

III FIGURATIONEN DER GEGENWART

Zeitgenössische Satyrn

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

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

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

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

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

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

Figurationen

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

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

das verschiedene Disziplinen und Forschungsfelder durchzieht – darunter Theater- und Tanzwissenschaft, Literatur- und Geschichtswissenschaft, Kunstkritik und -geschichte, Philosophie, Politikwissenschaft, Gender Studies, Informations- und Computerwissenschaften, Mathematik, Design, Soziologie und Anthropologie. In Anlehnung an Rosi Braidotti³ sowie andere feministische Denker*innen verstehe ich Figurationen nach Donna Haraways Definition: »Figuren müssen zumindest irgendeine Art von Verschiebung beinhalten, die Identifikationen und Gewissheiten stören kann. [...] Figurationen sind performative Bilder, die bewohnt werden können«⁴ und lassen sich als ein Zusammenspiel von Erfahrungen, Sehnsüchten, Erinnerungen und Utopien einer Gesellschaft beschreiben, die durch die »Figur« ausgedrückt werden.⁵ Die künstlerische, konkrete, multiple und spielerische Auseinandersetzung mit Figuren und deren Figurationen hat Wissenschaftler*innen dazu angeregt, alternative Ansätze zu entwickeln, um komplexe Beziehungskonfigurationen zu analysieren und sie möglicherweise als Andere zu imaginieren.

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

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

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

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

Case Studies: Kriterien für die Auswahl

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

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

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

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

Das Akrobatische: Florentina Holzinger *Apollon* (2018)

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

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

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

Extrem-Performer*innen

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

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

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

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

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

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

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

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

Abb. 36 und 37: *Apollon im Tanzquartier Wien* 2018



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

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

Das akrobatische Körper- und Bewegungskonzept

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

16 Ebda., S. 87.

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

18 Ebda.

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

Abb. 38: Akrobatische Stilübungen



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

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

Das Satyrische als tänzerische Kippfigur zwischen Kunst und Unterhaltung

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

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

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



Das Wilde: Katerina Andreou *BSTRD* (2018)

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

Jack Halberstam, Tavia Nyong'o (2018)

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

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

Zur Denkfigur Wildheit

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

25 Siehe Kapitel zum Konzept Eschatia.

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

einhergeht. Jack Halberstam weist explizit darauf hin, dass Wildheit weder als aktualisiertes Modell für das Andere (the other) fungiert, noch den Begriff Queerness historisiert oder ablöst. Vielmehr sieht Halberstam die Wildheit als anschlussfähige, aber eigenständige Denkfigur für Gegenwartsperspektiven auf historisch dominierende Narrative. Es lässt sich aber nicht bestreiten, dass alle drei Begriffe – otherness, wildness und queerness – und damit zusammenhängende Theorien mit ähnlichen Kategorien wie race, class, gender, sexuality, culture und weitere operieren, die sie in ihren jeweiligen historischen Kontexten beleuchten, theoretisieren und ihre aufgeladene Bedeutungsdimension in der Gegenwart neu bewerten. Die unterschiedlichen Repräsentationen, Funktionen sowie Herausforderungen, die Wildheit jetzt und in der Vergangenheit hervorbringt, können in diesem Kapitel freilich nicht umfassend ausgearbeitet werden, sie sollen lediglich Denkanstöße für weitere Forschungsansätze motivieren. Dennoch scheint mir der Begriff Wildheit vor allem durch seine Inszenierungen in seiner phänomenologischen Vielfalt und Fülle entscheidend zu sein, um sich einem dionysischen Ausdruck im und außerhalb des Theaters wieder anzunähern und sich insbesondere an die griechischen Satyrn als wilde Tänzer zu erinnern:

»Satyr plays do it physically, through the body – above all through the body's return to self-celebration, that is, through a »wild« form of dance – a dance event that transcends the plot in which it is motivated; a dance event, moreover, that is like an eruption of nature into the domain of culture.«²⁷

Für eine Ästhetik der Wildheit – laut, roh und subversiv – ist aber auch die zeitgenössische Aufführungspraxis im Theater aufschlussreich. Hans-Thies Lehmann spricht etwa 1999 in Zusammenhang mit dem postdramatischen Theater (als Praxis ab 1970) ohne lineare Sinn- oder Handlungszusammenhänge von einem »Wildwuchs der Zeichen«²⁸ als Chiffre für eine heterogene und performance-nahe Theaterform. Wildheit zeigt sich im Drama als »Vordringen des Performativen«²⁹ und Verdrängen von Sprache als Handlung. Auf die Gegenwartsbühne (Tanz, Performance und Theater) übertragen, ist Wildheit äußerst vielgestaltig präsent, zum Beispiel als alternatives Raumkonzept, widerständiger Körper, choreografische Dissonanz, brachiale Geste und animalische Gebärde oder in rauschhaften Tänzen der Ekstase, die auf antike Rituale oder indigene Spiritualität verweisen.

27 Stevens, Anthony: »First catch your satyrs« – A Practical Approach to The Satyr-Play(-Like?)«, in: *DIDASKALIA* 9, (13), 2012, S. 64 – 83, hier S. 76, <https://www.didaskalia.net/issues/9/13/DidaskaliaVol9.13.pdf> (abgerufen am 20.01.2023).

28 Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 1999, S. 154.

