und Tanzwissenschaften sowie in anderen kulturwissenschaftlichen Disziplinen hat bislang den unterschiedlichen Implikationen von »Nachleben« (*afterlife*) und »Überleben« (*survival*) – als Spuren vergangener Aufführungen und Dramen in den verschiedenen Wissenskulturen Europas – wenig Beachtung geschenkt. Die Privilegierung des Begriffs *survival* als eine Art Verschärfung von *afterlife*, das sich eher auf die Kontinuität oder das Nachleben und die Metamorphose (der Antike) bezieht, kann hier als kritischer Kommentar zur aktuellen Debatte und dem zeitgenössischen Diskurs um das Übersehene, das Verfehlt, das Verdrängte, das scheinbar Vergessene gelesen werden; all jene marginalisierten Phänomene, die um ein Nachleben ringen oder anderswo und andersartig überleben.⁴

Das Satyrspiel ist zweifellos ein *totes* Genre, es gäbe heute wohl nicht mehr die nötigen Voraussetzungen für eine historisch rekonstruierte, gewissermaßen »authentische« Aufführung. Aber wie steht es um die Theater- und Tanzfigur selbst?

3 Vgl. Tyler, Edward B.: *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom*, Bd. 2, Cambridge: Cambridge University Press 2010 (Orig. 1871).

4 Das Nachleben der Antike ist ein wichtiges kulturwissenschaftliches Konzept, das auf dem kunsttheoretischen Verfahren (der Vorgang der Übernahme antiker Motive) von Aby Warburg basiert. Bei Walter Benjamin wird das Nachleben zu einer Denkfigur für einen neuen Geschichtsbegriff und der Wiederkehr des Verdrängten.

In welchen Kontexten wirkt die antike Figur weiter und in welchen neuen Erscheinungsformen kann sie aktualisiert werden? Was ist die Essenz des Satyrchors und wie können Forschende ihr im 21. Jahrhundert durch die Fragmente wieder auf die Spur kommen, nicht so sehr im Sinne einer Vergegenwärtigung der im Drama vermittelten narrativen oder emotionalen Ideen, sondern einer hybriden Vision des Theaters – der Wechselbeziehung von Tragödie und Satyrspiel, von Kultur und Natur, der Begegnung des Menschlichen mit dem Nicht-Menschlichen?

Im Zusammenhang mit den verschiedenen Formen des Überlebens lassen sich drei zentrale Aspekte und damit verbundene Forschungsfragen für die künstlerische Recherche formulieren, die in spezifischen Interessens- und Dringlichkeitszusammenhängen noch zu diskutieren wären. Erstens, welche von biopolitischen Interessen geleiteten Machtstrukturen ermöglichen oder verhindern ein Überleben im materiellen, historiografischen, ethischen, politischen und performativen Sinne? Zweitens, inwieweit eignen sich Rekonstruktion und Reenactment als methodische Verfahren, um weniger erforschtes Material oder längst vergessene Quellen, Artefakte, Traktate und Körper von den Rändern ins Zentrum der Forschung zu rücken? Und schließlich, was bedeutet ein Konzept wie Überleben für die eigene wissenschaftliche Praxis und wie können Forschende diese verdrängten Phänomene aus den Archiven des Vergessens in einem erinnerungskulturellen Kontext wieder zum Leben erwecken?

Ein Erinnerungsprotokoll in nichtlinearer Form

- Am 14. Mai 2022 treffe ich mich mit Tomáš im Tanzstudio des Uniparks der Paris-Lodron-Universität Salzburg für den ersten Tag unseres Workshops. Obwohl die Einzelanalysen der vorangegangenen Case Studies I – IV das *Satyrhafte/Satyrische* mit Kategorien wie wild, kindlich, akrobatisch, enthäutet und animalisch abstrahieren, um jeweils zeitgenössische Verbindungslinien herzustellen und dabei immer Teilaspekte beleuchten, bleiben viele Fragen offen, wenn es um Möglichkeiten und Methoden geht, den Satyr als eine performative Figuration in die Gegenwart zu holen.
- Inwieweit ist künstlerische Forschung für dieses Vorhaben methodisch geeignet und realisierbar? Wie können Historiker*innen und Tanzwissenschaftler*innen allein und kollaborativ praxisorientierte Forschung betreiben? Wie lässt sie sich anleiten, dokumentieren, finanzieren, verschriftlichen und präsentieren? Damit sind nur einige Herausforderungen angesprochen, die sich auch in benachbarten Disziplinen wie den Musik- und Theaterwissenschaften unter dem Sammelbegriff Artistic Research und ihren Subkategorien aktuell stellen. Im Workshop erproben wir hauptsächlich künstlerische Artikulations- und Forschungsformen (somatische Figurationen, Schreibpraktiken), wobei »die künstlerische

Praxis nicht nur das Ergebnis der Forschung ist, sondern vor allem ihr methodisches Vehikel«⁵.

- Unser Interesse gilt in erster Linie dem Verschwinden der Satyrn von der Bühne und aus dem kulturellen Gedächtnis in der Auseinandersetzung mit dem Material, das ich im Vorfeld für uns zusammenstelle. Die Arbeit im Studio hat dabei mehrere Ziele: Zum einen soll Tomaž' künstlerische Praxis meine eigene Wissenschaftspraxis zur Satyrfigur informieren. Andererseits werden in einem praxisorientierten Ansatz die bisherigen theoretischen und historiografischen Thesen überprüft, um das Spektrum an Wirkungen um weitere Facetten zu bereichern. Auf diese Weise kann ich einen zeitgenössischen, dynamischen Kontext für meine Forschung schaffen und gleichzeitig auf die Quellen meines bereits erworbenen Wissens zurückblicken. Im Kapitel »In the Meantime: performance remains« von Rebecca Schneider gibt es einen Abschnitt, dessen Titel mit unserem Anliegen besonders gut resoniert: *troubling disappearance*.⁶
- *Die Frage nach den performativen Überresten der Geschichte, das heißt der Geschichte, die in der Aufführungspraxis (im Gegensatz zu den schriftlichen oder objektiven Überresten) verbleibt, fällt in der Wissenschaft im Allgemeinen unter die Rubrik »Erinnerung versus Geschichte« und wird als solche oft als »mythisch« bezeichnet.*⁷
- Wir haben im Forschungsprozess den Punkt erreicht, an dem die Satyrn weder eindeutig Mensch noch Tier sind. Doch was sind sie dann? Es könnte sich um ein Szenario der Überschreitung der Grenze zwischen dem Humanen und dem Animalischen handeln, wie es der italienische Philosoph Giorgio Agamben mit seinem Buch *Das Offene. Der Mensch und das Tier*⁸ von 2003 beschreibt, oder auch die Entwicklung in zwei Richtungen ist denkbar, die Animalisierung des Menschen und die Humanisierung des Tieres; aber nur in Andeutungen, im Prozess, im Werden, nie ist die Verwandlung abgeschlossen. Diese sich überschneidenden und überlappenden sozialen-mythischen Identitäten, die sie als Satyrchor vor dem Publikum projizieren und szenisch verkörpern, können sowohl ermächtigend als auch unterdrückend sein. Aus heutiger Sicht wäre Intersektionalität der zutreffende Begriff. Intersektionalität identifiziert mehrere Faktoren, die Vorteile und Nachteile mit sich bringen, zum Beispiel Geschlecht,

5 Vgl.: Borgdorff, Henk A.: *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*, Leiden: Leiden University Press 2012, S. 147.

6 Schneider, Rebecca: *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. London, New York: Routledge 2011, S. 97.

7 Vgl. Ebda., S. 100 (eigene Übersetzung).

8 Agamben, Giorgio: *Das Offene. Der Mensch und das Tier*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003.

ethnische Zugehörigkeit, Klasse, Sexualität, Religion, körperliche Erscheinung usw. Tatsächlich unterstützt dieser analytische Rahmen unser Verständnis, wie Aspekte der sozialen, kulturellen und politischen Identität einer Person zusammenwirken, um verschiedene Formen von Diskriminierung und Privilegien zu schaffen.

- *Die Satyrn, die im Vergleich zum Modell des athenischen Bürgers eine marginale Figur, eine Randerscheinung, sind, offenbaren uns eine ungewöhnliche und verschobene Anthropologie der antiken Stadt.*⁹ Marginalisierte Gruppen erlangen oft den Status eines Anderen. Im Grunde ist ein Mensch bereits anders, wenn er sich von dem unterscheidet, was Audre Lorde beispielsweise die entmenschlichte »mythic norm«¹⁰ nennt. Gloria Anzaldúa theoretisiert, dass der soziologische Begriff dafür »Othering«¹¹ ist, genauer: der gezielte Versuch, eine Person aufgrund eines bestimmten nicht erreichten/erreichbaren Kriteriums in heteronormativen und patriarchalen Ordnungssystemen als inakzeptabel (ungehorsam?) zu etablieren. Das Andere, »Othering«, Intersektionalität, Hybridität – könnte mit diesen theoretischen Bezugsgrößen eine zeitgenössische Entsprechung erarbeitet werden?
- Ein erster methodischer Ansatz, der sich aus dem Spiel ergibt, ist das »performative Interview«, in dem Tomaž mir Fragen zum Satyr im Kontext seiner Aufführungsgeschichte und Wirkungsräume stellt. Wer ist das Publikum beim Dionysischen Festival? Was ist die Funktion der Satyrdramen? Wer sind die Darsteller und was ist ihr sozialer Hintergrund? Was sind die Inhalte und Motive des Genres? Zu welchen Anteilen ist das Satyrspiel eine politische, religiöse, künstlerische Artikulationsform? Ich versuche, intuitive und kurze Antworten zu geben, aber in einem erzählerischen Gestus zu bleiben.
- Im Nachhinein erinnert mich dieses Verfahren an *Le carnet d'adresses* von Sophie Calle. Nachdem die Künstlerin ein verlorenes Adressbuch gefunden hat, macht sie sich auf die Suche nach dem Besitzer, indem sie nach dem Zufallsprinzip Kontakte befragt, um mehr über die Persönlichkeit und die Vergangenheit des

9 Eigene Übersetzung von: »En somme tout se passe comme si les satyres étaient le prétexte à une exploration de la culture humaine à travers un miroir déformant; les satyres, marginaux par rapport au modèle du citoyen athénien, nous révèlent une anthropologie décalée de la cité antique«, vgl. Lissarrague, François: *La cité des satyres. Une anthropologie ludique*, S. 24.

10 Lorde, Audre: *Sister Outsider*, Los Angeles: Freedom 1984, (Kapitel »Age, Race, Class, and Sex: Women Redefining Difference«), S. 114 – 123.

11 Anzaldúa, Gloria: »Speaking in Tongues: A Letter to Third World Women Writers«, in: Cherríe Moraga; Gloria Anzaldúa (Hg.): *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Visions for Transformation*, New York: Kitchen Table Press 1981, S. 165 – 174.

Besitzers zu erfahren. Mit jeder Antwort wird die Figur lebendiger und gleichzeitig undurchschaubarer. Unsere Recherche (durch Sprache, Bewegung, Bilder) wird zusehends verkompliziert, wenn wir versuchen, die Vielzahl der Fragmente zu einem kohärenten Bild oder einer stringenten Erzählung zusammenzufügen.

- Aus dem Interview entwickelt sich im Laufe des Forschungstages allmählich eine dialogische Praxis, die uns weg vom Satyr und hin zu anderen Themen führt: queeren Kindern, Außenseiterfiguren, Drag Queens, der unterschiedliche Status von Geflüchteten oder die Geschichte der sieben Horkruke bei Harry Potter.¹² Wir gehen über alle Umwege, durchqueren alle Ränder und kommen immer wieder zurück zur zentralen Frage: Was ist der Satyr, welche Aspekte begegnen uns im Satyr und wie können wir die Komplexität, die Pluralität, die Essenz der Figur bezwingen?
- Diese Form der Materialsammlung basiert gewissermaßen ausschließlich auf der ›Fütterung‹ mit meinen Informationen; wir nennen dieses Vorgehen spielerisch *being drunk with information* (berauscht, im Rausch von Informationen) bis zu dem Punkt, an dem Körper und Geist nichts mehr aufnehmen können. (Wir überlegen, das Trinken von Wein als Score für die Präsentation zu setzen, verwerfen diese Idee aber wieder). Auf der Grundlage von Wissensfragmenten, die ich Tomaž als historische Orientierung anbiete, erarbeitet er seine somatischen Figurationen. Noch bin ich unentschieden – nähern wir uns dem Satyr? Oder bewegen wir uns weg von ihm?
- Wir beginnen mit der gemeinsamen Lektüre eines Textes, den ich für uns vorbereitend ausgedruckt habe. Ich lese den Titel laut vor: »On the Wildness of Satyrs«¹³ von François Lissarrague, dem französischen Pionier der Satyrforschung. *In Greek tradition, Dionysus is the god who comes from elsewhere. He is the stranger, ›the Other‹. His followers consist of barbarian women, Lydians, or when they are in a wild state, maenads. Their imagery has been examined in detail, both in vase painting and now in the tragic poets. When it comes to masculine attendants, however, it is not men but satyrs who accompany the god. In the marginal world that constitutes the ›city of Bromius, man, as such, has no place; he gives way to the satyr, a hybrid being, a mixture*

12 Horkruke sind magische Artefakte, die den abgespaltenen Teil einer Seele in einem Gegenstand, z. B. einem Gefäß oder einem Ring, aufbewahren. Jeder der sieben Horkruke muss zunächst aufgespürt werden, bevor man Zugang zur gesamten Identität oder Essenz einer Person erhält.

13 Lissarrague, François: »On the Wildness of Satyrs«, in: Thomas H. Carpenter; Christopher A. Faraone (Hg.): *Masks of Dionysus (Myth and Poetics)*, 1993, S. 207 – 220.

of animal and human traits. Es ist ein Close Reading, ein nachspürendes Lesen. Tomaž liest mit, hört später nur mehr zu. Er steht auf und beginnt, seinen Körper auf einzelne Sätze, Worte, Ideen, die körperlich resonieren, reagieren zu lassen. Erweckung des Satyrs.

