

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 Forschungskoooperation.

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 Tomaž 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 Figurataion 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 entmenslichte »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 Horkruxe 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 Horkruxe sind magische Artefakte, die den abgespaltenen Teil einer Seele in einem Gegenstand, z.B. einem Gefäß oder einem Ring, aufbewahren. Jeder der sieben Horkruxe 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-*wendung* 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 paraphasiere), *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 Schirrmeister; 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, ungehobelteres 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 Burleske, 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

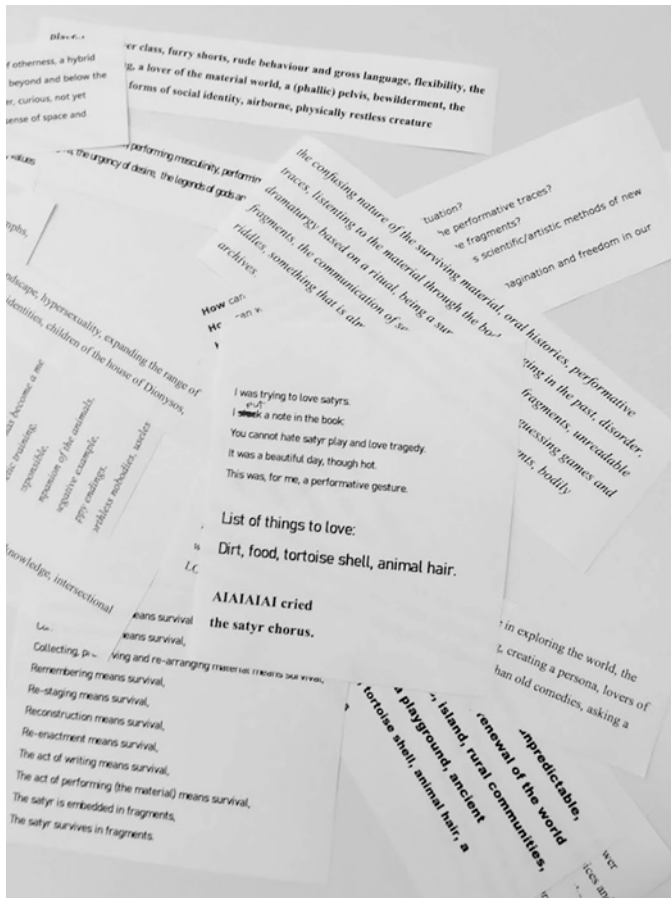
Zu Beginn verteilt Tomaz einen Score an die Teilnehmenden und ich übergebe leere A4-Blätter. Danach positioniere ich mich rechts im Raum (vom Publikum aus betrachtet) und setze mich auf den Boden. Tomaz zieht sich neongelbe Socken an, um seine Füße zu akzentuieren und beginnt mit seiner somatischen Praxis. 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 Nahstelle 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 Forschungsk Kooperationen? 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.

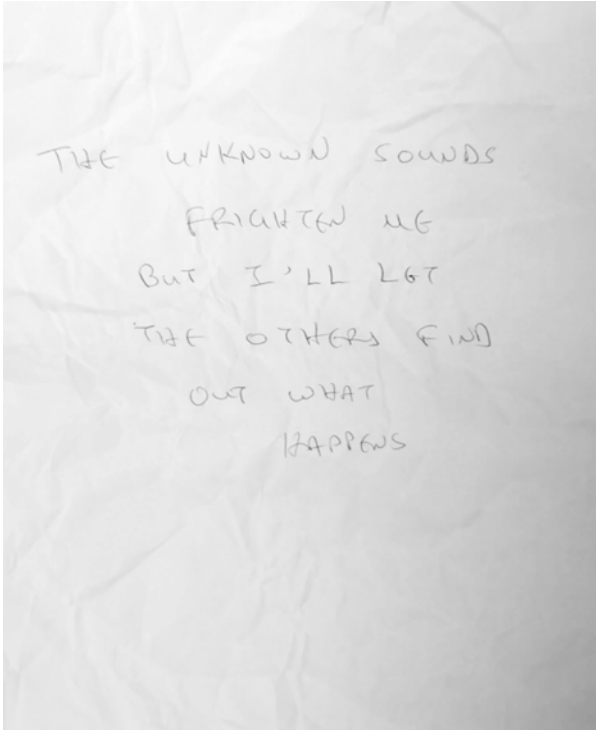
Auch für Wissenschaftler*innen sind diese Gründe von Interesse. Sie können ermutigt werden, ihr Forschungsthema durch neue Ansätze und Methoden der künstlerischen Forschung mit frischem Blick zu betrachten oder sich den Ambivalenzen und Herausforderungen ihrer Forschungsfragen auf neue Weise zu stellen. 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.