29 Ebda.

Halberstam skizziert im Aufsatz »No Church in the Wild« Anarchy Now« ein reichhaltiges Archiv an Kunstprojekten, die durch Intervention in das Gewohnte und Alltägliche sowie in das Normative und Elitäre der künstlerischen Produktionsweise eingreifen. Wilde Kunst ist nach dieser Lesart eine anarchische Kunstpraxis:

»Some interventionist art practices draw from traditions like Augusto Boal's *Theater of the Oppressed*, while others draw directly from the dialogic models fostered in Paulo Freire's *Pedagogy of the Oppressed*. Most stress performance and most break down the split between artist and spectator, performer and audience. Anarchist art, or wild art, moves decisively away from market value modes of production and finds new forms of value in social interaction and world-making practices.«³⁰

»Wild Art« ist gesellschaftliche Utopie und muss als soziales Experimentierfeld ein vor-politischer Ort sein, an dem Kollektive, Künstler*innen, Aktivist*innen und Theoretiker*innen Revolten und Störmomente erproben und spekulative wie unvorhersehbare Schauplätze von Chaos und Opposition geltend machen.³¹ Erinnerung sei hier an Lehmanns Verständnis zur politischen Dimension des Theaters: »Theater stellt, nicht als These, sondern als Praxis, exemplarisch eine Verknüpfung des Heterogenen dar, die die Utopien eines ›anderen Lebens‹ symbolisiert: geistige, künstlerische und körperliche Arbeit, individuelle und kollektive Tätigkeit sind hier vermittelt«³². Eine Wildheit des Denkens, das sich wissentlich jeder Normierung oder normativen Praxis entzieht, lässt sich hier ebenso perspektivieren. Dabei stellt sich die Frage, ob Wildheit mehr als bloße Zerstörung ist und ob sie auch ohne kulturelle Kodifizierung als eigenständige Denkweise verstanden werden kann. Halberstam und Nyong'o leiten mit ihrem Apell: »it is time to rewild theory«³³ einen Paradigmenwechsel ein. Die Theoretisierung von Wildheit hat eine ähnliche Begriffsumwertung wie Queerness erwirkt, die nicht die Überblendung, sondern die Umcodierung ihrer historischen Bedeutungsdimension forciert und ihre Alternativen auslotet:

»The rewilding of theory proceeds from an understanding that first encounters with wildness are intimate and bewilder all sovereign expectations of autonomous selfhood. To be wild in this sense is to be beside oneself, to be

30 Halberstam, Jack: »No Church in the Wild« Anarchy Now«, (lecture, »Dildo Anus Power: Queer Abstraction«, Academy of Fine Arts, Wien, November 2012), https://arepository.akbil.d.ac.at/view.php?uid=11049&t=54aa7afc7d68d096d4571f72f2ac79f3&org=eyebase.data/dokumente/1024/4/00010919_m.pdf (abgerufen am 23.01.2023), S. 210 – 220, hier S. 212.

31 Ebda.

32 Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, 1999, S. 457.

33 Halberstam, Jack; Nyong'o, Tavia: »Introduction: Theory in the Wild«, *South Atlantic Quarterly* 117 (3), 2018, S. 453 – 64, hier S. 454.

internally incoherent, to be driven by forces seen and unseen, to hear in voices, and to speak in tongues.«³⁴

Das Wilde markiert neben einer künstlerischen Praxis wissenschaftstheoretisch den Kreuzungspunkt von Queer Studies, Human Animal Studies, de- oder postkolonialen Theorien und der Untersuchung verkörperter Unterschiede auf der Bühne bzw. der Modi des Fremden in den szenischen Künsten – sei es gegenwartsbezogen, sei es im historischen Raum. Die interdisziplinäre Verschränkung von Methoden erklärt die Verwilderung des westlichen Kanons zu ihrer gemeinsamen Agenda. Wie können Ordnung und Wildheit, als scheinbar divergierende Phänomene, zueinander in Beziehung gesetzt werden? Zielführend ist, so die These, ein autonomer, spielerischer und dennoch kritischer Umgang mit Theater- und Tanzgeschichte, die immer relativ ist, ihre tradierten Konventionen und Traditionsbildungen berücksichtigend. Und dennoch, die vielgestaltigen Inszenierungen von Wildheit sind in der gegenwärtigen historiografischen Ausrichtung und Betrachtung Europas bisher nur marginal diskursiviert worden.

Der Philosoph und Anthropologe Raymond Corbey entwickelte das Konzept einer archaischen Wildheit, er verband vor allem eine vorpolitische Primitivität mit der Freud'schen Psychoanalyse: »Für die Psychoanalyse ist die Wildheit des Anderen ein Konstrukt der Phantasie, eine Projektion der realen Wildheit, die tief in uns selber liegt, auf andere«³⁵. Corbey internalisiert den Wildheitsdiskurs und geht davon aus, »dass die tief in uns selber liegende Wildheit ihrerseits ein imaginiertes Konstrukt ist«³⁶. Im zeitgenössischen Diskurs stellt sich die Frage, inwiefern marginalisierte Gruppen die ihnen zugeschriebene (negativ konnotierte) Wildheit bewusst aneignen und als anti-patriarchale beziehungsweise anti-kolonialisierte Strategie umkehren können, um sich dadurch zu ermächtigen.

Das Wild-Sein wird oft im Zusammenhang mit weiteren Figurationen inszeniert, die als Imaginationsbilder der kulturell, politisch und gesellschaftlich Unterprivilegierten und Unmündigen gedacht werden können und darum ambivalent in Erscheinung treten: Figurationen des Kindlichen und Anarchischen, Queeren und Schwarzen, Tierischen und Monströsen. Diese facettenreiche Erscheinung als Merkmal der Figuration kann auch als eine gespaltene Verkörperung wahrgenommen werden. Zur Verdeutlichung ein Beispiel: Stuart Hall hat 1982 diese Spaltung im westlichen Auge aufgezeigt, indem er exemplarisch drei Repräsentationen herausdifferenziert: *the slave*, *the native* und *the entertainer*. Alle drei Imaginationen überblenden Szenarios für das bedrohliche Bild des Anderen –

34 Ebda.

35 Corbey, Raymond: *Alterity, Identity, Image: Selves and Others in Society and Scholarship*, Amsterdam: Rodopi 1991, S. 54.