- Was bestimmt die Fremdheit des Satyrs?
- In der Kaffeepause reflektiert Tomaž seine eigene somatische Praxis weiter im Dialog mit mir. Wir haben den Ort gewechselt und sitzen in der Teeküche. Er sitzt in einer entspannten Haltung, die Füße auf dem Tisch. Ich erzähle Tomaž mehr über den Satyr und meine Thesen. Tomaž hört interessiert zu. Die Bedeutung des Zuhörens, die Rolle der Ohren werden ein bleibendes physisches Merkmal und ein choreografisches Werkzeug in seiner Bewegungsrecherche sein.
- Die gemeinsame Recherche im Tanzstudio klärt auch Differenzierungen zur Verkörperung des Satyrs als Idee oder Konzept einerseits – Tomaž spricht von »spirit« – und der Darstellung des Satyrs als Bühnen- und Theatertier durch visuelle Applikationen wie Maske, Kostüm oder durch Sprache und Gestik. Tomaž verfolgt in seiner choreografischen Praxis einen unkonventionellen Ansatz. Anstatt den Satyr als Theaterfigur zu repräsentieren, arbeitet er mit dem vielschichtigen Material – einschließlich Darstellungen, Texten und Kontexten – die die komplexe Figur des Satyrs konstituieren. Durch meine Erzählungen und teilnehmende Beobachtungen lege ich die Fragmente dieses Materials Stück für Stück offen. Tomaž integriert diese Fragmente in seine Körperpraxis, indem er sie auf seinen Körper anwendet. Die Herausforderung besteht darin, zu erkennen, ob und wie die Satyrfigur ohne eine (vorab festgelegte) Vorstellung durch die choreografische Praxis zum Vorschein kommt.
- Nach der Probe schreibt er mir noch einmal eine Klärung der beiden Ansätze, dieses Mal noch präziser in der Formulierung: *Hey Johanna. I just wanted to share a thought regarding your question about the act of performing. What I mean by performing is ›carrying out a certain action, or doing something consciously, as a decision‹. For instance: I will perform a sequence of physical materials. I will not perform the figure of satyr but the figure of satyr might emerge on the basis of interpretation of the materials I will perform. To make you ›see‹ the satyr I will perform the materials in a particular way.*
- Nach der Arbeit im Studio gehe ich mit einer ganz anderen Energie nach draußen, als ich hineingegangen bin. Leichter, unbeschwerter, fast wie in feierlicher Stimmung. Auf dem Heimweg frage ich mich, ob das ein Symptom dafür ist, dass wir auf dem richtigen Weg sind, dass wir bald dem Satyr begegnen.

- Ich halte im Notizbuch fest:
Akzentuierung der Vielfalt der möglichen Realisierungen der Satyrfigur;
Aufführung des Materials, damit der Satyr ›erscheinen‹ kann (prozessorientiert); bzw. Sichtbarmachen der Figur durch eine bestimmte Interpretation des Materials.

- Performative und somatische Figurationen sind eine choreografische Praxis in der künstlerischen Forschung von Tomaž, in der er die Funktionsweise der kinästhetischen Empfindung und der die Wahrnehmung des eigenen Körpers nach dessen Lage und Orientierung im Raum untersucht. Die somatische Erfahrung und Imagination ist die Voraussetzung zur Erschaffung einer Figur. Im Kontext der gemeinsamen Recherche sind Bewegung und Empfindung daher Mittel, um die somatische Wahrnehmung des Körpers im Prozess der *Figur-werdung* zum Satyr zu erforschen. Mit Hilfe von choreografischen Scores befragen wir das Reenactment als methodischen Ansatz:
 liberating the wildness of the satyr
 flexibility (of the hips, the centre), plurality
 playfulness through costumes, without costumes
 physically restless creature
 ›observe the results‹ as a writing practice
 ultra-masculinity through a phallic pelvis
 grotesque idea of the hands
 tail, an extension of one's body
 two tails, a somatic practice
 nostalgia of the childhood, exploring the world around you
 obsession with ... ›everything‹
 the gesture of chasing while sitting on your butt

- Auszug aus der Übung ›two tails, a somatic practice«. Die Annahme, dass Satyrn in erster Linie als körperliche Entitäten existieren, unterstreicht ihre performative und vielfältige Natur als ›being‹. Das Aktionszentrum des Körpers ist das Becken. Wenn man seine Aufmerksamkeit nur dorthin richtet, im Gegensatz etwa zum Kopf oder zur Brust, bekommt man ein Gefühl der Handlungsbereitschaft, das an den Drang grenzt, sich zu bewegen, zumindest, wenn man bereits steht. Das Steißbein wird nach unten verlängert und führt dazu, dass die Knie gebeugt werden und das Schambein nach vorne und oben bewegt wird. Wenn zwei ›Extensions‹ durch somatische Praxis erforscht und imaginiert werden, ohne dass ein Phallus oder ein Pferdeschwanz daran befestigt sind, erweitert sich das Bewegungsspektrum des Performenden. Die Energie verteilt sich im Becken und in den Beinen, die hüftbreit auseinander stehen.

- Wir sehen uns verschiedene Vasenbilder an, um die Satyrfigur in ihrem physischen Erscheinungsbild zu vergegenwärtigen, aber auch in kinästhetischer Hinsicht nachzuspüren. Eine Pose spricht Tomaž besonders an, es ist ein Theatervasenbild auf dem drei Satyr-Darsteller zu sehen sind.¹⁴ Zwei der Männer sind einander zugewandt und halten die Satyrmaske in den Händen, nur der Dritte ist bereits verwandelt und nimmt eine ungewöhnliche Haltung ein, die wir in Bezug auf Posen aus dem Voguing-Kontext diskutieren. Dieser Satyr-Performer zeigt sich im Profil. Das linke Bein ist gestreckt und auf Halbspitze; als Standbein trägt es das Gewicht des Körpers. Das rechte Bein ist im rechten Winkel nach hinten gebeugt (eine Akzentuierung des Beinwerfens?). Der Kopf ist nach unten geneigt, wobei sich das Kinn der Brust nähert. Beide Arme sind nach hinten ausgerichtet, dabei eng am Körper angewinkelt, so dass sie den unteren Rücken stützen und das Becken nach vorne schieben. Das Körper- und Bewegungsbild weckt kinetische Vorstellungen bei Tomaž. In einer leicht abgeänderten Variation der Pose, wobei er die Arme anstelle des unteren Rückens an der Hüfte positioniert, schreitet er durch den Raum des Tanzstudios.

- [...] *asking new questions and devising new responses*¹⁵, ist in seiner Simplizität und Eindringlichkeit das Einzige, was ich aus Mark Frankos umfassendem und informierendem Handbuch über Tanz und Reenactment dreifach unterstreiche. Das eine bedingt das andere.

- Ein Rollenspiel. Viele zeitgenössische Choreografen verwenden Improvisationen als Methode, um Szenen für ein abendfüllendes Stück zu entwickeln oder um Performende bei einem Vorsprechen nach ihren Bewegungsqualitäten auszuwählen. Ich schlüpfte unbewusst in das Rollenbild der Choreografin, werfe in diesem Gestus zwei Keywords für die Improvisation in den Raum, schlage als zeitlichen Rahmen zehn Minuten vor und beobachte das Ergebnis. Bei aller Ernsthaftigkeit der Darbietung ist der Akt nicht frei von Komik und Skurrilität.

- Für die dramaturgische Ausarbeitung und Rahmung der Improvisation zu einer Lecture Performance erforschen wir körperliche, somatische und performative Ansätze zur antiken Figur, bei denen möglicherweise einige Facetten des Originals in der Übersetzung »überleben«. Unsere Forschungspraxis stützt sich auf Studien der materiellen Kultur, inspiriert durch erhaltene Abbildungen griechischer Vasen sowie antike und zeitgenössische Fragmente. Dabei betonen wir,

14 Siehe S. 148 in dieser Arbeit.

15 Franko, Mark (Hg.): »Introduction: The Power of Recall in a Post-Ephemeral Era«, in: *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, New York: Oxford University Press 2017, S. 1–18, hier S. 10.

dass es uns nicht um einen historischen Anspruch auf die Wahrheit der Vergangenheit oder ›Authentizität‹ der antiken Aufführungspraxis geht, sondern um ein neues Handlungsbewusstsein in Bezug auf das historische Material, das den Ungehorsam als Methode des Überlebens stärkt.

- Es geht bei diesen Rekonstruktionen (insbesondere für das Theater und in der künstlerischen Forschung) nicht um eine Eins-zu-eins-Übernahme oder Übertragung der Satyrfigur, sondern sie werden einerseits durch den kreativen Prozess und andererseits durch methodische Verfahren (*Assimilation, Selektion, Fokussierung und Ausblendung, Montage und Assemblage, Hybridisierung, Rekonstruktion und Ergänzung*¹⁶) der künstlerischen Praxis erinnert, reflektiert, modifiziert und erweitert. Auf diese Weise befinden wir uns gleichzeitig in größter Nähe und in größter Distanz zur antiken Figur.
- Ich erinnere einen Satz in einem Buch von François Lissarrague. Darin schreibt er (ich paraphrasiere), *dass die Anwesenheit von Satyrn, ihre bloße Präsenz im Mythos einen Effekt erzeugt, der die Tragik untergräbt und ihre Kohärenz sprengt*. Dieser Moment der Sprengung ist die eigentliche Freiheit, ein Ausbruch von Energie, der etwas im Körper freisetzt.
- Das Bewegungsmaterial, die Körperkonzepte, die in den Schauspieltheorien (Lee Strasberg, Maria Ouspenskaya, Jerzy Grotowski etc.) oder in den Animal Studies (Jan Fabre, Simone Forti, Philipp Gehmacher etc.) mit verschiedenen Tierübungen erforscht werden, dienen den Performenden auf der Bühne oft dazu, nicht (nur) das Aussehen des Tieres zu imitieren oder zu demonstrieren, sondern seine Bewegungsqualität und Energie zu absorbieren.
- Die Frage des Dokumentierens *als Dilemma* (Bina Elisabeth Mohn¹⁷) steht schon vor dem Workshop im Raum. Ich überlege, einige der Improvisationen zu filmen, die Gespräche aufzuzeichnen, die Bilder und Szenen mit der Kamera festzuhalten. Am Ende mache ich nichts davon. Denn das Dilemma der Dokumentation wäre, draußen zu bleiben, die doppelte Perspektive aufzugeben. Nehme ich das Weder-noch der Satyrfigur ernst, verfolgt es mich auch im methodischen

16 Böhme, Hartmut, »Einladung zur Transformation. Was ist Transformation?«, in: Hartmut Böhme; Lutz Bergemann; Martin Dönike; Albert Schirrmeyer; Georg Töpfer; Marco Walter; Julia Weitbrecht (Hg.): *Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels*, München: Wilhelm Fink 2011.

17 Mohn, Bina Elisabeth: *Filming Culture: Spielarten des Dokumentierens nach der Repräsentationskrise*, Stuttgart: Lucius & Lucius 2002, S. 125.

Ansatz. Es bleibt eine Frage, ein Problem, ein Teufelskreis. Welche Art von *Antidokumentation* würde es mir ermöglichen, gleichzeitig zu beobachten und zu partizipieren, ja beide Perspektiven miteinander zu verschränken?

- Im Forschungsseminar stellt ein Kollege den Artikel »Embodied Research: A Methodology« von Ben Spatz vor. Ich interessiere mich für eine bestimmte Stelle im Text. *Beijing Opera, Bulgarian folk song, Balinese dance, and West Coast hip-hop are named after specific cities, countries, or geographical regions, but as embodied technique they can now be done in other places as well. Likewise, when one stages ancient Greek dramas, sings medieval European chants, or talks in the ›style‹ of 1920s Chicago, one is creating a technical bridge between historical and current practice.*¹⁸ Diese Brücke gilt es also zu konstruieren. Dies bedeutet, dass die verkörperte Praxis das griechische Satyrspiel aus seinem ursprünglichen Kontext herauslöst und es als historische Referenz entfernt. Nach Spatz ermöglicht es die verkörperte Praxis, dass die Sprache als Werkzeug genutzt wird, um spezifische Aspekte dieser historischen Technik zu untersuchen und weiterzuentwickeln. Auf diese Weise wird die Praxis nicht nur als historische Referenz betrachtet, sondern erhält auch eine technische Dimension.
- *Reconstruction, despite its uncertainties of interpretation, remains a core discipline unless it is not entirely rejected as irrelevant; reenactment has fundamentally reformulated how to stage reconstructive results.*¹⁹ Wie können wir als Forschende in der Kunst, in der Wissenschaft und ›dazwischen‹ den Zugang zum Material in seinen Lücken, Diskontinuitäten, Fragmentierungen nach außen (Leserschaft, wissenschaftliche Community, Publikum usw.) vermitteln? Wie lassen sich die Fragmente in eine physische Sprache und Bewegungsqualität übersetzen? Welche ›ursprünglichen‹ Facetten überleben im Prozess der Aneignung der Texte, Bilder, künstlerischen Praktiken, narrativen Ideen und Aufführungskontexte? Und ist dies die wesentliche Frage, die wir uns hier stellen sollten? Ist es nicht vielmehr eine Frage nach Modi der Aktualisierung *als* Akte der Erinnerung durch eine Verkörperung des Materials (wie sie auch beschaffen sein mag), in dem der Satyr in Fragmenten überlebt? Können wir ihn auf diese Weise vielleicht besser (be-)greifen?
- Künstlerische und akademische Schreibtechniken können, so meine Überlegung, durch eine Assemblage von Fragmenten miteinander *hybridisiert* werden. Die Fragmente meiner täglichen Schreibpraxis haben einen Doppelsinn und

18 Spatz, Ben: »Embodied Research: A Methodology«, in: *Liminalities: A Journal of Performance Studies*, 13 (2), 2017, S. 10.

19 Franko, Mark: »Introduction: The Power of Recall in a Post-Ephemeral Era«, in: Ders. (Hg.): *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, 2017, S. 1–18, hier S. 8.

funktionieren auch als choreografische Scores für Tomaž. Das Oszillieren zwischen Bild und Text wird zum ästhetischen Spiel mit den Satyrn. Es erinnert mich an die antike Praxis *Ekphrasis*, eine detaillierte Beschreibung von Kunstwerken, Personen, Ereignissen, die zwar nur mit Worten, aber dadurch mit allen Sinnen vergegenwärtigt wird. Die Qualität der Sprache, Bilder hervorzurufen, wird genutzt, um abwesende Bilder präsent erscheinen zu lassen, sie ›zwischen den Zeilen‹ sichtbar zu machen.

Praktiken des Schreibens als eine verkörperte Praxis

All das ist der Satyr:

körperlich, wild, anachronistisch, männliche Energie, eine kulturelle Inszenierung von Otherness, ein hybrides Wesen, ein nicht-menschlicher Chor, mimetische Aneignung, Haare am ganzen Körper, jenseits der Norm, ein Gegenmodell für die Menschheit, der Archetyp des dionysischen Tänzers, neugierig, noch nicht verfeinert oder voll modelliert, erstaunt, gleichzeitig innen und außen im Sinne von Raum und Gesellschaft, ein Liebhaber der materiellen Welt, verspielt, Alter Ego, Unterschicht, pelzige Shorts, ungehobeltes Verhalten und grobe Sprache, intersektional, Flexibilität, ein phallisches Becken, ein körperlich unruhiges Wesen, frontale Pose, kindlich, hohe Sprünge, ein Körper der zu einer Erinnerung geworden ist, ein Athlet, Pferdebeine und -hufe, ein negatives Beispiel, oft in Angst, Pluralität, sichtbarer Torso, weniger anstößig als alte Komödien, unvorhersehbar, ein Wein- und Musikliebhaber, ein Gefährte der Tiere und noch mehr.

