

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 Zyklop)* 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 geringschätzige 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.