36 Ebda.

bei Hall oft das schwarze Subjekt – als plündernder Eingeborener, gefährlicher Wilder oder rebellischer Sklave und auf der anderen Seite das tröstliche Bild des Anderen/Schwarzen als gehorsamer Diener, amüsanter Clown und glücklicher Entertainer.³⁷ In seinen brillanten Studien wie *The Spectacle of the Other* 1997 erklärt Hall diese Ambivalenz als gespaltene Verkörperung in rassistischen Darstellungen mit »a nostalgia for an innocence lost forever to the civilized, and the threat of civilization being over-run or undermined by the recurrence of savagery, which is always lurking just below the surface; or by an untutored sexuality threatening to ›break out‹«³⁸.

In *The other Question* nimmt Homi K. Bhabha ebenfalls den Anderen mit Freuds Einzelstudie zum Fetisch in den Blick. Bhabbas theoretisches Konzept fußt maßgeblich auf dem Begriff Hybridität, die ebenfalls mit Spaltungen und Doppelungen im Blickregime operiert. Er sieht den Begriff als Möglichkeit für Pluralität, Simultantität, Ambivalenz und Heterogenität:

»This process [the psychological and social fragmentation experienced by the colonial subject, J. H.] is best understood in terms of the articulation of multiple belief that Freud proposes in the essay on fetishism. It is a non-repressive form of knowledge that allows for the possibility of simultaneously embracing two contradictory beliefs, one official and one secret, one archaic and one progressive, one that allows the myth of origins, the other that articulates difference and division. [...] It is through this notion of splitting and multiple belief that, I believe it becomes easier to see the bind of knowledge and fantasy, power and pleasure, that informs the particular regime of visibility deployed in colonial discourse.«³⁹

In seinem Buch über das griechische Satyrspiel wählt Mark Griffith in einem Abschnitt mit dem Titel *Satyr, Citizens, and Self-Presentation* einen Zugang zu einer transkulturellen Lesart, der hier fruchtbar eingebracht werden kann. Dieser Ansatz knüpft an Überlegungen von Halls und Bhabha zur kolonialen Matrix an.⁴⁰ Die

37 Vgl. Hall, Stuart: »The whites of their eyes: racist ideologies and the media«, in: Bridges, G.; Brunt, R. (Hg.): *Silver Linings: Some Strategies for the Eighties*. London: Lawrence and Wishart 1982, S. 41.

38 Ebda., S. 41.; Vgl. Hall, Stuart: »The spectacle of ›the other‹«, in: *Representation: cultural representations and signifying practices*, London: Sage 1997, S. 225 – 85, hier S. 287f.

39 Bhabha, Homi K.: »The other question. The Stereotype of Colonial Discourse«, in: *Screen* 24 (6), 1983, S. 18 – 36, hier S. 115f.

40 Siehe in dieser Arbeit S. 70. Griffith zeigt Analogien vom Satyrchor und dem Blackfacing in den amerikanischen Minstrel Shows Mitte des 19. Jahrhunderts auf, um neue Erkenntnisse und Forschungsperspektiven für das Satyrspiel abzuleiten. Die amerikanischen Minstrels bilden, so Griffith, in ähnlich stilisierter Form zahlreiche Stereotype für die weiße Bevölkerung ab, die oft keine Schwarzen aus ihrem eigenen Alltag kannten. Diese Repräsentationen (nach Stuart Hall) zeigen ständig fröhliche, singende und naive Sklaven, die ihre Besitzer trotz har-

tanzenden Satyrn verkörpern in der antiken griechischen Theater- und Aufführungskultur den als »nieder« erachteten Status: Sie hocken, kauern, lauern und bewegen sich mit stark gebeugtem Oberkörper, als ob sie auf dem Boden kriechen würden. Schon allein die Bewegungssprache der tanzenden Satyrn erinnert an tierische Ausdrucksformen und weist auf Bezüge zum griechischen Sklavendiskurs hin, wie ihn Lissarrague untersucht hat.⁴¹ Im Gegensatz zum modernen Begriff des »Wilden«, der unweigerlich mit dem kolonialen Diskurs über dominante Darstellungen von Ethnizität und Hybridität assoziiert ist, vertrete ich die These, dass im griechischen Theater der Antike das »Wildsein« eng mit »zum Satyr werden« verknüpft war. Die theatralische Transformation beeinflusst nicht nur die Körperlichkeit und Darbietungsformen der Akteure, sondern wirkt sich auch auf die Erfahrungen des Publikums aus. Diese vom Satyrchor produzierte performative Figuration von Wildheit wird wiederum als »kollektives Erfahrungsmuster«⁴² (Hans-Thies Lehmann) szenisch umgesetzt und affektiv-energetisch im Zuschauerraum aktiviert. Abseits der Kategorien des Tragischen und Komischen entsteht in diesem Zwischenraum von Theater und Kult etwas anderes, etwas Wildes und Hybrides. Das Satyrspiel, so lässt sich aus heutiger Sicht argumentieren, ist ein körperbezogenes Drama für Wildheit und sinnliche Erfahrungskategorien wie Energie, Lust und Freude (in der Tragödie dominiert die Wildheit in Form von Wut und Rache), die vor allem im Tanz zum Ausdruck kommen. Die Konzeption der Theaterfigur als wildes Tier oder wildes Wesen scheint nicht frei von einem gewissen Exotismus zu sein. Nach heutigem Wissen ist Exotismus im Kern eine Romantisierung, Idealisierung und Sexualisierung des Fremden und Primitiven, das seit jeher der Natur und dem Wilden zugeordnet wird.