Und diese Aspekte begegnen im Satyr:

Staunen, die Möglichkeit neuer Formen sozialer Identität, kulturelle Erfindungen, die Ursprünge der Tragödie, musikalische Objekte, Alterität, Flucht/Eskapismus, Paralleluniversum, Animalität, Gefangenschaft und Versklavung, die Dringlichkeit des Begehrens, griechische Wissenskulturen, zivilisatorische Werte, Kannibalismus, Betonung der größeren Körperfunktionen, tänzerische Intervention, eine Welt des Exzesses, Kampfsport, Machtverhältnisse, doppelte Identität, die Idee der Hoffnung, Sehnsucht nach der Kindheit, wilde Tänze, Annäherung an die Bursche, Unterbrechung der Erzählung, die Aussicht auf Freiheit, der Wert der Landschaft, die dionysische Natur des Theaters, die Feier des Körpers, die Freude an der Entdeckung und Erkundung der Welt, die Ablehnung des Singulären, Cross-Dressing, die Bedeutung der Ohren, die Rolle der Nase, die Frage nach Menschlichkeit, die Erneuerung der Welt, Happy End, Abenteuer, archaische Zeit, ländliche Gemeinschaften, Erwachsene auf einem Spielplatz, Befreiung von psychischem Druck und Ängsten, ein »romantischer« Geschmack, Vater-Sohn-Beziehung, die Frage nach Anpassung, die Abwesenheit von Frauen, Berge und Höhlen und Grotten und Inseln und das Meer, das Überleben dreier Tragödien, das Auftauchen aus der Unterwelt, die Pflege göttlicher Kinder, Ratespiele und Rätsel und noch mehr.

Zur Inszenierung von Fragmenten: Die Präsentation der Forschungspraxis

Am Tag unserer zweiten Präsentation blicke ich zwischen den Vorträgen in mein Notizheft, das ich mit einigen Seiten gefüllt habe, und finde die folgenden Aufzeichnungen vor mir:

what counts as survival
what forms can survival take
what is gained, what is lost
within the text, outside the text
survival in relation to haunting/hunting the past
survival in fragments, surviving in fragmentation
how can one survive when one has lost all their references?

Unsere Lecture Performance findet am Nachmittag als letzte Präsentation des Symposiums im Caryl Churchill Theatre statt. Das Theater bietet einen flexiblen und gut ausgestatteten Raum für Vorlesungen, Seminare und praktische Forschung. Es sind um die zwanzig Personen im Raum. Wir präsentieren den gemeinsamen Forschungsansatz mit dem Bewegungs- und Textmaterial der Recherche – (re-)konstruieren den Satyr im Wechselspiel miteinander in Echtzeit.²⁰

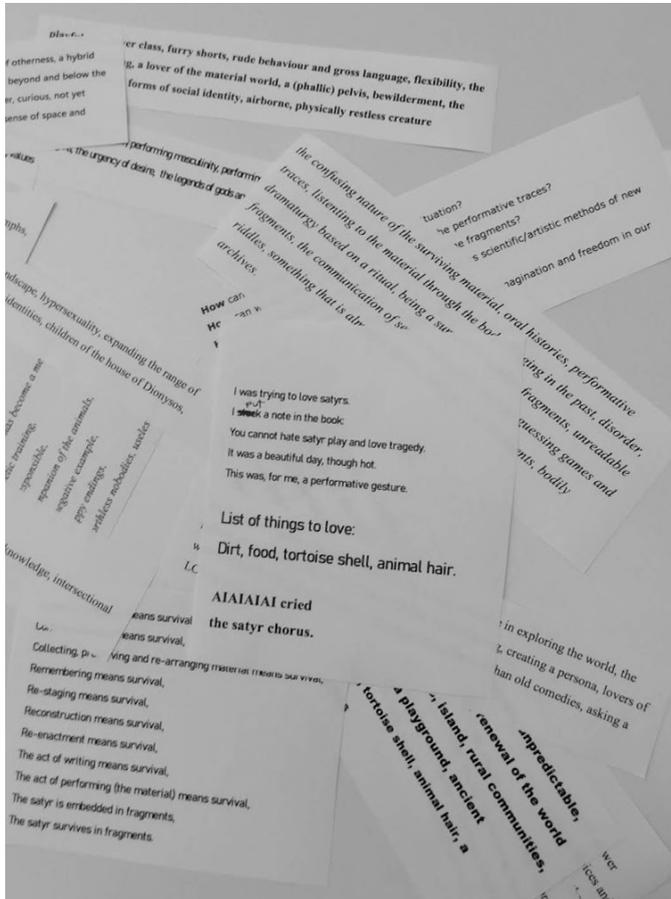
Zu Beginn verteilt Tomaž einen Score an die Teilnehmenden und ich übergebe leere A4-Blätter. Danach positioniere ich mich rechts im Raum (vom Publikum aus betrachtet) und setze mich auf den Boden. Tomaž zieht sich neongelbe Socken an, um seine Füße zu akzentuieren und beginnt mit seiner somatischen Praxis. Ich sortiere meine zeitgenössischen Fragmente und ordne sie auf spezifische Weise vor mir auf den Boden an. Nach einer Weile beginne ich laut zu lesen.

Abb. 55: Score für das Publikum

Hello everyone!
Thank you for coming, this is a reading performance.
Tomaz will play with somatic scores while Johanna will read her fragments aloud.
If you want to contribute and feed the creature (Satyr), feel free to donate a thought or two.
Please write it down on the piece of paper provided, crumple it and throw it on the stage anytime.

20 Dieser methodische Ansatz wurde zuvor im Forschungsseminar erprobt. Ich bin dankbar für das Feedback, das wir von den Studierenden und von Nicole Haitzinger erhalten haben. An der Nahestelle von Wissenschaft und Kunst versuchen wir, die Begriffe *Reenactment*, *Rekonstruktion/Re-Konstruktion* und *Restaging* exemplarisch auszudifferenzieren.

Abb. 56: »Contemporary fragments«



In beiden Präsentationsformaten sehen wir uns mit unterschiedlichen Erfahrungen und Dynamiken konfrontiert. Jedes Fragment, jede Frage, jede Person und jedes Erlebnis wird Teil des Forschungsprozesses. Meine Schreibpraxis bringt neue Fragmente auf Basis unserer künstlerischen Forschung und meiner wissenschaftlichen Recherche (2019 – 2022) hervor. Während ich die Fragmente laut vorlese, um Tomaž' Praxis zu informieren und zu nähren, prasselt das Geräusch von zerknülltem Papierregen auf die Bühne, vor und neben mir. Das Geräusch wird intensiver, je mehr Beiträge geworfen werden. Ich nehme die Beiträge zur Kenntnis, lese und beobachte aber weiter und folge mit den Augen den Bewegungen von Tomaž, der die Fragmente als Bewegungsmaterial aufnimmt und manche davon verkörpert. An einem bestimmten Punkt halte ich inne und höre auf zu lesen. Ich schaue mich langsam im Raum um und sehe, dass die Beiträge auf der Bühne verteilt sind, wie Brot-

krümel für ein Tier. Es wird deutlich: Der Satyr muss mit Informationen gefüttert werden, um zu überleben.

Abb. 57: ›Embedded in fragments‹



Der Hut steht für eine performative Geste und markiert gleichzeitig die Figur des Entertainers/Unterhaltungskünstlers. Er erinnert an eine alltägliche Szene: Jemand tritt auf der Straße auf, tanzt oder musiziert, die Passanten werfen Geld in den Hut. Es ist eine Geste der Anerkennung, aber auch das entscheidende Mittel, um die Musik, die Bewegung, den Tanz zu intensivieren, die ›Maschine‹ am Laufen zu halten.

Es ist wichtig die Beschaffenheit des Materials anzuerkennen: heterogen, unzusammenhängend, nicht-linear, erratisch, vielschichtig. Die Satyrfigur wird immer fragmentarisch bleiben, nur Teilaspekte können jeweils freigelegt werden, um eine Gesamtheit oder die Essenz zu erahnen. Vergessen wir nicht, dass auch Tragödien gewissermaßen Fragmente sind, ohne ihr viertes Stück, das angegliederte Satyrdrama. Der Wettbewerb wäre nicht vollständig. Während der Präsentation teilen wir als temporäre Gemeinschaft den Raum und unser Wissen. Gemeinsam beobachten und nähren wir die Kreatur; die Belebung durch neues Wissen wird zu einer kollektiven Aufgabe.

Tomaž und ich beginnen, die Beiträge zu sammeln und zu öffnen. Ich lese die Kommentare, Gedanken und Wortspenden unterschiedlicher Art vor, die ich ebenfalls in eine bestimmte Reihenfolge bringe. Ich bin mit lesbaren und unlesbaren Fragmenten konfrontiert, die ich wie die antiken Überreste interpretiere und als

neues Material in diesen Forschungsprozess einbeziehe. Zwischen Sinn und Unsinn navigierend versuche ich auch, das Material mit allen Sinnen (›sensing‹) zu erfassen. Am Ende sind alle Fragmente aufgedeckt und liegen vor mir.

Es erscheint mir wichtig, diese neuen, ›zeitgenössischen‹ Fragmente (meine und die der Teilnehmenden) auch als performative Spuren und Überbleibsel im Kontext künstlerischer Forschung zu verstehen. Denn sie sind das, was von der Performance-Spur im materiellen Sinne übrigbleibt. Aber auch die Live-Präsenz, die nicht dokumentiert, sondern nur erinnert werden kann, bringt neue Einsichten, neue Erfahrungen, neue Lesarten, einen neuen Sinn für das Kollektiv und vor allem einen neuen Sinn für den Satyr als imaginiertes Wesen hervor. Dienen diese Fragmente als Grundlage für die Performance, oder gehen sie umgekehrt daraus hervor?

Zusammenfassend lassen sich die Forschungsergebnisse in drei verschiedene Gruppen einteilen, die aus dem erkenntnistheoretischen Interesse meiner Perspektive als Wissenschaftlerin betrachtet werden. Sie sind die Antwort auf folgende Fragen: Erstens, warum brauchen wir künstlerische und wissenschaftliche Forschungskoooperationen? Zweitens, was ist das ›Surplus‹ für die akademische Community? Drittens, welche Erkenntnisse sind aus der künstlerischen Forschung für das Dissertationsprojekt hervorgegangen?

Für künstlerisch Forschende und forschende Künstler:innen kann es aufschlussreich sein, mit Wissenschaftler*innen zusammenzuarbeiten, um Methoden, Expertise und Perspektiven auszutauschen und gemeinsam eine hybride Praxis zu entwickeln. Dies kann helfen, die Forschungshierarchie an der Schnittstelle von Kunst und Wissenschaft zu überwinden oder neue Fragen an bestehende Forschungsprojekte zu stellen. Es bietet auch die Gelegenheit, künstlerische Forschung nicht nur in kunstbezogenen Bereichen und Institutionen zu situieren, sondern sie auch auf Konferenzen oder an Universitäten vorzustellen.

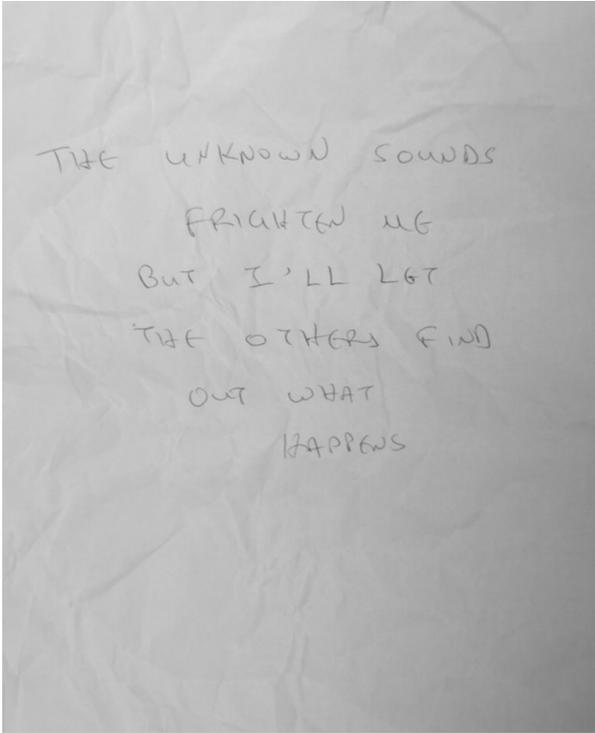
Auch für Wissenschaftler*innen sind diese Gründe von Interesse. Sie können ermutigt werden, ihr Forschungsthema durch neue Ansätze und Methoden der künstlerischen Forschung mit frischem Blick zu betrachten oder sich den Ambivalenzen und Herausforderungen ihrer Forschungsfragen auf neue Weise zu stellen. Dies könnte durch die Auseinandersetzung mit Körperwissen, Bewegung und Performativität geschehen – sei es implizit oder explizit. Dies umfasst sowohl das Experimentieren und die Teilnahme an der Praxis als auch die Interpretation dieser Praxis. Dabei ist es wichtig, darüber nachzudenken, wie wir Forschung in der immer noch dominierenden akademischen Artikulationsform des Schreibens umwandeln und entsprechend vermitteln oder kuratieren können. Aber der Hauptgrund für meine Forschungszusammenarbeit war, neue Energie und frische Impulse durch künstlerische Forschung zu erhalten und einen Kollaborateur zu finden, der meine Faszination, Neugier und Leidenschaft für das Thema und mein Dissertationsprojekt neu entzündet.

Die akademische Community (Klassische Philologie, Archäologie, Theaterwissenschaft, Tanzwissenschaft, Performance Studies) kann dazu angeregt werden, das Wissen über die Satyrfigur mit dem zu verknüpfen, was mit allen Sinnen gesehen, wahrgenommen und erfahren wird. Auf diese Weise kann der Satyr immer wieder neue Bedeutungsdimensionen entfalten. Durch das performative Format unserer Präsentation konnten die Problemfelder und Potenziale der Satyrforschung anders vermittelt und mit der Gruppe geteilt werden.

