

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 »BocksGesang« oder, nach einer zweiten Ausdeutung, dem »Gesang beim Bocksopfer« als die tragische Vorform.³ Spiel und Ernst sind im kulturgeschichtlichen Sinne Johan Huizingas⁴ 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 Prozession.

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 *prädramatisch* 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 hin-terfragt:

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 Ebda., S. 13.

19 Ebda., 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.

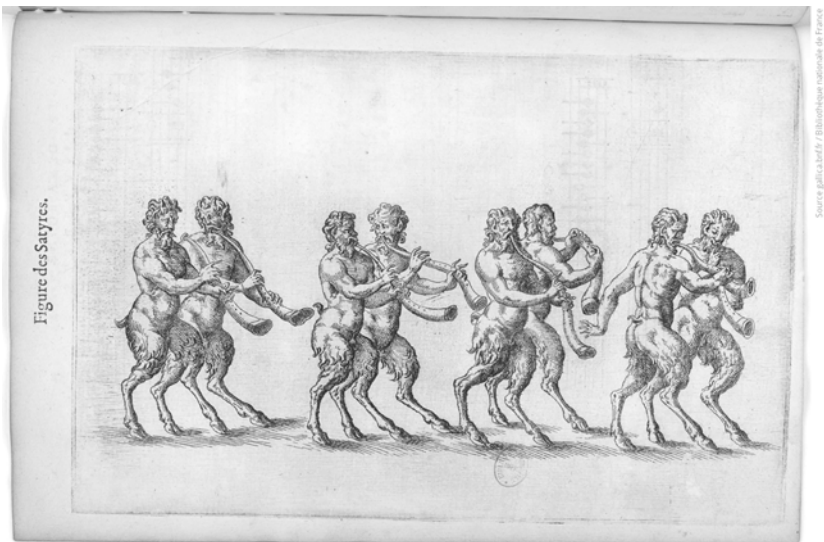
(2) Figurationen des Nicht-Menschlichen

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 Tanzmeister*, 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)



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 Zyklon* 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 Zyklon* (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.

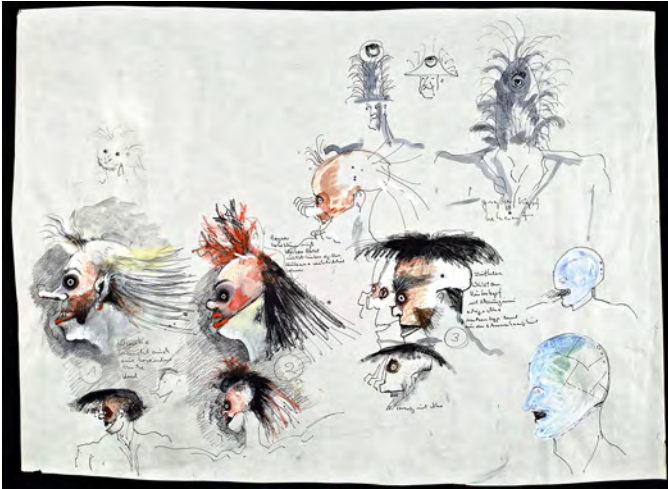
Abb. 8: Der Satyrchor in Trackers nach Sophokles (R.: Michail Marmarinos, 2021), Antikes Theater von Epidaurus



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



Abb. 12 – 14: Der Kyclop 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-figures. 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 Hippersroither (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 Damentext, 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
- Vorpolitisch, apolitisch
- Ausdruck des Nicht-Normierten
- Betrachtungsweise ohne ernsthaften Standpunkt
- Mythisch, 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 Forschungsthesen 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, ungezügelt 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 (einigen) 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.

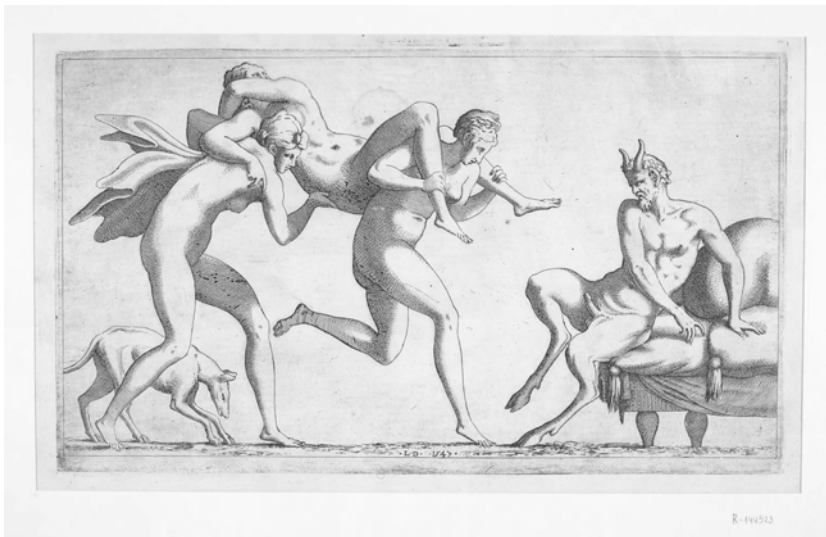
80 Ebd., S. 197 – 98.

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. 1547

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

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)



m. 321h

Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

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 böseartig 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 karikierter 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, hochartificieller 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.