Diese knapp skizzierten, theoretischen Transfers verdeutlichen, dass es notwendig ist, jenseits kolonialer Episteme – also der vorherrschenden Vorurteile, Denkmuster und Darstellungsformen – zu denken. Statt die Differenz als hierarchisches Verhältnis zwischen vermeintlich »niederstehender« und »höherstehender« Zivilisation zu deuten, sollte eine kritische Infragestellung der Grundprämissen dieser Denkweise erfolgen. Nur so kann die Wildheit als performative Denkfigur zurückerobert werden. Diese Rückeroberung ermöglicht eine angemessene Beleuchtung der antiken Theater- und Tanzkultur. Es erfordert ein wildes Denken,

ter Arbeit lieben. Dieses subalterne Verhältnis von Herr und Diener, freier Mensch und Sklave wird in diesem Machtgefüge auch bei den Satyrn und Dionysos sinnbildlich auf Vasen oder szenisch im Satyrspiel reproduziert.

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

42 Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*, 1999, S. 462.

das Durchquerungen und Zirkulationen begünstigt, um die Interaktion zwischen antiken Vorstellungen und zeitgenössischen Diskursen zu fördern.

BSTRD: Wildheit als ›Unreinheit‹ und die Hybridisierung von Tanzformen

Wenden wir uns nun der Gegenwart zu. Wenn wir davon ausgehen, dass das Wilde das Dazwischen bewohnt – also außerhalb von heteronormativen und binären Systemen operiert –, stellt sich die Frage, wie Wildheit im zeitgenössischen Denken und in der Kunstpraxis durch Verkörperungen erforscht werden kann. Als wiederentdeckte ästhetische wie auch politische Kategorie ist das Wilde derzeit im zeitgenössischen Theater- und Tanzdiskurs in Form einer choreografischen Herangehensweise oder einer dramaturgischen Struktur präsent. Die griechische Choreografin und Tänzerin Katerina Andreou hat sich in ihrem Stück, das eine Zusammenstellung von entlehntem Tanz- und Bewegungsmaterial aus dem House Dance ist, mit dem Thema der Hybridität beschäftigt. In ihrem zweiten Solo, das als Fortsetzung ihres ersten Stücks (*A Kind of Fierce*, 2016) konzipiert ist, erweitert sie ihren choreografischen Stil nicht nur, sondern präzisiert ihn auch, mit einer Energie, die sowohl explosiv als auch kontrolliert ist. Die Solo-Performance *BSTRD* basiert auf dem Akronym Bastard und beschäftigt sich mit Begriffen wie Unreinheit und Hybridisierung, die eine ursprüngliche Herkunft obsolet werden lassen:

»What if what really matters is not in the origin of things but more in their final function or impact? This question led me through different territories, among them the House dance community, especially with regards to its practice of mixing and its relation to origin and originality.«⁴³

In weißem T-Shirt, hellgrauer Hose und weißen Turnschuhen – die Farbe ist nicht zufällig gewählt – betritt Andreou die erhöhte und beleuchtete Plattform und legt eine Vinyl-Schallplatte auf einen Plattenteller. Aus den Lautsprechern drängen ein treibender, an einen Marsch erinnernder Beat und ein dumpfes Dröhnen der Basslinie, alles in einem Vier-Takt-Rhythmus, der das Stück durchgehend in einer energetischen Grundspannung hält. Andreou wendet ihren Körper vom Publikum ab und beginnt mittig ihren Tanz mit voller Energie auf das Stichwort ›Go!‹, nachdem sie die Platte gestartet hat. Die metrischen Akzente verstärken den fest auftretenden Tanzschritt mit schwungvoller Dynamik und unterstützen in gewisser Weise die stampfenden, äußerst komplexen Schrittfolgen des House Dance. Andreou, die gleichermaßen an eine Clubtänzerin und Volkstänzerin erinnert, wird mehr und mehr zur dionysischen Sklavin des Rhythmus – trippelt, springt, tänzelt und schreitet zur

43 Andreou, Katerina: *BSTRD* (Programmtext), <https://katerinaandreou.com/bstrd/> (abgerufen am 12.11.2022).

Seite, erst geradeaus, dann seitwärts, immer entlang der weiß gezeichneten Linien, dann um die Randbereiche der Bühne herum, wobei jede rudimentäre Schrittkombination rechts, links, rechts und wieder links wiederholt wird. Die Gleichförmigkeit der Bewegung und des signature moves, zu dem Andreou immer wieder zurückkehrt, unterstreicht die Momente des Unterschieds und Ausbruchs. Gegen Ende der Aufführung zieht sie ihr T-Shirt aus. Darunter befindet sich ein identisches weißes T-Shirt. Sie verlässt das Plateau und kehrt wieder dorthin zurück, um die Platte umzudrehen. Auf der B-Seite schallt der gleiche Sound und Rhythmus. Am Ende der Tanzaufführung verlässt Andreou den Bühnenraum und präsentiert Wolken (aus Kreide und Nebel) in der Luft und beruhigende Klavierakkorde. Die körperliche Entspannung ist im Publikum nach dieser kraftvollen und intensiven 40-minütigen Aufführung deutlich zu spüren.