In Bezug auf die Projektzusammenarbeit zwischen Kunst und Wissenschaft haben Tomaž und ich gelernt, dass die gemeinsame Praxis im Kontext der Recherche und die spätere dramaturgisch gerahmte Praxis für die Performance-Präsentation im jeweiligen Aufführungskontext sehr unterschiedliche Effekte und Erfahrungen hervorbringt. In beiden Kontexten (Tanzstudio, Caryl Churchill Theatre), haben die verschiedenen Facetten von Figur und Genre neue Gewichtungen und Nuancen erhalten. Während beide Präsentationsformate inhaltlich und dramaturgisch ähnlich angelegt waren, gab es ein sehr unterschiedliches Ergebnis. Im Forschungsseminar wurde zum Ausdruck gebracht, dass die Kontur des Satyrs, der weder Mensch noch Tier ist, in Tomaž' Körperlichkeit brüchig und unscharf wird, was seine Existenz als Hybridwesen, als ›being inbetween‹ bewegungsmotorisch und kinästhetisch hervorhebt. Gleichzeitig hat meine Lecture von Wissensfragmenten eine nicht-lineare Form der Narration, die die Wahrnehmung der Betrachtenden rahmt. Die künstlerische Forschung hat die Konzeption des Satyrs zum Leben und Erleben erweckt. In der zweiten Version hat sich nach zwei intensiven Tagen des Symposiums mit seinen vielfältigen Themen zu *survival* und *disobedience*, vor allem in Bezug auf die griechische Tragödie, die Atmosphäre und Grundstimmung unserer Präsentation verändert und brachte andere Aspekte zum Vorschein. Unmittelbar nach der Präsentation waren wir mit einer schwerfälligen Energie aufgeladen und beinahe überwältigt.

Wie lässt sich das Ergebnis im Hinblick auf die unterschiedlichen Erfahrungen und Eindrücke unserer Forschungspraxis in den beiden Kontexten bewerten? Für mich wurden in beiden Kontexten andere Qualitäten der Figur sichtbar. Die erste Aufführung war neutraler und belebender in ihrer Energie, spielerischer und lustbetonter in der Bewegungsforschung und -erfahrung; die zweite Aufführung hatte einen tragischen Aspekt und ein anderes Gefühl der Ergriffenheit (Pathos?) von Anfang an. Könnte es sein, dass der Satyr hier tatsächlich um sein Überleben ringt, oder dass er die Dringlichkeit seiner Existenz zum Ausdruck bringt?

Abb. 58: ›food for thought‹ (Audience contribution)



In der antiken Form der Aufführungspraxis mussten drei Tragödien zunächst in ihrer Schwere erlebt werden, um die kathartische Wirkung des Satyrspiels zu erreichen, einen Moment der Befreiung vom Trauma der Tragödie, die Aussicht auf Hoffnung und den Übergang zum Fest. Was bleibt vom tragischen Grundgefühl in der Erfahrung und Wahrnehmung des Satyrdramas (sowohl im Publikum als auch in den agierenden Körpern) bestehen, und wie wird diese tragische Qualität im satyrhaften Stil des Stücks transformiert oder subvertiert? Hier zeigt sich eine Verschiebung der Begriffsbestimmungen und den Bedingungen von Überleben (›survival‹), die für die zukünftige Forschung weitere Fragen zur Gesamterfahrung von Tragödie und Satyrdrama aufwirft.

DANK

Auf den Spuren des Satyrs wurde meine Forschungsreise von zahlreichen Weggefähr*innen begleitet, deren Unterstützung für die Entfaltung meiner Gedanken und die Formulierung meiner Ergebnisse von unschätzbarem Wert war. Das vorliegende Buch ist die überarbeitete Fassung meiner Dissertation, wie ich sie im Januar 2023 an der Universität Salzburg eingereicht habe. Mein größter Dank gilt meiner hervorragenden Erstbetreuerin *Nicole Haitzinger*. Sie hat mir von Anfang an Vertrauen geschenkt und mich auf den vielen Stationen und Umwegen meiner Dissertation begleitet. Ihre Unterstützung und ihre fachliche Kompetenz gaben mir den nötigen Antrieb für eine inhaltlich tiefgreifende und bewegende Forschungsreise. Besonders dankbar bin ich ihr für den kontinuierlichen Dialog, der über das Dissertationsprojekt hinausging. Als Zweitbetreuer leistete *Anton Bierl* mit einer Vielzahl von Anregungen und Hinweisen auf Quellen, Literatur und den Forschungsstand wertvolle Hilfe. Sein umfangreiches Wissen war besonders für die erste Phase und das Verständnis sowie den historischen Kontext der Figur innerhalb der griechischen Antike entscheidend, um daraus eigene Thesen abzuleiten. Unverzichtbar für diese Forschungsarbeit war *Tomaž Simatović*. Tomaž hat mir in der letzten Phase geholfen, das Wissen der Praxis in die Satyrfigur einzuarbeiten. Mit seinen Impulsen, Beobachtungen und seinem Engagement war es möglich, noch weitere Dimensionen und Facetten der Figur freizulegen. Mein besonderer Dank gilt außerdem *Fiona Macintosh*, *Oliver Taplin*, *Claire Barnes*, *Zoë Jennings*, *Claire Kenward*, *Thomas Mannack* und *Peter Stewart* für ihre Unterstützung bei meinen Archivrecherchen im APGRD der Abteilung Classics an der Universität Oxford. Ein besonderer Dank gebührt außerdem meinem Zweitgutachter *Gerald Siegmund*. Seine Fähigkeit, meine Arbeit vielleicht besser zusammenzufassen, als ich es selbst gekonnt hätte, haben entscheidend zu einem erfolgreichen Abschluss beigetragen. Meine Reise in die Welt der Satyrn wäre ohne *François Lissarrague* († 2021) nicht möglich gewesen. Obwohl es mir leider nicht mehr möglich war, ihn persönlich zu treffen und zu befragen, basieren viele meiner Ansätze auf seiner Vorarbeit. Ich danke *Mascha Beuthel* für ihre bereichernden Ratschläge zu meiner Forschung und dafür, dass sie immer ein offenes Ohr für mich hatte. Außerdem danke ich meinem Lektor *Lars Osterloh*, der mit großem Engagement und präziser Anleitung entscheidend zur Weiterentwicklung und

Klarheit meiner Arbeit in Buchform beigetragen hat. Meine tiefste Dankbarkeit gilt meiner Mutter *Paula* und meiner Schwester *Sophia*, die mich auf diesem langen Weg immer ermutigt und getragen haben. Ohne ihre Fürsorge und ihr Verständnis während dieser intensiven Phase wäre diese Arbeit nicht zustande gekommen. Abschließend danke ich all jenen, die in irgendeiner Weise zu meiner Forschung beigetragen haben. Ihre Beiträge haben geholfen, dass dieses Buchprojekt Realität wurde. Vielen Dank!

ANHANG

Materialien aus dem Archive of Performances of Greek and Roman Drama (APGRD)¹
www.apgrd.ox.ac.uk

Burton, Rosemar: »Sophocles meets the hooligan set«, in: *The Guardian* vom 18. Juli 1988. © Archiv APGRD Signatur 3990 (5).

Programmheft zu *The Trackers of Oxyrhynchus* by Tony Harrison, © Archiv APGRD Signatur 3969.

Brief von Tony Harrison an Oliver Taplin. © Archiv APGRD; Signatur 18195 (5).

Brief von Tony Harrison an Oliver Taplin, 1987. © Archiv APGRD; Signatur 18180 (5).

Brief von Tony Harrison an Jocelyn Herbert. © Archiv APGRD; Signatur 18182 (5).

Literaturverzeichnis²

Adajania, Nancy: »ANISH KAPOOR. The Mind Viewing Itself«, <https://anishkapoor.com/459/the-mind-viewing-itself-by-nancy-adajania> (abgerufen am 26.07.2022).

Adamowsky, Natascha: »Aisthesis und Performance. Ludische Choreographien im urbanen Raum«, in: Sabine Huschka (Hg.): *Wissenskultur Tanz: historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen*, Bielefeld: transcript 2009, S. 173 – 188.

Agamben, Giorgio: *Das Offene. Der Mensch und das Tier*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003.

Andreou, Katerina: *BSTRD* (Programmtext), <https://katerinaandreou.com/bstrd/> (abgerufen am 12.11.2022).

Andreas P. Antonopoulos; Menelaos M. Christopoulos; George W.M. Harrison (Hg.): *Reconstructing Satyr Drama*, (MythosEikonPoiesis, Bd. 12). Berlin: De Gruyter 2021.

1 Vielen Dank an Fiona Macinstosh, Claire Kenward und Claire Barnes für ihre Unterstützung.

2 Bis auf wenige Ausnahmen sind nur die im Text explizit zitierten Referenzen aufgeführt.

- Anzaldúa, Gloria: »Speaking in Tongues: A Letter to Third World Women Writers«, in: Cherríe Moraga und Gloria Anzaldúa (Hg.): *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Visions for Transformation*, New York: Kitchen Table Press 1981, S. 165 – 174.
- Arendt, Hannah: *Vita activa oder vom tätigen Leben*, München: Piper ebooks 2020.
- Aristoteles: *Poetik*, übersetzt und herausgegeben von Manfred Fuhrmann. Stuttgart 2014.
- Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: C. H. Beck 1999.
- Assmann, Jan: »Das kulturelle Gedächtnis«, in: *Erwägen, Wissen, Ethik* 13, 2002, S. 239 – 247.
- Auffarth, Christoph; Jutta Bernard; Hubert Mohr (Hg.): *Metzler Lexikon Religion: Gegenwart – Alltag – Medien*, Bd. 1, Stuttgart: Metzler 1999.
- Bakhtin, Michail Michailowitsch: *Rabelais and His World*, Bloomington: Indiana University Press 1984.
- Barthes, Roland: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2012.
- Bartra, Roger: *Wild Men In the Looking Glass: The Mythic Origins of European Otherness*, Ann Arbor: University of Michigan Press 1994.
- Beazley, John Davidson: »Hydria-fragments in Corinth«, in: *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens* 24 (4), 1955, S. 305 – 319.
- Berger, John. *About looking*, London: Bloomsbury Publishing 2015.
- Bernal, Martin: *Black Athena: The Linguistic Evidence*, Bd. 3. New Brunswick: Rutgers University Press 1987.
- Bersani, Chiara: *Gentle Unicorn* (Programmtext), <https://www.labiennale.org/en/dance/2020/dance-performances/chiara-bersani-gentle-unicorn> (abgerufen am 14. 05. 2020).
- Bersani, Chiara: *Seeking Unicorn*, 2020, in: <https://www.mosaicodanza.it/en/date-en/interplay-2020-diffuso-en/seeking-unicorns-chiara-bersani/> (abgerufen am 14.09.2020)
- Beyer, Torsten, »Einar Schleef – Die Wiedergeburt des Chores als Kritik des bürgerlichen Trauerspiels«, in: *GTW Thewis*, Ausgabe 2006: Schleefblock I Einar Schleef – Die Wiedergeburt des Chores als Kritik des bürgerlichen Trauerspiels, <https://www.theater-wissenschaft.de/einar-schleef-die-wiedergeburt-des-chores-als-kritik-des-buergerlichen-trauerspiels/> (abgerufen am 10. 01. 2020).
- Bhabha, Homi K.: »The other question. The Stereotype of Colonial Discourse«, in: *Screen* 24 (6), 1983, S. 18 – 36.
- Bierl, Anton: »Tragödie als Spiel und das Satyrspiel: die Geburt des griechischen Theaters aus dem Geiste des Chortanzes und seines Gottes Dionysos«, in: *Aufgang: Jahrbuch für Denken, Dichten, Musik*, Stuttgart: Kohlhammer 2006, S. 111 – 138.

- Bierl, Anton: *Dionysos und die griechische Tragödie: politische und metatheatralische Aspekte im Text*, Bd. 1. Tübingen: Gunter Narr Verlag 1991.
- Bischoff, Doerte: »Körperteil und Zeichenordnung. Der Phallus zwischen Materialität und Bedeutung«, in *Körperteile. Eine kulturelle Anatomie*, hg. v. Claudia Ben-thien; Christoph Wulf, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2001, S. 293 – 316.
- Blume, Horst-Dieter: »Zur Aufführungspraxis griechischer Tragödien und Komödien«, in: Gerhard Binder; Bernd Effe (Hg.): *Das antike Theater. Aspekte seiner Geschichte, Rezeption und Aktualität* (Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium Bd. 33), Trier: WVT 1998, S. 33 – 47.
- Böhme, Hartmut, »Einladung zur Transformation. Was ist Transformation?«, in: *Transformation. Ein Konzept zur Erforschung kulturellen Wandels*, hg. v. Hartmut Böhme, Lutz Bergemann, Martin Dönike, Albert Schirrmeister, Georg Töpfer, Marco Walter, Julia Weitbrecht, München: Wilhelm Fink 2011.
- Böhme, Hartmut; Huschka, Sabine: »Prolog«, in: Huschka, Sabine (Hg.): *Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen*, Bielefeld: transcript 2009, S. 7 – 24.
- Böhme, Hartmut: »Transformationen der Antike. Sonderforschungsbereich 644«, in: Ders.: *Humboldt-Spektrum 1*, 2005, S. 8 – 11.
- Borgdorff, Henk A.: *The Conflict of the Faculties: Perspectives on Artistic Research and Academia*, Leiden: Leiden University Press 2012.
- Borgdorff, Henk: »Die Debatte über Forschung in der Kunst«, in: Anton Rey; Stefan Schöbi (Hg.): *Künstlerische Forschung – Positionen und Perspektiven*, Zürich: ipf 2009, S. 23 – 51.
- Braidotti, Rosi: *Metamorphoses: Towards a Feminist Theory of Becoming*, Cambridge: Polity Press 2002.
- Braidotti, Rosi: *Transpositions: On Nomadic Ethics*, Cambridge: Polity Press 2006.
- Brandstetter Gabriele: *Poetics of Dance: Body, Image, and Space in the Historical Avant-gardes*, Oxford: Oxford University Press 2015.
- Brandstetter, Gabriele; Taylor, Iain W. M.: »Dancing the Animal to Open the Human: For a New Poetics of Locomotion«, in: *Dance Research Journal* 42 (1), 2010, S. 2 – 11.
- Brandstetter, Gabriele: »Die Inszenierung der Fläche – Ornament und Relief im Theaterkonzept der Ballets Russes«, in: Claudia Jeschke; Ursel Berger; Birgit Zeidler (Hg.): *Spiegelungen. Die Ballets Russes und die Künste*, Berlin: Verlag Vorwerk 8 1997, S. 147 – 163.
- Brommer, Frank: »Antike Tänze«, in: *Archäologischer Anzeiger*, 1989, S. 483 – 96.
- Burckardt, Jacob: *Griechische Kulturgeschichte*, Bd. 2. Gesammelte Werke 6, Leipzig: Kröner 1929.
- Burkert, Walter: *Wilder Ursprung. Opferritual und Mythos bei den Griechen*, Berlin: Wagenbach 1990.
- Burt, Ramsay. *The Male Dancer: Bodies, Spectacle, Sexualities*, London, New York: Routledge 2007.

- Buschor, Ernst: *Satyrtänze und frühes Drama*, Verlag der Bayerischen Akademie der Wissenschaften 1943.
- Butler, Judith: »Körper in Bewegung und die Politik der Strasse«, in: *Heft 10* 4/2011, <https://www.zeitschrift-luxemburg.de/koerper-in-bewegung-und-die-politik-der-strasse/> (abgerufen am 15.02.2021).
- Butler, Judith: »Rethinking Vulnerability and Resistance«. Vorlesung am Instituto Franklin, University of Alcalá, am 24 Juni 2014 in Madrid, <http://bibacc.org/wp-content/uploads/2016/07/Rethinking-Vulnerability-and-Resistance-Judith-Butler.pdf> (abgerufen am 26.07.2020).
- Campbell, Stephen J.: »Titian's Flaying of Marsyas: Thresholds of the Human and the Limits of Painting«, in: Joseph Campana; Scott Maisano (Hg.): *Renaissance Posthumanism*, New York: Fordham University Press 2015, S. 64 – 98.
- Carlsen, Tormod: »Six Paths into thoughts on Landscape and Dramaturgy« 2017, in: *Meteor* 2017.
- Case, Sue-Ellen: »Classic Drag: The Greek Creation of Female Parts«, in: *Theatre Journal* 37 (3), 1985, S. 317 – 27.
- Castañeda, Claudia. *Figurations: Child, bodies, worlds*, Durham: Duke University Press 2002.
- Castellucci, Romeo: »The animal being on stage«, in: *Performance Research* 5 (2), 2000, S. 23 – 28.
- Corbey, Raymond: *Alterity, Identity, Image: Selves and Others in Society and Scholarship*, Amsterdam: Rodopi 1991.
- Cotteral, Bonnie; Cotteral, Donnie: *The Teaching of Tumbling und Stunts*, New York: A. S. Barnes and Co. 1936.
- Csapo, E.; M. C. Miller (Hg.): *The Origins of Theater in Ancient Greece and Beyond: From Ritual to Drama*, Cambridge: Cambridge University Press 2007.
- Cuno, James: *Who Owns Antiquity? Museums and The Battle over Our Ancient Heritages*, Princeton: Princeton University Press 2008.
- Dahms, Sibylle (Hg.): *Tanz*, Kassel: Bärenreiter Metzler 2001.
- Demetrios: *On Style* (169).
- Derrida, Jacques: »Die Struktur, das Zeichen und das Spiel im Diskurs der Wissenschaften von Menschen [1966]«, in: Jacques Derrida: *Die Schrift und die Differenz*, a. d. Franz. v. Rodolphe Gasché, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1972, 422 – 442.
- Derrida, Jaques: *Chora*, Wien: Passagen Verlag 2005.
- Descartes, René: »Discours de la methode«, Teil 4, Abschnitt 3, in: *Philosophische Schriften in einem Band*, Hamburg: Felix Meiner Verlag 1996.
- Desmond, Jane C.: »Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies«, in: Giersdorf, Jens Richard; Yutian Wong; Janet O'Shea (Hg.): *The Routledge Dance Studies Reader*, London, New York: Routledge 2002, S. 154 – 162.
- Di Marco, Massimo: »What is the Function of Satyr Play?«, in: *Polis The Journal for Ancient Greek and Roman Political Thought* 34 (2), 2017, S. 432 – 448.

- Donath, Stefan. *Protestchöre: Zu einer neuen Ästhetik des Widerstands*. Stuttgart 21, Arabischer Frühling und Occupy in theaterwissenschaftlicher Perspektive, Bd. 112. Bielefeld: transcript 2018.
- Dorf, Samuel N.: »The Ballets Russes and the Greek Dance in Paris: Nijinsky's Faune, Fantasies of the Past, and the Dance of the Future«, in: *Choreonarratives. Dancing Stories in Greek and Roman Antiquity and Beyond*, Leiden: Brill 2021, S. 284 – 299.
- Dorrian, Mark: »Voice, Monstrosity and Flaying: Anish Kapoor's Marsyas as a Silent Sound Work«, in: *Architectural Theory Review* 17 (1), 2012, S. 93 – 104.
- DuBois, Païge, *Sappho Is Burning*, Chicago, London: The University of Chicago Press 1995.
- Duncan, Angela Isadora; Karl Federn: *Der Tanz der Zukunft (the dance of the future): eine Vorlesung*, Leipzig: Eugen Diederichs 1903.
- Easterling, P. E.: »A Show for Dionysus«, in: Easterling, P. E. (Hg.): *The Cambridge Companion to Greek Tragedy*, Cambridge: Cambridge University Press 1997, S. 36 – 53.
- Edelman, Lee: *No future. Queer Theory and the Death Drive*, Durham: Duke University Press 2004.
- Emmanuel, Maurice: *The Antique Greek Dance after Sculptured and Painted Figures*, übers. v. Harriet Jean Beaufrey, New York, London: John Lane 1916 (Orig. 1895).
- Endsjø, Dag Øistein: »The truth is out there« Primordial lore and ignorance in the wilderness of Athanasius' *Vita Antonii*«, in: Feldt, Laura (Hg.): *Wilderness in Mythology and Religion. Approaching Religious Spatialities, Cosmologies, and Ideas of Wild Nature*, Berlin: De Gruyter 2012, S. 113 – 129.
- Endsjø, Dag Øistein: »To Lock Up Eleusis: A Question of Liminal Space«, in: *Numen* 47, 2000, S. 351 – 86.
- Englhart, Andreas; Schoessler, Franziska (Hg.): *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Drama*, Berlin, Boston: De Gruyter 2018.
- Ernst, Wolfgang: »Wozu Medientheorie? Wolfgang Ernst und Till Nikolaus von Heiseler im Gespräch«, https://www.formatlabor.net/nds/Ernst_Wozu_Medientheorie.pdf (abgerufen am 14.02.2022).
- Euripides: *Kyklopos*, hg. v. Bernd Seidensticker, Berlin: De Gruyter 2020.
- Felber, Silke; Wera Hippenroither (Hg.): *Spuren des Tragischen im Theater der Gegenwart* (Forum Modernes Theater Bd. 57), Tübingen: Narr Francke Attempto 2020.
- Fischer-Lichte, Erika: »Aufführung«, in: Erika Fischer-Lichte; Doris Kolesch; Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart: Metzler 2014, S. 15 – 26.
- Fischer-Lichte, Erika: *Performativität. Eine Einführung* (Edition Kulturwissenschaft, Bd. 10). Bielefeld: transcript 2012.
- Fischer-Lichte, Erika: »Einleitung«, in: Dies.: *Theater und Fest in Europa. Perspektiven von Identität und Gemeinschaft*, Tübingen: Francke 2012, S. 9 – 22.

- Foster, Susan Leigh: »Choreographing History«, in: Alexandra Carter (Hg.): *The Routledge Dance Studies Reader*, London, New York: Routledge 1997.
- Foster, Susan Leigh: »Epilogue«, in Laura Gianvittorio-Ungar; Karin Schlapbach (Hg.): *Choreonarratives. Dancing Stories in Greek and Roman Antiquity and Beyond*, Leiden: Brill 2021.
- Foucault, Michel: »Nietzsche, die Genealogie, die Historie«, in: Ders.: *Von der Subversion des Wissens*, Frankfurt a.M.: Fischer 1987, S. 69 – 90.
- Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*, Aus dem Französischen von Ulrich Köppen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 2020 (Orig. 1969).
- Franko, Mark (Hg.): *The Oxford Handbook of Dance and Reenactment*, New York: Oxford University Press 2017.
- Fritz, Hans-Joachim: *Vitruv. Architekturtheorie und Machtpolitik in der römischen Antike* (Oktogon. Studien zu Architektur und Städtebau 15), Münster, Hamburg: Lit 1995.
- Gersdorf, Catrin: »Tiere und Umwelt«, in: Roland Borgards (Hg.): *Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch*, Stuttgart: Metzler 2016. S. 24 – 30.
- Gess, Nicola; Schnyder, Mireille et al. (Hg.): *Stauen als Grenzphänomen*, Paderborn 2017.
- Gess, Nicola: »Primitives Denken in dialektischer Wendung: Kind und Geste bei Walter Benjamin«, in: *Primitives Denken. Wilde, Kinder und Wahnsinnige in der literarischen Moderne* (Müller, Musil, Benn, Benjamin), Paderborn: Fink 2013, S. 365 – 421.
- Gies, Frédéric; Ward, Elizabeth: *Queens of the Fauns* (Programmtext), <https://inkonst.com/en/event/frederic-gies-queens-fauns/> (abgerufen am 27.01.2023).
- Girshausen, Theo: *Ursprungszeiten des Theaters. Das Theater der Antike*, Berlin: Vorwerk 8 1999.
- Gödde, Susanne: »Identität und Entgrenzung: Modelle von Gemeinschaft bei den Großen Dionysien im antiken Athen«, in: Erika Fischer-Lichte (Hg.): *Theater und Fest in Europa. Perspektiven von Identität und Gemeinschaft*, Tübingen: Francke 2012, S. 47 – 67.
- Goldhill, Simon: »The Great Dionysia and Civic Ideology«, in: John J. Winkler; Froma I. Zeitlin (Hg.): *Nothing to Do with Dionysos?: Athenian Drama in Its Social Context*, Princeton: Princeton University Press 1990, S. 97 – 129.
- Griffith, Mark: *Greek Satyr Play Five Studies*, Berkeley: California Classical Studies 2015.
- Griffith, Mark: »Satyr play and tragedy, face to face«, in: Oliver Taplin; Rosie Wyles (Hg.): *The Pronomos Vase and Its Context*, New York: Oxford University Press 2010, 47 – 63.
- Griffiths, Emma: *Children in Greek Tragedy: Pathos and Potential*, Oxford: Oxford University Press 2020.

- Haitzinger, Nicole: »Quasimodo or the Sublime Monster«, in: Claudia Jeschke, Nicole Haitzinger, Gabi Vettermann (Hg.): *Les Choses Espagnoles: Research Into the Hispanomania of 19th Century Dance*, München: epodium Verlag 2009, S. 58 – 79.
- Haitzinger, Nicole: »Reform, Revolution, Spektakel. Zu avantgardistischen Tanz- und Gesellschaftsentwürfen bei den Ballets russes«, 2020, <https://corpusweb.net/-reform-revolution-spektakel.html> (abgerufen am 27.01.2023).
- Haitzinger, Nicole: *Resonanzen des Tragischen. Zwischen Ereignis und Affekt*, Wien: Turia + Kant 2015.
- Haitzinger, Nicole: *Vergessene Traktate – Archive der Erinnerung. Zu Wirkungskonzepten im Tanz von der Renaissance bis zum Ende des 18. Jahrhunderts*, München: epodium Verlag 2009.
- Halberstam, Jack; Nyong'o Tavia: »Introduction: Theory in the Wild«, in: *South Atlantic Quarterly* 117 (3), 2018, S. 453 – 64.
- Halberstam, Jack: »Wildness, Loss, Death«, in: *Social Text* 32 (4), 2014, S. 137 – 148.
- Halberstam, Jack: *Female Masculinity*, Durham: Duke University Press 1998.
- Halberstam, Jack: *The Queer Art of Failure*, Durham: Duke University Press 2011.
- Halberstam, Jack: »No Church in the Wild: Anarchy Now«, (lecture, »Dildo Anus Power: Queer Abstraction«, Academy of Fine Arts, Wien, November 2012), https://arepository.akbild.ac.at/view.php?uid=11049&t=54aa7afc7d68d096d4571f72f2ac79f3&org=/eyebase.data/dokumente/1024/4/00010919_m.pdf (abgerufen am 23.01.2023), S. 210 – 220.
- Hall, Edith: »Ithyphallic Males Behaving Badly, or, Satyr Drama as Gendered Tragic Ending«, in: M. Wyke (Hg.): *Parchments of Gender: Deciphering the bodies of antiquity*, Oxford: Clarendon Press 1998, S. 13 – 37.
- Hall, Edith: »Why Greek Tragedy in the Late Twentieth Century?«, in: Edith Hall, Fiona Macintosh, Amanda Wrigley (Hg.): *Dionysus since 69: Greek Tragedy at the Dawn of the Third Millennium*, Oxford: Oxford University Press 2004, S. 1 – 46.
- Hall, Edith: *Greek Tragedy: Suffering under the Sun*, Oxford: Oxford University Press 2010.
- Hall, Edith: *The theatrical cast of Athens: interactions between ancient Greek drama and society*, Oxford: Oxford University Press 2006.
- Hall, Stuart: »The spectacle of ›the other‹«, in: *Representation: cultural representations and signifying practices*, London: Sage 1997, S. 225 – 85.
- Hall, Stuart: »The whites of their eyes: racist ideologies and the media«, in: G. Bridges; R. Brunt (Hg.): *Silver Linings: Some Strategies for the Eighties*, London: Lawrence and Wishart 1982.
- Haraway, Donna J.: *Modest Witness@Second_Millennium.FemaleMan@Meets_Onco-Mouse™. Feminism and Technoscience*, New York, London: Routledge 1997.
- Haraway, Donna: »Birth of the Kennel: A Lecture by Donna Haraway«, in: *Cyborgs, Dogs and Companion Species* 1 (9), 09. 10. 2000, <https://egs.edu/biography/donna-haraway/> (abgerufen am 10.07.2021).