Der Bastard ist eine nicht kodifizierbare Figur, deren Körper Bewegungen entleert, aber seiner hybriden Natur treu bleibt, wodurch er eine gewisse Reinheit und Ursprünglichkeit bewahrt. In *BSTRD* untersucht Andreou diese Bastard-Figur, die sowohl unbewusste, durch soziale Praxis geprägte Ebenen als auch natürliche Anlagen widerspiegelt. Andreou navigiert durch politische und poetische Diskurse, ohne sich an feste Regeln oder Festlegungen zu orientieren, und stützt sich strukturell und ästhetisch auf die Musik, die sie gemeinsam mit Éric Yvelin konzipiert hat:

»Katerina Andreou has decided to embody this hybrid music, which uses samples allowing for incursions into varied fragments and a continuous bass line. Her dance is based on a choreographic structure punctuated by what she calls regular gestural ›rendezvous‹ which, for each performance, create the possibility for gestures to arrive at such a moment. This compositional method raises the following question: what is the origin of a gesture?«⁴⁴

Auf einem Podest stehend, ist sie allein mit einem Plattenspieler und einer Aufforderung: *We need silence for the piece*, wird in leuchtenden Buchstaben im hinteren Teil der Bühne auf die Wand projiziert. Der Bastard ist sowohl konzeptionell als auch bewegungstechnisch von der House Dance Community und ihrem Bewegungsmaterial inspiriert. House Dance, eine Form des sozialen Freestyle-Tanzes, ermöglicht es den Tänzer*innen, ihren eigenen Stil durch ein hohes Maß an Improvisation und eine Vielzahl von stilistischen Einflüssen zu entwickeln. Dazu gehören der afrikanische Tanz (rhythmische Trommelklänge, geschickte Fußarbeit und Rumpfbewegungen im Einklang mit der Musik), der karibische und der Afro-Latino-Tanz sowie die brasilianische Kampfkunst Capoeira mit ihren anmutigen akrobatischen Bewegungen.

44 o.V.: (Programmtext *BSTRD*: Centre national de la danse, 2019) <https://www.numeridanse.tv/en/dance-videotheque/bstrd> (abgerufen am 12.11.2022).

Weitere Einflüsse sind Jazz, Stepptanz und Voguing, schnelle und komplexe Schrittfolgen kombiniert mit fließenden Bewegungen des Oberkörpers oder mit Bodenarbeit, ähnlich wie beim Breakdance. Andreou konzentriert sich auf die Rhythmen und Phrasierungen der Musik, die ihr das choreografische Muster vorgeben. Diese Hybridisierung ist Teil dessen, was es zu einer Community/Gemeinschaft macht, die (sozialen/ethnischen) Unterschiede willkommen heißt und oft mit Ideen von Freiheit in Verbindung gebracht wird. House Dance als Tanzpraxis ist frei bzw. offen, intuitiv und uneingeschränkt, da er auch als soziale Praxis existiert und sich im Moment und im Prozess entwickelt anstatt festen Regeln zu folgen, wie es beim Ballett und Gesellschaftstanz (Social Dances) der Fall sein kann. Solche formalisierten Tanzstile beinhalten technische Systeme und sind auf die Aufführung ausgelegt. Vergleichbar mit dem Disco-Genre ist House als eine Gegenkultur zu verstehen, die über die sexuelle und ethnische Identität hinausgeht. Diese Ambiguität und Mehrdeutigkeit hat Andreou zu *BSTRD* inspiriert, in der sie Fragen zu Autorität/Originalität, Regeln, Autonomie/Freiheit, Identität und Zugehörigkeit durch die Tanzpraxis auf der Bühne aufwirft. Einen Monat vor der Premiere ließ Katerina Andreou, wie sie im Künstler*innen-Gespräch erklärt, alle anderen Teile weg und erweiterte den Tanz, den wir als Publikum in dem Stück sehen, das ursprünglich nur zehn Minuten der Gesamtstruktur umfasste. Das Ergebnis ist eine hybride Choreografie, die sich nur ihren eigenen Regeln unterwirft und nach choreografischer und künstlerischer Freiheit strebt:

»*BSTRD* is a solo where I play with hybridization in an effort, perhaps a paradoxical one, to escape from any identification. How can one exist without belonging? A vinyl turntable is my only partner on stage, voice of my bastardised figure, at once multiple and unique, vague and precise, anonymous and nameable, common and solitary.«⁴⁵

Die Choreografin berichtet von irritierenden Zwischenzuständen während eines Intensivtrainings, das sie ab 2016 zum Thema Housetanz und Housetanz-Mixing absolvierte, das sie losgelöst vom Kontext und den Vorstellungen der House-Community als Bewegungspraxis erlernte und sich dabei orientierungslos fühlte. Bastard ist ein Begriff, der im 19. Jahrhundert zu einem Ausdruck der Diffamierung in Bezug auf Herkunft und Reinheit wurde, aber in Andreous Arbeit als energetisches Hybrid auf die Bühne kommt, das auf allen Ebenen der Performance positiv erlebt wird. Die Energie, Kraft und der Rhythmus, die Andreou dem Publikum bietet – ihre Kicks, Drehungen und kleinen Sprünge – sind weder eindeutig weiblich noch männlich, und sie vermeiden feste Botschaften oder vordefinierte Bedeutungen. Der Körper

45 Andreou, Katerina: *BSTRD* (Programmtext), <https://katerinaandreou.com/bstrd/> (abgerufen am 12.11.2022).

der Tänzerin Katerina Andreou steht im Mittelpunkt, frei von traditionellen Normen, Standards und Kanon. Aus der Perspektive der Wildheit als choreografische Praxis gibt es hier keine binären Gegensätze und saubere Grenzen, sondern nur das Dazwischen, die Hybridisierung und Vermischung von Prinzipien, Ideen und Konzepten von Körper und Bewegung. Katerina Andreou tanzt *BSTRD* mit überwältigender Bühnenpräsenz und hoher Bewegungsintensität. Mit der bastardisierten Figur schafft sie ihre eigene Authentizität und Originalität. Fieberhaft tanzt sie zu einem Beat, der auch das Publikum mitreißt, ihren und unseren Körper elektrisiert.

Im komplexen Prozess der Aneignung, Hybridisierung und Modifizierung, in dem sich soziale Tanzformen mit verschiedenen Publikumsgruppen, Kontexten und Akteuren überschneiden, treten Fragen der Identitäts- und Körperpolitik sowie die sich verändernden Bedeutungen kultureller und sozialer Praktiken in den Vordergrund:

»While the notion of ›appropriation‹ may signal the transfer of source material from one group to another, it doesn't account for the changes in performance style and ideological meaning that accompany the transfer. Concepts of hybridity or syncretism more adequately describe the complex interactions among ideology, cultural forms, and power differentials that are manifest in such transfers.«⁴⁶

Jane C. Desmond macht darauf aufmerksam, dass manche Verkörperungen eher eine Form der körperlichen Zweisprachigkeit darstellen als hybride Bewegungsformen. Jede Art des Sprechens mit dem Körper wird in bestimmten Fällen verwendet, je nachdem, ob klassenspezifische oder ethnische Codes semantisch überwiegen.

Wenden wir uns wieder den antiken Tänzern als Satyrn zu, so haben wir es stets mit fantastischen Mischwesen zu tun. Unabhängig davon, ob ihre ikonografischen Ursprünge im Mythos oder in der frühen Performance oder in einer Kombination aus beidem liegen – in jedem Fall ist die Theaterfigur des Satyrs ein antiker Prototyp und eine historisch bastardisierte Figur, die dem mittelalterlichen Teufel seine Hufe, seinen Tanz und seine Hörner leiht. Die Betrachtung des Satyrs als sowohl dämonisiertes als auch idealisiertes Bild eines wilden Naturwesens im modernen europäischen Mythos und seine theatralische Darstellung als dionysische Figur im antiken Satyrdrama vereint verschiedene Aspekte, die sich um ein Zusammenspiel von Natur und Kultur gruppieren. Diese Darstellung reflektiert ein Amalgam, in dem sich die Merkmale des Anderen in eine spezifische Gestalt formen: das Vielfältige und Einzigartige, das Vage und Präzise, das Namenlose und Benennbare

46 Desmond, Jane C.: »Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies«, in: Giersdorf, Jens Richard; Yutian Wong; Janet O'Shea (Hg.): *The Routledge Dance Studies Reader*, 2002, S. 154 – 162, hier S. 160.

sowie das Gemeinschaftliche und Isolierte. Die wesentliche Funktion eines Hybriden, so scheint es nach der Analyse, besteht darin, zwischen diesen Widersprüchen und mehrfachen Ursprüngen zu vermitteln und das ›Dazwischen‹ zu bewohnen, aus dem das Neue hervorgeht.

Abschließende Überlegungen: Zur Verwilderung des Kanons durch die Satyr-Figur

An dieser Stelle möchte ich meinen Forschungsansatz zu dieser Figuration, die sich als zukunftsweisendes Konzept für die künstlerische Praxis und/oder als wissenschaftliche Methode eignet, mit einem zusammenfassenden Fazit abschließen. In einer kanon- und institutionskritischen Perspektive bedeutet es, das Vertraute zu verwildern, es aufzugeben, es zu verfremden und hinter sich zu lassen. Dies umfasst das Auflösen und Verlernen verinnerlichter Muster, Ordnungen und Reglementierungen, wie sie in Tanzformen, -stilen oder -techniken vorhanden sind, um an deren Stelle das Hybride und Widerständige entstehen zu lassen. Es geht darum, alternativen Narrativen mehr Raum zur Entfaltung zu geben und die Verästelungen zu berücksichtigen, die aus dem Kanon ausgeschlossen und vom Hauptstrang ›abgetrennt‹ wurden. Dies impliziert auch, den Tanzkanon⁴⁷ nicht nur zu ›kultivieren‹, sondern sich seiner Entstehung und Tradition bewusst zu sein, um die vermeintliche Ursprungslosigkeit des Ausgeschlossenen in Frage zu stellen.⁴⁸ Darin liegt ein wesentlicher Unterschied, ein anderes Wissen ans Licht zu bringen, das ästhetisch, künstlerisch und gesellschaftlich (noch) nicht kategorisierbar ist und vielleicht auch nie sein wird. Wildnis, Wildheit und die abstrahierten Figurationen des Wilden haben sich längst ihr Territorium auf den zeitgenössischen Bühnen (zurück-)erobert,

47 Zur Erinnerung: Die wichtigsten antiken Mitteilungen über die griechische Tragödie erfahren wir aus Aristoteles' Abhandlung der *Poetik*. Dieser Text wird noch immer in Vorlesungen zum Thema Theater gelehrt und gilt als die maßgebliche Quelle für das Verständnis des Wesens der klassischen Tragödie. Die überlieferten Dramen stammen von den Tragödiendichtern Aischylos, Sophokles und Euripides, die sich durch Wettbewerbe profiliert haben. Die Theaterstücke der großen Dramatiker finden zuerst Eingang in das Theaterrepertoire und schließlich in den klassischen, sogenannten westlichen Kanon. Hier zeigt sich bereits deutlich, dass die tradierten Perspektiven auf das antike Theater weitestgehend männlich, hegemonial sowie weiß sind und für ein männliches Publikum bestimmt. Das antike Publikum war nur in dem Sinne heterogen, da verschiedene soziale Klassen und Berufsgruppen repräsentiert sind, aber alles darauf hindeutet, dass Frauen und Sklaven vom Theaterereignis ausgeschlossen waren.

48 Hier stellt sich zudem die komplexe Frage, wie solche Prozesse jenseits aller sinnstiftenden Ordnung möglich sind und inwiefern Ausgeschlossenes nicht notwendigerweise ursprünglicher ist als das Kanonische.

indem sie den Kanon des westeuropäischen Theaters mit neuen Versionen und Ansätzen aufbrechen, bereichern oder »dekolonialisieren«⁴⁹ (Lorna Hardwick).