- Haraway, Donna: »Ecce Homo, Ain't (Ar'n't) I a Woman, and Inappropriate/d Others: The Human in a Post-Humanist Landscape«, in: Joan Scott; Judith Butler (Hg.): *Feminists Theorize the Political*, New York: Routledge, S. 86 – 100.
- Haraway, Donna: *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*, Minneapolis: University of Minnesota Press 2016.
- Hardwick, Lorna: »Greek Drama and Anti-Colonialism: Decolonizing Classics«, in: Edith Hall; Fiona Macintosh; Amanda Wrigley (Hg.): *Dionysus since ›69*, Oxford: Oxford University Press 2004, S. 219 – 42.
- Harrison, Tony: *Tony Harrison Plays 5: The Trackers of Oxyrhynchus; Square Rounds*, London: Faber & Faber 2015.
- Haß, Ulrike: »Chor«, in: Erika Fischer-Lichte; Doris Kolesch; Matthias Warstat (Hg.): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart: Metzler 2014, S. 49 – 51.
- Haß, Ulrike: »Die zwei Körper des Theaters Protagonist und Chor«, in: Marita Tatari (Hg.): *Orte des Unermesslichen Theater nach der Geschichtsteologie*, Zürich-Berlin: diaphanes 2014, S. 139 – 159.
- Haß, Ulrike: »Woher kommt der Chor«, in: Genia Enzelberger; Monika Meister; Stefanie Schmidt: *Auftritt Chor. Formationen des Chorisches im gegenwärtigen Theater* (Maske und Kothurn, 58) Wien: Böhlau 2012, S. 13 – 30.
- Hedelin, François: *Des satyres brutes, monstres, et demons*, hg. v. Nicolas Buon, Paris 1627.
- Hedelin, François: *La Pratique du Théâtre* (1657), hg. v. Hélène Baby, Paris: Édition Champion 2001.
- Hedva, Johanna: »sick women theory«, https://johannahedva.com/SickWomanTheory_Hedva_2020.pdf (abgerufen am 26.01.2021).
- Helmrath, Johannes; Hausteiner, Eva Marlene; Jensen, Ulf (Hg.): *Antike als Transformation. Konzepte zur Beschreibung kulturellen Wandels*, Berlin: De Gruyter 2017.
- Henrichs, Albert: »Warum soll ich denn tanzen?« *Dionysisches im Chor der griechischen Tragödie* (Lectio Teubneriana 4). Stuttgart, Leipzig: Teubner 1996.
- Hentschel, Ingrid: »Nicht das eine«. Ekstasen der Weiblichkeit im 21. Jahrhundert«, abgedruckter Vortrag beim Festspiel Symposium »Der ›andere‹ Gott« bei den Salzburger Festspielen am 29. Juli 2010, https://w-k.sbg.ac.at/fileadmin/Media/arts_and_festival_culture/ingrid_hentschel_fssymp_100729.pdf (abgerufen 06.08.2020).
- Hildebrandt, Paula M: *Staubaufwirbeln. Oder die Kunst der Partizipation* (Dissertation an der Fakultät für Architektur an der Bauhaus Universität Weimar) 2013.
- Hölscher, Tonio: *Öffentliche Räume in frühen griechischen Städten* (Schriften der philosophisch-historischen Klasse der Heidelberger Akademie der Wissenschaften 7). Heidelberg: Winter 1998.
- Holzinger, Florentina im Interview: »Extrem-Performerin Florentina Holzinger: ›Auf die Bühne kacken ist nicht genug«, in: *Wiener Zeitung*, 2019, <https://www.>

- wienerzeitung.at/nachrichten/kultur/buehne/2031556-Auf-die-Buehne-kacke-n-ist-nicht-genug.html (abgerufen am 04.05.2020).
- Horaz: *Ars Poetica*, herausgegeben von Otto Mönch, Stuttgart: Reclam 2010.
- Hörmann, Johanna; Christina Gillinger-Correa Vivar: »The Animal called Human Being: Johanna Hörmann in conversation with Chiara Bersani about *Gentle Unicorn*«, 2020, <https://tqw.at/das-tier-das-mensch-heisst/> (abgerufen am 27.01.2023).
- Hörmann, Johanna: »Hybride Identitäten: Zur Verkörperung von Transkulturalität auf der Bühne der Gegenwart«, in: Hausbacher, Eva, et al. (Hg.): *Geschlecht transkulturell: Aktuelle Forschungsperspektiven*, Wiesbaden: Springer VS-Verlag 2020, S. 219 – 234.
- Hörmann, Johanna: »Lustvolle Körper und streitbare Chöre: Satyreske Spielarten des Polemischen«, in: *Tanz & Archiv* 9/2020, S. 38 – 44.
- Huizinga, Johan: *Homo Ludens: Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Hamburg: Rowohlt's Enzyklopädie 1956.
- Hunt, Arthur S.: *Oxyrhynchus Papyri* 9, Nr. 1174. London: Egypt Exploration Fund 1912
- Jeschke, Claudia: »Notation Systems as Texts of Performative Knowledge«, in: *Dance Research Journal* 31 (1), 1999, S. 4 – 7.
- Jeschke, Claudia: *Tanz als Bewegungstext: Analysen zum Verhältnis von Tanztheater und Gesellschaftstanz (1910 – 1965)*, Bd. 28. Berlin: De Gruyter 2011.
- Junker, Klaus: »The Transformation of Athenian Theatre Culture around 400 BC«, in: Oliver Taplin; Rosie Wyles (Hg.): *The Pronomos Vase and Its Context*, New York: Oxford University Press 2010, S. 131 – 148.
- Kapoor, Anish: »A Conversation: Anish Kapoor with Donna de Salvo«, in: *Anish Kapoor: Marsyas*, 64/2002.
- Kapoor, Anish: »Blood and Light: In Conversation with Julia Kristeva«, in: *The Official Website of Anish Kapoor*, 2015, <https://anishkapoor.com/4330/blood-and-light-in-conversation-with-julia-kristeva> (abgerufen am 19.12.2022).
- Kapoor, Anish. Interview: »Kapoor on Marsyas: myth and muse«, in: *The Guardian*, 2003, <https://www.theguardian.com/arts/tateandegg/story/0,12775,875267,00.html> (abgerufen am 19.12.2022).
- Köhring, Esther: »Tiere und Theater, Performance, Tanz«, in: Roland Borgards (Hg.): *Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch*, Stuttgart: Metzler 2016, S. 245 – 261.
- Kolb, Alexandra: »Nijinsky's images of homosexuality: three case studies«, in: *Journal of European Studies* 39 (2), 2009, S. 147 – 171.
- Kotte, Andreas: »Sport, Spiele, Unterhaltung«, in: [nachtkritik.de](https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=9622:leipziger-thesen-zur-theaterwissenschaft-iii-&catid=101&Itemid=84), https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=9622:leipziger-thesen-zur-theaterwissenschaft-iii-&catid=101&Itemid=84 (abgerufen am 19.10.2022).
- Kotte, Andreas: *Theatergeschichte. Eine Einführung*, Köln: Böhlau 2013.
- Kraus, Karl: *Der sterbende Mensch* (1916) zit.n. Pizer, John: »Ursprung ist das Ziel: Karl Kraus's Concept of Origin«, in: *Modern Austrian Literature*, 1994, S. 1 – 21.

- Kreikebaum, Marcus: »Herakles 5«, in: Lehmann, Hans-Thies; Patrick Primavesi (Hg.): *Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: Metzler 2017, S. 227 – 229.
- Krumeich, Ralf; Pechstein, Nicolaus; Seidensticker; Bernd (Hg.): *Das griechische Satyrspiel*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1999.
- Kubler, George: *The Shape of Time: Remarks on the History of Things*, New Haven, London: Yale University Press 2008.
- Laclau, Ernesto; Mouffe, Chantal: *Hegemonie und radikale Demokratie: zur Dekonstruktion des Marxismus*. Wien: Passagen 1991. Orig.: *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a radical democratic politics*.
- Lämmle, Rebecca: *Poetik des Satyrspiels*, Heidelberg: Winter 2013.
- Latacz, Joachim: *Einführung in die griechische Tragödie*, 2. Aufl., Göttingen 2003.
- Lawler, Lillian B.: *The Dance in Ancient Greece*, London: A. et C. Black 1964.
- Legge, Doriana: »Un agire personale e insieme collettivo. Intervista all'attrice e performer Chiara Bersani«, in: Luciano Boi; Franco D'Intino; Giovanni Vito Distefano (Hg.): *Immaginare l'impossibile: trame della creatività tra letteratura e scienza*, *Between* 9 (17), 2019, www.Betweenjournal.it (abgerufen am 11.02.2021).
- Lehmann, Hans-Thies: »Eine unterbrochene Darstellung: zu Walter Benjamins Idee des Kindertheaters«, in: Christel Weiler; Hans-Thies Lehmann (Hg.): *Szenarien von Theater und Wissenschaft. Festschrift für Erika Fischer-Lichte*, Berlin: Theater der Zeit 2003, S. 181 – 203.
- Lehmann, Hans-Thies: »From Logos to Landscape: Text in Contemporary Dramaturgy«, 1997, in: *Performance Research* 2, Nr. 1, S. 55 – 60.
- Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1999.
- Lehmann, Hans-Thies: *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*, Stuttgart: Metzler 1991.
- Lehmann, Hans-Thies: *Tragödie und dramatisches Theater*, Berlin: Alexander Verlag 2013.
- Lessing, Gotthold Ephraim: »Satyrisches Drama«, in: Johann Joachim Eschenburg (Hg.): *Gotthold Ephraim Lessings Kollektaneen zur Literatur*, Bd. 1. Berlin 1790.
- Lessing, Gotthold Ephraim: *Lessings Werke 1767–1769*, hg. v. Klaus Bohnen, Frankfurt a.M.: Deutscher Klassiker Verlag 1985 (Gotthold Ephraim Lessings Werke und Briefe in zwölf Bänden, Bd. 6), S. 270f.
- Levebre, Henry: *The Production of Space*, Malden: Blackwell Publishers 1984.
- Lissarrague, François »On the Wildness of Satyrs«, in: Thomas H. Carpenter and Christopher A. Faraone (Hg.): *Masks of Dionysus (Myth and Poetics)*, Ithaca, New York: Cornell University Press 1993, S. 207 – 20.
- Lissarrague, François: »Why Satyrs Are Good to Represent«, in: John J. Winkler; Froma I. Zeitlin (Hg.): *Nothing to Do with Dionysos?: Athenian Drama in Its Social Context*, Princeton: Princeton University Press 1990, S. 228 – 236.

- Lissarrague, François: *La cité des satyres. Une anthropologie ludique*, Paris: Ehesd Edition 2013.
- Lorde, Audre: *Sister Outsider*, Los Angeles: Freedom 1984.
- Love, Heather: *Feeling backward: Loss and the politics of queer history*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press 2009.
- Maar, Kirsten: *Entwürfe und Gefüge: William Forsythes choreographische Arbeiten in ihren architektonischen Konstellationen*, Bielefeld: transcript 2019.
- Mannack, Thomas: »A Description«, in: Oliver Taplin; Rosie Wyles (Hg.): *The Pronomos Vase and Its Context*, Oxford: Oxford University Press 2020.
- Marshall, Hallie Rebecca: »Tony Harrison's *The Trackers of Oxyrhynchus*«, in: Kirk Ormand (Hg.): *A Companion to Sophocles*, West Sussex: Wiley-Blackwell 2015, S. 557 – 71.
- Meister, Monika: »Figurationen des Chors im gegenwärtigen Theater«, in: J. Bodenburger, K. Grabbe, N. Haitzinger (Hg.): *Chor-figuren. Transdisziplinäre Beiträge*, Freiburg: Rombach 2016, S. 146 – 156.
- Meyer, Marion: »Dickbauchtänzer in Korinth und Athen«, in: *Talanta*, Bd. 34/35, 2002/03, S. 135 – 179.
- Mohn, Elisabeth: *Filming Culture: Spielarten des Dokumentierens nach der Repräsentationskrise*, Stuttgart: Lucius & Lucius 2002.
- Müller, Heiner; Kluge, Alexander: »Heiner Müller im Zeitenflug. Aktualität von Ovids *Metamorphosen*«, <https://kluge.library.cornell.edu/de/conversations/mueller/film/110> (abgerufen am 26.07.2022).
- Müller, Heiner: »The forest. Ein Gespräch mit Christoph Rüter (1988)«, in: *Gesammelte Irrtümer 2, Interviews und Gespräche*, Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1996.
- Nancy, Jean-Luc: »Alliterationen«, in: *Ausdehnung der Seele. Texte zu Körper, Kunst und Tanz*, Zürich: Diaphanes 2015, S. 41 – 54.
- Napier, A. David: *Masks, Transformation, and Paradox*, Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 1988.
- Nietzsche, Friedrich: *Ecce Homo. Wie man wird, was man ist* (Taschenbuch – Literatur – Klassiker), 1. Aufl., Marburg: Frank Weber 2022.
- Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Leipzig: Fritsch 1872.
- Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus* (Berliner Ausgabe), Edition Holzinger, 4. Auflage 2016.
- o.A.: Chiara Bersani *Gentle Unicorn*, 2020, <https://www.labiennale.org/en/dance/2020/dance-performances/chiera-bersani-gentle-unicorn> (abgerufen am 25.01.2023).
- o.A.: Chiara Bersani *Seeking Unicorn*, 2020, <https://www.mosaicodanza.it/en/date-en/interplay-2020-diffuso-en/seeking-unicorns-chiera-bersani/> (abgerufen am 14.09.2020).

- Ovid: *Metamorphosen*, Zitiert nach Hettche, Thomas: *Unsere leeren Herzen: über Literatur*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2017.
- Pearson, Mike; Shanks, Michael: *Theatre/Archaeology: Disciplinary Dialogues*, London, New York: Routledge 2001.
- Pickard-Cambridge, Arthur: *Dithyramb, Tragedy and Comedy*, Oxford: Clarendon Press 1962.
- Primavesi, Patrick: »Satyrspiel, Menschenpferde und das Tierwerden des Chors«, in: Ders.: *Das andere Fest. Theater und Öffentlichkeit um 1800*, Frankfurt a.M., New York: Campus Verlag 2008.
- Primavesi, Patrick: »Wozu Theaterwissenschaft? Praxis und Theorie der Überschreitung«, Leipziger Thesen zur Theaterwissenschaft X – Patrick Primavesi über die Ausweitung der Forschungszone, https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=9776:leipziger-thesen-zur-theaterwissenschaft-x-patrick-primavesi-ueber-die-ausweitung-der-forschungszone&catid=101:debatte&Itemid=84 (abgerufen am 25.10.2022).
- Raddatz, Frank-Michael: »BÜHNENBESTIARIUM. Die monströsen Theateriere und ihr ritueller Hintergrund«, in: *LI 134*, Herbst 2021, https://www.lettre.de/bbeitrag/raddatz-frank-m_b%C3%BChnenbestiarium (abgerufen am 13.09.2022).
- Raddatz, Frank-Michael: *Das Drama des Anthropozäns*, Berlin: Wendungen 2021.
- Rau, Milo: »Mein Ich ist vor-politisch«, in: *Neue Zürcher Zeitung*, 2016, <https://www.nzz.ch/feuilleton/buehne/milo-rau-eine-rede-mein-ich-ist-vorpolitisch-ld.115024> (abgerufen 06.08.2020).
- Reschke, Renate: *Die Asymmetrie des Ästhetischen. Asymmetrie als Denkfigur historisch-ästhetischer Reflexion*, Öffentliche Vorlesung am 25. Mai. 1995 an der HU Berlin. Berlin: Humboldt-Universität (Schriftenreihe Öffentliche Vorlesungen, Heft 95), 1995.
- Rollo, Tobi: »Feral Children: Settler Colonialism, Progress, and the Figure of the Child«, in: *Settler Colonial Studies* 8 (1), 2018, S. 60 – 79.
- Romm, James S.: *The Edges of the Earth in Ancient Thought. Geography, Exploration, and Fiction*. New Jersey: Princeton University Press 1992.
- Rösler, Wolfgang; Böhme, Hartmut (Hg.): *Übersetzung und Transformation*, Berlin, New York: De Gruyter 2007.
- Scheurer, Sigrid; Bielfeldt; Ruth: »Ichneutai«, in: Ralf Krumeich, Nicolaus Pechstein, Bernd Seidensticker (Hg.): *Das griechische Satyrspiel*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1999, S. 280 – 312.
- Schlesier, Renate: »Mixtures of Masks: Maenads as Tragic Models«, in: Thomas H. Carpenter and Christopher A. Faraone (Hg.): *Masks of Dionysus (Myth and Poetics)*, Ithaca, New York: Cornell University Press 1993, S. 89 – 114.
- Schneider, Detlev (Hg.): *Heiner Müller. Theater ist kontrollierter Wahnsinn*, (Ein Reader), Berlin: Alexander Verlag 2014.

- Schneider, Rebecca: *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, London, New York: Routledge 2011.
- Schroedter, Stephanie: »Ballet comique et crotisque« – »Ballet comique ou crotisque?« »Barocker« Bühnentanz zwischen bewegter Plastik und choreographiertem Schauspiel«, in: Hilde Haider-Pregler (Hg.): *Komik: Ästhetik, Theorien, Strategien* (Maske und Kothurn, 51). Wien: Böhlau 2005, S. 377 – 391.
- Schulze-Fellmann, Janine: »Tanz«, in: Stefan Horlacher; Bettina Jansen; Wieland Schwanebeck (Hg.): *Männlichkeit. Ein interdisziplinäres Handbuch*, München: Metzler 2016, S. 358 – 369.
- Seaford, Richard: *Cyclops of Euripides*, Oxford: Oxford University Press 1984.
- Segal, Charles: *Tragedy and Civilization: An Interpretation of Sophocles*, Norman: University of Oklahoma Press 1999.
- Seidensticker, Bernd: »Dance in Satyr Play«, in: Oliver Taplin; Rosie Wyles (Hg.): *The Pronomos Vase and Its Context*, Oxford: Oxford University Press 2010.
- Seidensticker, Bernd: *Das antike Theater*, München: C. H. Beck 2010.
- Seidensticker, Bernd: *Das Satyrspiel*, Darmstadt 1989.
- Seidensticker, Bernd: »Philologisch-literarische Einleitung«, in: Ralf Krumeich; Pechstein, Nicolaus Pechstein; Bernd Seidensticker (Hg.): *Das griechische Satyrspiel*, Darmstadt 1999, S. 1 – 40.
- Shaw, Carl A.: *Satyr play: the evolution of Greek comedy and Satyr drama*, Oxford, New York: Oxford University Press 2014.
- Skotheim, Mali: »Defining Paratheatre, From Grotowski to Antiquity«, in: Elodie Paillard; Silvia Sueli Milanezi (Hg.): *Theatre and Metatheatre. Definitions, Problems, Limits*, (MythosEikonPoiesis, Bd. 11). Berlin: De Gruyter 2021, S. 89 – 101.
- Soloman, Alisa: *Re-Dressing the Canon: Essays on Theatre and Gender*, London, New York: Routledge 1997.
- Spatz, Ben: »Embodied Research: A Methodology«, in: *Liminalities: A Journal of Performance Studies* 13 (2), 2017.
- Spivak, Gayatri Chakravorty: *An aesthetic education in the era of globalization*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press 2013.
- Stanford, William Bedell: »Aeschylus in his Style: a Study in Language and Personality«, in: *Journal of Hellenic Studies* 62, 1942.
- Stenzel, Julia: »Methode im Plural. Eine Methodologie des Heuristischen für die Theaterwissenschaft?«, in: Christopher Balme; Berenika Szymanski-Düll (Hg.): *Methoden der Theaterwissenschaft* (Forum Modernes Theater, Bd. 56), Tübingen: Narr Francke Attempto 2020.
- Stevens, Anthony: »»First catch your satyrs« – A Practical Approach to The Satyr-Play(-Like?)«, in: *DIDASKALIA* 9 (13), 2012, S. 64 – 83, <https://www.didaskalia.net/t/issues/9/13/DidaskaliaVol9.13.pdf> (abgerufen am 20.01.2023).
- Stewart, Ian: »Review of Rubbish Theory«, in: *New Scientist*, 23. August 1979.

- Surtees, Allison; Dyer, Jennifer: »Introduction: Queering Classics«, in: Allison Surtees; Jennifer Dyer et al. (Hg.): *Exploring Gender Diversity in the Ancient World*, Edinburgh: Edinburgh University Press 2020, S. 1 – 25.
- Tait, Petra: *Circus Bodies. Cultural identity in aeral performance*, London, New York 2005.
- Taplin, Oliver: »Bardcards. Tracking Tony Harrison in 1987–88«, o. S., in: Sandie Byrne: *Tony Harrison and the Classics*, Oxford: Oxford University Press 2022.
- Taplin, Oliver: »Sophokles recycled as a play for today«, in: *The Sunday Times*, 17. Juli 1988.
- Taplin, Oliver: Satyrs Re-Erected at Delphi 1989, in III and IV International Meeting of Ancient Greek Drama, Athen, 1989, S. 165 – 169.
- Taxidou, Olga: »Communities of Production and Consumption. Modernism and the Rebirth of Tragedy«, in: Jennifer Wallace (Hg.): *A Cultural History of Tragedy in the Modern Age*, New York: Bloomsbury 2021, S. 57 – 74.
- Thompson, Michael: *Mülltheorie. Über die Schaffung und Vernichtung von Werten* (Edition on Kulturwissenschaft Bd. 228), hg. v. Michael Fehr, Bielefeld: transcript 2021.
- Thompson, Michael: *Rubbish Theory: The Creation and Destruction of Value*, Oxford: Oxford University Press 1979.
- Turner, Victor: »Betwixt and Between: The Liminal Period in Rites de Passage«, in: *The Forest of Symbols*, Ithaca: Cornell University Press 1967.
- Turner, Victor: *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur*, Frankfurt, New York: Campus 1989 (Orig. 1969).
- Turner, Victor: *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*, Frankfurt, New York: Edition Qumran Campus 1989 (Orig. 1982).
- Tyler, Edward B.: *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom*, Bd. 2, Cambridge: Cambridge University Press 2010 (Orig. 1871).
- Tyler, Jo Smith: »Reception or Deception? Approaching Greek Dance Through Vase-Painting«, in: Fiona Macintosh (Hg.): *The Ancient Dancer in the Modern World. Responses to Greek and Roman Dance*, Oxford Oxford University Press 2010, S. 76 – 98.
- Vernant, Jean-Pierre; Vidal-Naquet, Pierre: *Myth and Tragedy in Ancient Greece*, New York: Zone Books 1999.
- Vickers, Jonathan R. *The Acrobatic Body in Ancient Greek Society*, (Diss.) The University of Western Ontario, 2016.
- Waldenfels, Bernhard: *Phänomenologie des Eigenen und des Fremden*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997.
- Walker, Johnson: *The Ichneutae of Sophocles*, London: Burns and Oats 1919.
- Webb, Ruth: *Demons and Dancers: Performance in Late Antiquity*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press 2008.
- Weege, Fritz: *Der Tanz in der Antike*, Hildesheim, New York: Olms 1976 (Halle/Saale 1926).

- Wetmore Jr, Kevin J: *Black Dionysus: Greek Tragedy and African American Theatre*, McFarland 2010.
- Wihstutz, Benjamin; Benjamin Hoesch (Hg.): *Neue Methoden der Theaterwissenschaft*, Bielefeld: transcript 2020.
- Wiles, David: *Greek Theatre Performance. An Introduction*, Cambridge: Cambridge University Press 2000.
- Wiles, David: *Mask and Performance in Greek Tragedy*, Cambridge: Cambridge University Press 2007.
- Woitas, Monika. *Leonide Massine: Choreograph zwischen Tradition und Avantgarde*, Bd. 18, Berlin: De Gruyter 2012.
- Zeitlin, Froma: »Playing the Other: Theater, theatricality, and the feminine in Greek drama«, in: John J. Winkler; Froma I. Zeitlin (Hg.): *Nothing to Do with Dionysos?: Athenian Drama in Its Social Context*. Princeton: Princeton University Press 1990, S. 63 – 96.
- Zimmermann, Bernhard: *Handbuch der griechischen Literatur der Antike*. Bd. 1: *Die Literatur der archaischen und klassischen Zeit*, München: C. H. Beck 2011.
- Zorn, Johanna: »Nun hören die Musen. Florentina Holzingers performative Aneignung des männlichen Musengottes«, in: *Feministische Studien* 38 (2), 2020, S. 239 – 255.

Abbildungsverzeichnis

- Abb. 1: Fotografie von Bernard Pyne Grenfell und Arthur Surridge Hunt (1896); Scan aus der *Biblical Archaeology Review* März/April 2011 37 (2), S. 63. © Egypt Exploration Society (public domain).
- Abb. 2: Verse 96 – 138 aus den *Ichmeutae* auf einem Papyrusfragment (P. Oxy. IX 1174 col. Iv – v); B. P Grenfell & A. S. Hunt, *The Oxyrhynchus Papyri* 9. London, The Egypt Exploration Fund: 1912 (public domain).
- Abb. 3: *The Trackers of Oxyrhynchus* 12 Juli 1988, Ancient Stadium of Delphi © European Cultural Centre of Delphi. Text und Regie: Tony Harrison. Produktion: Royal National Theatre Studio & European Cultural Centre of Delphi, Foto: Costas Flenegas.
- Abb. 4: Tony Harrison's *Trackers of Oxyrhynchus* in Delphi (1988); © The Jocelyn Herbert Archive.
- Abb. 5: Tony Harrison und Barrie Rutter als Silen bei den Proben (1988); © The Jocelyn Herbert Archive.
- Abb. 6: Dionysos als zentrale Figur. Harvard Art Museums, Cambridge; Catalogue No. Harvard 1960.343; Beazley Archive No. 213539. <https://harvardartmuseums.org/collections> (abgerufen am 28.01.2023) © President and Fellows of Harvard College.

- Abb. 7: »Figure des Satyres« im *Ballet comique de la reine* (1582), S. 31, in: De Beaujoyeux, Baltasar: *Le Ballet Comique de la Royné*, 1581 <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b86083002/f86.image.r=.langEN> (abgerufen am 28.01.2023).
- Abb. 8: Der Satyrchor in *Trackers* nach Sophokles in der Inszenierung von Michail Marmarinos, Antikes Theater von Epidaurus 2021 © Thomas Daskalakis.
- Abb. 9: Die site-specific Inszenierung am Plateau des Berges Ziria in *Trackers* nach Sophokles in der Inszenierung von Michail Marmarinos © Michail Marmarinos.
- Abb. 10: *Der Zyklop* nach Euripides in der erweiterten Kölner-Inszenierung von Roberto Ciulli, eine Aufzeichnung des WDR von 1982 (Fernsehregie: Roberto Ciulli). Screenshot.
- Abb. 11: Theaterzettel vom 10.02.1882 bezeugt acht Satyrn in der Inszenierung *Der Zyklop* nach Euripides von Adolf von Wilbrandt im Wiener Burgtheater (1882 noch K.u.K. Hofburgtheater). Digitalisat: Anno © 2022 Österreichische Nationalbibliothek. Screenshot.
- Abb. 12 – 14: *Der Zyklop* von Euripides. Entwurfszeichnung für Zyklops-Masken (Wolfgang Utzt) und Satyr-Kostüme (Christine Stromberg) für die gleichnamige Inszenierung nach Euripides, Deutsches Theater, 1994. Inv.-Nr.: GHZ 94/94 I,5; GHZ 94/94 I,6; TA 08/272 HZ © Stiftung Stadtmuseum Berlin – Christine Stromberg und Wolfgang Utzt.
- Abb. 15: Die Figur des Verführers. »Woman Being Carried to a Libidinous Satyr« von Léon Davent (1547) <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb467349415> (abgerufen am 28.01.2023) © Bibliothèque Nationale de France (Catalogue général).
- Abb. 16: Das Hybride als Monstrosität (1642). *Facétie*: [estampe]: La vraie femme. Une figure à deux corps, d'un côté femme, de l'autre satyre (Die wahre Frau. Eine Figur mit zwei Körpern, auf der einen Seite Frau, auf der anderen Satyr) <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb415024184> (abgerufen am 28.01.2023) © Bibliothèque Nationale de France (Catalogue général).
- Abb. 17 – 19: Jan Fabre *Chapter I – Goat*, 2010 © Jan Fabre <https://dailyartfair.com/exhibition/7293/jan-fabre-magazzino> (abgerufen am 28.01.2023); Robert Mapplethorpe: Robert Mapplethorpe, *self portrait with horns*, 1985 © Robert Mapplethorpe Foundation <https://www.guggenheim.org/artwork/4340> (abgerufen am 28.01.2023); Matthew Barney *Cremaster 4*, 1994 Foto von Michael James O'Brien © Matthew Barney.
- Abb. 20: Konzentrisches Modell der Griechischen Polis, in: Hölscher, Tonio: *Öffentliche Räume in frühen griechischen Städten*, Schriften der philosophisch-historischen Klasse der Heidelberger Akademie der Wissenschaften 7. Heidelberg: Winter 1998. (Vgl. Abb. 1). Scan.
- Abb. 21: Pronomosvase © Museo Archeologico Nazionale, Neapel, Fotografie: François Lissarrague, in: *Greek Vases: the Athenians and their images*. Riverside Book Company 1999 <https://www.beazley.ox.ac.uk/carc/resources/Introductory-to-Greek-Pottery/Keypieces/redfigure/pronomos> (abgerufen am 29.01.2023).

- Abb. 22: Pronomosvase, Seite A. Der Scan wurde freundlicherweise vom Beazley Archive/Classical Art Research Centre (CARC) zur Verfügung gestellt © Museo Archeologico Nazionale, Neapel <https://www.beazley.ox.ac.uk/record/3Do2875A-C39F-47EC-BoC3-396Doo4855C7> (abgerufen am 29.01.2023).
- Abb. 23: Pronomosvase, Seite B. Der Scan wurde freundlicherweise vom Beazley Archive/Classical Art Research Centre (CARC) zur Verfügung gestellt © Museo Archeologico Nazionale, Neapel <https://www.beazley.ox.ac.uk/record/3Do2875A-C39F-47EC-BoC3-396Doo4855C7> (abgerufen am 29.01.2023).
- Abb. 24: Dickbauchtänzer mit normabweichenden Körper. Attische Komastenschale des KY-Malers © The Trustees of the British Museum https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1920-0216-1 (abgerufen am 29.01.2023).
- Abb. 25: Bühnensatyrn im Kostüm. Hydria Fragment ca. 470 – 460 v. Chr. © Boston, Museum of Fine Arts 03.788 (Francis Bartlett Donation). ARV 2 571, 75 (Leningrad Painter). Vgl. Beazley, John Davidson: »Hydria-fragments in Corinth«, in: *Hesperia: The Journal of the American School of Classical Studies at Athens* 24 (4), 1955, S. 305 – 319 und vgl. Junker, Klaus: »The Transformation of Athenian Theatre Culture around 400 BC«, in: Oliver Taplin; Rosie Wyles (Hg.): *The Pronomos Vase and its Context*, New York: Oxford University Press 2010, S. 131 – 148, hier S. 134f.
- Abb. 26: Bühnensatyr im Kostüm. Coupe fr, Munich 2657 ARV² 475/267, Macron BA 204946, zitiert nach Lissarrague, François: *La cité des satyres. Une anthropologie ludique*, Paris: Ehes Edition 2013, S. 28 und S. 268.
- Abb. 27 und 28: Satyrposen. Pottery: red-figured pelike. The Earlier Mannerist (Signatur 1867,0508.1126) © The Trustees of the British Museum https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1867-0508-1126 (abgerufen am 29.01.2023).
- Abb. 29: Tanzender Satyr. Pottery: red-figured chous: satyr dancing. The Tarquinia Painter (Signatur 1896,0621.2) © The Trustees of the British Museum <https://www.britishmuseum.org/collection/search?keyword=Tarquinia&keyword=Painter&keyword=1896,0621.2> (abgerufen am 29.01.2023).
- Abb. 30: Tanzende Satyrn und Mänaden. Pottery: red-figured bell-krater. The Retorted Painter (Signatur 1772,0320.105) © The Trustees of the British Museum https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1772-0320-105 (abgerufen am 29.01.2023).
- Abb. 31: Tanzende Satyrn und Mänaden. Pottery: red-figured bell-krater. The Telos Painter (Signatur 1978,0414.4) © The Trustees of the British Museum https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1978-0414-4 (abgerufen am 29.01.2023).
- Abb. 32: Drei Tänzer vor oder nach der Aufführung eines Satyrspiels (Seite A). Red-figured bell krater, 410 – 380 v. Chr. Dem Tarporley-Maler zugeschrieben, Apulien/Süditalien © The University of Sydney, Chau Chak Wing Museum: Nicholson Collection NM 54.4 https://www.sydney.edu.au/museums/collections_search

[/#search-results&view=details&id=e373&modules=ecatalogue&irn=38678](#) (abgerufen am 30.01.2023).