Diese Verwilderung ist wichtig, weil sie die ungleiche Verteilung von Macht beleuchtet, die die sozialhistorischen Bedingungen bestimmt. Es ist mein Anliegen, der Bewegung als primärer Qualität mehr Aufmerksamkeit zu schenken. Das Verständnis von Körper, Verkörperung und Körperlichkeit, wie es sich in verschiedenen Konzepten der Kulturgeschichte zeigt, vermittelt ein anderes, »sinnliches« oder nicht-lineares Wissen, das oft im Widerspruch zu gesellschaftlichen und wissenschaftlichen Diskursen steht. Impulse für diese Untersuchung können durch folgende Fragen gegeben werden: Wie können Traditionslinien und der Geschichtskanon durch Tanz und Bewegung destabilisiert und neu geordnet werden? Welche methodischen Möglichkeiten gibt es dafür? Inwieweit kann Wildheit als ein Gegenmodell der Geschichtsschreibung betrachtet werden, das das Verdrängte, das Plurale, das Hybride, das Widerständige, das Diskontinuierliche und das Unreine nicht nur hervorhebt, sondern auch privilegiert? Diese Überlegungen stehen in enger Verbindung zur Rückbesinnung auf die antiken Satyrn, deren Erforschung eine wichtige Grundlage für das Verständnis der oben diskutierten Konzepte bildet.

Abb. 40 und 41: Katerina Andreou BSTRD (2018)



49 Hardwick, Lorna: »Greek Drama and Anti-Colonialism: Decolonizing Classics«, in: Edith Hall; Fiona Macintosh; Amanda Wrigley (Hg.): *Dionysus since* »69. Oxford: Oxford University Press 2004, S. 219 – 242.

Das Kindliche: Chiara Bersani *Gentle Unicorn* (2019)

»The body cannot escape being political, especially one that doesn't fit societal norms.«⁵⁰

Chiara Bersani

Das griechische Satyrspiel ist im Bereich des »Vorpolitischen«⁵¹ situiert. Das heißt, es werden darin keine tagesaktuellen politischen Themen des griechischen Stadtstaates aufgegriffen (Alte Komödie) oder politische Angelegenheiten (Gesetze, Institutionen, Handlungen, Ereignisse, Kriege, Konflikte der griechischen Bürgerschaft) verhandelt (Tragödie). In den nachantiken theatralen Formen erscheint das Satyrspiel nur mehr vereinzelt, als eine an griechische »Ursprungszeiten des Theaters« (Theo Girshausen) erinnernde Fiktion oder als Vergegenwärtigung des Dionysischen. Im Satyrspiel wird eine mythisch-verkehrte Welt präsentiert, die häufig von der Geburt und Kindheit der Götter und Göttinnen berichtet. Der Aspekt des Kindlichen, der hier im Vordergrund steht, soll verdeutlichen, dass das Satyrspiel in einer vor- oder außerpolitischen Sphäre angesiedelt ist; es agiert nicht im direkten Kontext der antiken Polis als Organisationsstruktur der griechischen Bevölkerung, sondern vielmehr unter der Herrschaft von Natur und Mythos. Dennoch bleibt das Satyrspiel als Teil der Theaterpraxis fest in die kulturelle und gesellschaftliche Realität der Polis eingebunden.

In dionysischer Wildnis begegnen die homerischen Heroen dem Alltäglichen, Fabelhaften und Kindlichen. Diese Wildnis versteht sich einerseits als ein Handlungsspielraum des Möglichen und Magischen, wie bereits gezeigt wurde, andererseits wird in diesen vorpolitischen Sphären das Verhältnis von Autonomie und Kontrolle weiter ausgelotet. Die dramaturgischen Setzungen von Freiheit, Abenteuer, Anarchie in den Textfragmenten sind nur vermeintlich. »Vorpolitisch« hat hier nicht die gleiche Bedeutung wie »unpolitisch«, sondern Handeln und Sprachgebrauch der Satyrn erscheinen in einer Welt, in der der Raum der Öffentlichkeit, die Polis, noch nicht durch Institutionalisierung stabil gefestigt ist. Dem Satyrspiel

50 Bersani, Chiara: *Gentle Unicorn* (Programmtext), <https://www.labiennale.org/en/dance/2020/dance-performances/chiara-bersani-gentle-unicorn> (abgerufen am 14.05.2020).

51 Butler, Judith: »Körper in Bewegung und die Politik der Strasse«, in: *Heft 10 4/2011*: <https://www.zeitschrift-luxemburg.de/koerper-in-bewegung-und-die-politik-der-strasse/> (abgerufen am 15.02.2021), »Wenn wir in Erscheinung treten, müssen wir gesehen werden, das heißt: Unsere Körper müssen gesehen und ihre vokalisierten Töne gehört werden – der Körper muss in das Feld des Sichtbaren und Hörbaren eintreten. Wir müssen uns aber fragen, warum der Körper, wenn es so ist, aufgeteilt wird in einen Körper, der öffentlich in Erscheinung tritt, spricht und handelt, und in einen anderen, geschlechtlichen und arbeitenden, weiblichen, fremdartigen, stummen Körper, der für gewöhnlich in die private und vorpolitische Sphäre verbannt wird«.