Abb. 33: Tanzender Satyr. Vgl. Duncan, Angela Isadora; Karl Federn: *Der Tanz der Zukunft (the dance of the future): eine Vorlesung*, Leipzig: Eugen Diederichs 1903. <https://www.zvab.com/erstaussgabe/Tanz-Zukunft-Dance-Future-Vorlesung-Duncan/30233696836/bd> (abgerufen am 30.01.2023). Kopie.

Abb. 34 und 35: Vaslav Nijinsky als Faun, der sich Flore Revalles als Nymphe im Profil nähert, wobei letztere leicht nach hinten gebeugt ist und ein Tuch umklammert, in *Laprès-midi d'un Faune* (1916) © Jerome Robbins Dance Division/NYPL for the Performing Arts, Roger Pryor Dodge Collection. <https://digitalcollections.nypl.org/items/9c689a2a-2c64-c1e6-e040-e00a180625d5> (abgerufen am 30.01.2023).

Abb. 36 und 37: *Apollon* im Tanzquartier Wien (2018). Screenshot.

Abb. 38: Akrobatische Stilübungen, 490 v. Chr. © The Trustees of The British Museum. https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1868-0606-7 (abgerufen am 30.01.2023).

Abb. 39: Ein »weiblicher« Satyr im Nacktkostüm oder eine Mänade im Cross-Dressing? 400 – 300 v. Chr. © Archaeological Museum of Corinth <https://www.carc.ox.ac.uk/XDB/ASP/missingPageHandler.asp?404>; <https://www.carc.ox.ac.uk:443/record/953E1972-6E0D-4C59-AF6D-CD16106AE8E0> (abgerufen am 30.01.2023). Handyfoto.

Abb. 40 und 41: Katerina Andreou *BSTRD* (2019) © Patrick Berger.

Abb. 42 und 43: Mänade und Satyr. Ausschnitt Pronomosvase, Seite B, Museo Archeologico Nazionale, Neapel © Furtwängler und Reinhold *Griechische Vasenmalerei*, S. 143 – 144, 1932 <https://www.beazley.ox.ac.uk/record/3Do2875A-C39F-47EC-BoC3-396D004855C7> (abgerufen am 29.01.2023).

Abb. 45: Chiara Bersani *Gentle Unicorn* (2019). Screenshot.

Abb. 44 und 46: Publikum bei Chiara Bersani *Gentle Unicorn* (2019) © Alice Brazziti. Screenshot.

Abb. 47: Satyr auf Vasenausschnitt, 490 v. Chr. © The Trustees of The British Museum. https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1868-0606-7 (abgerufen am 30.01.2023).

Abb. 48: Zeichnung von Frédéric Gies. <https://www.danceisancient.se/fredericgies> (abgerufen am 30.10.2022).

Abb. 49 – 50: Frédéric Gies und Elizabeth Ward in *Queens of the Fauns* (2019) © Frédéric Gies und Thomas Zamolo.

Abb. 51: Marsyas und Apollo © The Trustees of The British Museum. https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1920-0613-2 (abgerufen am 30.10.2022).

Abb. 52: Tizian »Die Häutung des Marsyas« ca. 1570 – 76 (public domain).

Abb. 53 und 54: Marsyas (2002 – 2003) Installation von Anish Kapoor in der Turbine Hall, Tate Modern, London. © Anish Kapoor. Foto: Tate.

Abb. 55 – 58: Alle Fotos entstanden am 1. Juli 2022 im Caryl Churchill Theatre im Rahmen des gemeinsam von der APGRD Oxford und der Royal Holloway University of London organisierten Postgraduierten-Symposiums zur Aufführung antiker Dramen. Ich danke Zoe Jennings sehr herzlich für die Fotodokumentation. © Zoe Jennings und Johanna Hörmann.

Index

A

akrobatisch, 163, 168–170, 230, 234
Animalität, 68, 111, 147, 171, 206, 208,
210–212, 219
Antike, archaische, 31, 41, 49, 88, 104,
181, 223
Antike, griechische, 42, 152, 223
Antike, klassische, 18, 28, 31, 32, 41, 44,
76, 188, 223
Archäologie, 17, 58, 76, 83, 119, 120,
122–125, 137, 138, 248
archē, 38
Aristoteles, 9, 13, 38–40, 44, 45, 48, 59,
87, 89, 118, 125, 126, 130, 188

B

Binarität, 39, 219
Burleske, 97, 112, 140, 164, 168

C

Cambridge Ritualists, 31, 116, 153, 154
Chor, 24, 38, 41, 46, 49, 58, 84–86, 94,
106, 111, 115, 118, 127, 131, 154, 156, 207
Chora, 101, 104
Choreografie, 20, 21, 86, 126, 140, 165,
186, 216, 218
Chortanz, 84–86, 90, 92

D

Der Zyklus, 9, 54, 56
Dionysos, 23, 44, 47–49, 77, 80, 85, 91,
106, 107, 112, 113, 120, 126, 131, 133,
147, 149, 150, 152, 155, 160, 206, 221
Diskursgeschichte, 17
Dithyrambus, 44, 46, 89
Drama, 25, 84, 85, 98, 101, 107, 111,
114–116, 118, 179
Dramaturgie, 21, 50, 61, 104, 126, 130

E

Epistemologie, 84, 211
Erinnerungskultur, 84
Eschatia, 100, 101, 104–106, 108, 178

F

Feminismus, 34, 77, 85, 112, 155, 161, 165,
168, 174, 195, 196
Figuration, 48, 61, 65, 116, 155, 157, 161,
162, 176, 178, 181, 183, 188, 196, 200,
210, 221, 228, 229, 234
Figurationen, 32, 34, 51, 81, 107, 157, 160,
162, 163, 176, 181, 188, 191, 192, 195,
196, 200, 201, 209, 211, 212, 220, 234,
237, 239
Fluidität, 47, 112, 218
fragmentierte Referenzkultur, 28

G

Gender, 112
 Gendertheorie, 177
 goldenes Zeitalter, 49, 133
 Grenfell, Bernard Pyne, 13–16, 19, 21
 Groteske, 11, 50, 62, 64, 65, 74, 140, 164, 207

H

Harrison, Tony, 11, 17, 18, 20–28, 69, 114, 253
 Huizinga, Johan, 88
 Hunt, Arthur, 13–16, 19, 21, 198
 Hybridisierung, 23, 38, 178, 184, 186, 187, 211, 230, 241
 Hybridität, 73, 155
 Hypermaskulinität, 67, 69, 197

I

Ichneutae, 13–15, 18, 20, 91, 107, 140, 197, 232
 Ikonografie, 71, 137
 interdisziplinär, 181
 Interdisziplinarität, 29

K

Kanon, 28, 53, 65, 157, 163, 166, 178, 187, 188, 196, 221
 Komasten, 63, 139
 Komödie, 40, 42, 58, 59, 67, 86, 88, 89, 91–93, 97, 114, 140, 171, 190
 Körperkonzept, 72, 136, 164, 168
 Körperlichkeit, 60, 61, 63, 64, 126, 135, 143, 168, 183, 189, 197, 202–204, 207, 210, 212, 218, 248
 Körperpolitik, 28, 178, 187, 204, 230
 Kult, 41, 46, 88, 91, 147, 183
 Kult, dionysischer, 84–86, 120, 131, 150, 206
 Kult, patriarchaler, 168
 kulturelles Gedächtnis, 16, 60
Kyklops, 9, 13, 62, 91, 107, 109, 232

L

Lissarrague, François, 71, 72, 75, 94, 95, 99, 109–111, 126, 130, 141, 172, 183, 237, 241, 251

M

Mänade, 47, 113, 147, 149, 150, 155, 175, 201, 219, 230
 Marginalisierung, 11, 166, 212
 Mimesis, 38, 59, 118
 Mythos, 7, 84, 88, 92, 109–111, 116, 131, 149, 190, 208, 215, 220, 225, 241

N

Nietzsche, Friedrich, 9, 12, 53, 66, 117, 149, 155, 166
 Nietzsche, Friedrich, 154

O

Otherness, 93, 179, 198, 202

P

Performance, 7, 42, 58, 84, 96, 170, 208, 212, 231
 performance, 137
 Performance Studies, 209, 248
 performative Künste, 153, 160
 Perizoma, 142, 146
 Phallus, 77
 phallische Energie, 72, 78
 Philologie, klassische, 58, 122, 123, 138, 248
 Polis, 42, 47, 66, 67, 91, 93, 96, 99–107, 115, 117, 156, 178, 190, 191
 postdramatisch, 58, 60, 179
 Postkolonialismus, 29, 177, 181, 221, 226, 227, 230
 Pratinas, 49, 62, 86
 Pronomosvase, 125, 127, 128, 130–133, 200

Q

Queerness, 51, 63, 155, 179, 180

R

- Rekonstruktion, 25, 120, 138, 141, 152,
220, 232, 234, 241, 244
relaxatio, 91
Rezeption, 28, 31, 32, 44, 97, 152, 223, 230
Rezeptionsgeschichte, 26, 30
Ritual, 39, 85, 86, 88, 91, 98, 112–116, 156,
208, 211
Ritus, 41, 60, 88

S

- Satyr, 9, 10, 13, 22, 24, 25, 28, 33, 34,
38–40, 44, 48, 50, 52, 54, 57, 58, 61,
66–75, 77–82, 88, 89, 97, 99, 104, 108,
110–112, 115, 137, 139–143, 146, 147,
149–151, 154, 155, 157, 160, 162, 170,
173, 175, 176, 179, 183, 188, 192, 200,
201, 210, 212, 213, 215, 219, 220, 226,
228, 230, 231, 234, 236–240,
242–244, 246–248
Satyrchor, 24, 28, 38, 52, 53, 55, 69, 94,
96, 110, 115, 154, 155, 182, 183, 197, 198,
206, 235
Satyrdrama, 9, 17, 28, 38, 43, 48, 60, 67,
70, 71, 89, 90, 92–94, 96, 107, 108, 111,
130, 172
Satyrfigur, 31, 38, 40, 46, 49, 51, 61, 69, 71,
73, 137, 145, 154, 155, 162, 171, 174, 197,
200, 218, 235
Satyrspiel, 11, 21, 25, 26, 30, 31, 39–42,
47, 48, 50, 54, 55, 58–62, 64–68, 78,
86, 87, 90–93, 95, 97, 98, 105–107,
109–112, 114, 115, 127, 131, 139, 140,
143, 148, 160, 171, 172, 182, 183, 190,
197, 198, 200, 232, 233, 236, 242
Satyrspielfragment, 9, 13, 18–20, 24, 30,
53, 91, 197, 198, 234
Signature piece, 126
Sikinnis, 74, 127, 140–143, 148, 171, 219
szenische Praxis, 28, 30
Szenografie, 108, 126

T

- Tanz, 9, 50, 84, 85, 113, 116, 118–120, 122,
127, 134–141, 147, 149, 151, 152, 154,
157, 158, 165, 168, 171, 172, 178,
183–185, 187, 189, 208–212, 218, 230,
240, 246
Tanzgeschichte, 8, 10, 59, 119, 149, 150,
207
Tanzwissenschaft, 9, 30, 31, 33, 58, 60,
64, 65, 87, 109, 118, 120, 122, 123, 138,
148, 157, 184, 232, 233, 248
Taplin, Oliver, 20–23, 25, 132, 176, 251,
253
Tetralogie, 48, 90, 91, 127, 131
The Oxyrhynchus Papyri, 14
The Trackers of Oxyrhynchus, 11, 13, 18–21,
24–26, 114, 253
Theater, 7, 17, 28, 38, 39, 41, 42, 44, 46, 47,
60, 69, 84, 92, 93, 103, 104, 114, 116,
122, 133, 137, 140, 155, 156, 179, 180,
183, 194, 199, 206, 208, 210
Theatergeschichte, 8, 10, 24, 59, 92, 122,
123
Theaterwissenschaft, 7, 9, 17, 30, 31, 33,
38, 42, 44, 46, 58, 60, 64, 65, 87, 106,
109, 118–120, 122, 123, 125, 130, 135,
138, 148, 184, 210, 232, 233, 248
Theatralität, 112
toxische Männlichkeit, 80
Tragödie, 9, 39, 42–48, 50, 58, 59, 61, 62,
65, 67, 71, 74, 86–89, 92, 93, 95–97,
99, 104, 105, 110, 112–115, 127, 131,
140, 172, 183, 188, 190, 191, 197, 232,
234, 248, 249
Transfer, 31–33, 70, 150, 162, 218, 230
Transformation, 17, 20, 28, 31, 33, 61, 84,
98, 104, 133, 137, 148, 160, 183, 208,
219, 236, 261
Transkulturalität, 28, 29, 38, 92, 93, 98,
116, 182, 210, 221, 223

U

Ursprung, 9, 37–39, 43, 46, 88, 95, 98,
130, 156, 222

V

Verkörperung, 50, 64, 66, 98, 113, 114,
138, 143, 151, 154, 174, 176, 181, 189,
195, 197, 200, 201, 204, 207, 208, 211,
216, 218, 219, 238, 242

W

Wilde, 115, 117, 118, 176, 178, 181, 184
Wildheit, 41, 54, 77, 94, 109, 111–117,
176–181, 183, 184, 187–189, 194, 206,
208, 228
Wirkungsgeschichte, 26, 30, 43, 72
Wissensfragment, 10, 83, 162, 237, 248