werden in der Forschung wenig politische Implikationen eingeräumt, da es in einer vor- oder außerpolitischen Sphäre angesiedelt ist. Stattdessen stehen die sozialen und ethischen Aspekte – wie Kultur, Ethos, Moral und Religion – im Zentrum der wissenschaftlichen Untersuchung. In der griechischen Tragödie hingegen, die sich mit den politischen Strukturen der Polis befasst, wird der Begriff des Politischen häufig in der räumlichen Trennung von Privatem und Öffentlichem verhandelt, wie es etwa im Kreon-Antigone-Modell deutlich wird. Dieses enge Verständnis von Politik vernachlässigt, so die hier aufgestellte These, die Erfahrungswelt und das Selbstverständnis der athenischen Bürgerschaft in Bezug auf die Politiken des Körpers und dessen unterschiedliche Dimensionen. Die politische Gemeinschaft konstituiert sich durch eine normative Ordnung, die sowohl Inklusion als auch Ausschluss ermöglicht. Ausschlussmechanismen – wie die Exklusion von Barbaren, Fremden und Sklaven – sind daher, nach Judith Butler, nicht bloß Randphänomene, sondern inhärent politischer Bestandteil dieser Ordnung. Das Satyrspiel, das sich oft mit kindlichen und mythischen Themen befasst, bietet einen Blick auf die Mechanismen der Inklusion und Exklusion innerhalb dieser politischen Gemeinschaft und wirft die Frage auf, inwiefern diese Themen Teil des politischen Diskurses waren:

»Diese Sicht missachtet und entwertet jene Formen politischen Handelns, die gerade in diesen als vor- oder außerpolitisch geltenden Bereichen entstehen. Einer der Gründe, warum wir nicht zulassen können, dass der politische Körper, der solche Ausschließungen produziert, den Begriff des Politischen definiert – die Kriterien aufstellt, was als politisch gilt –, ist also der, dass im Einzugsbereich der Polis all jene, die aus ihrer konstitutiven Pluralität herausfallen, als unreal oder unvollkommen gelten und damit außerhalb des Politischen stehen.«⁵²

Die Satyrspiele zeigen, wie die antike Polis ihre Ideen vom Anderssein durch die Figur des Satyr-Performers zum Ausdruck bringt. Dessen körperliche Darstellungen werden sowohl als kindlich als auch als ungehorsam interpretiert, was einen politischen Kontext schafft. Daher stellt sich die Frage: Welche Rolle spielt diese Undiszipliniertheit der Satyrn im Handlungsraum des antiken Theaters und der griechischen Polis, insbesondere im Hinblick auf normüberschreitendes Verhalten? Welche kollektiven Strategien lassen sich in der heutigen Aufführungspraxis als kindliche und gegen das Patriarchat aufbegehrende Reaktionen im Bereich des Politischen verstehen? Mit Blick auf zeitgenössische Tendenzen: Wie lässt sich das Satyrhafte schließlich als Modell für Figuren des Kindlichen bei *Gentle Unicorn* von Chiara Bersani konkretisieren? Die einführende Skizze beleuchtet einerseits

52 Butler, Judith: »Körper in Bewegung und die Politik der Strasse«, in: *Heft 10 4/2011*: <https://www.zeitschrift-luxemburg.de/koerper-in-bewegung-und-die-politik-der-strasse/> (abgerufen am 15.02.2021).

den vorpolitischen Körper als ein Mittel des politischen Protests, wobei das Kind als zentrale Denkfigur dient. Andererseits wird das Diskursfeld umrissen, in dem diese Körper durch performative Umcodierung politisiert werden. Ein wichtiger Aspekt meiner Perspektive ist der diskursgeschichtliche Verlauf, also wie das Kindliche durch soziokulturelle Einflüsse geprägt wird und schließlich als theoretische Denkfigur abstrahiert werden kann. Die Ausdifferenzierung dieser kindlichen Modelle in historischer Perspektive und im zeitgenössischen Kontext, wird nach der einleitenden theoretischen Definition über zwei Aspekte näher beleuchtet: Erstens das kindliche Staunen als unterbrechendes kritisches Moment des theatralen Prozesses und zweitens das Begehren als genuin kindliche Geste der Transgression. Beide Aspekte sind, wie zu zeigen sein wird, in den Satyr-Figurationen des Kindlichen eng miteinander verwoben:

»Staunen indiziert eine (noch) nicht kategorisierbare Fremdheit und konstituiert damit eine Grenze des Verstehens und Wissens. Damit wird es zum Ausdruck einer semantischen Leere vor dem Fremden. Als Moment der verunsichernden Reflexion kann es so zum Stimulus eines Begehrens nach Grenzüberschreitung werden.«⁵³

Das Staunen als Ausdruck unbestimmter Fremdheit eröffnet Raum für neue Erkenntnisse und kritische Auseinandersetzungen. Das daraus resultierende Begehren drängt auf Grenzüberschreitungen und neue Erfahrungen. Diese Dynamik zeigt sich in den Satyr-Figurationen des Kindlichen, die historische und moderne Perspektiven auf Kindlichkeit prägen. Im folgenden Kapitel wird diese Thematik weiter vertieft, um das Kind als prä-politische Denkfigur zu verstehen, die die Entwicklung politischer und gesellschaftlicher Konzepte beeinflusst.

Theoretische Hinführung: Das Kind als vor-politische Denkfigur

Seit über fünfzig Jahren steht der Körper und seine kulturelle Repräsentation im Mittelpunkt öffentlicher Debatten und Diskurse mit Blick auf die Transformationen der Gesellschaft. Er ist eine unerschöpfliche Ressource für öffentliches Handeln sowie Gegenstand und Instrument von politischen Forderungen, Behauptungen, Kämpfen um Sichtbarkeit (der Marginalisierten) und Vormachtstellung (der Mächtigen). Mit Judith Butler gesprochen: »Damit Politik stattfinden kann, muss der Körper erscheinen«⁵⁴. Diese Erscheinungs-Metapher stellt eine kritische Auseinander-

53 Gess, Nicola; Schnyder, Mireille et al. (Hg.): *Staunen als Grenzphänomen*, Paderborn 2017 (Abstract).

54 Butler, Judith: »Körper in Bewegung und die Politik der Strasse«, in: *Heft 10 4/2011*: <https://www.zeitschrift-luxemburg.de/koerper-in-bewegung-und-die-politik-der-strasse/> (abgerufen am 15.02.2021).

setzung mit den politischen Theorien von Hannah Arendt dar. Sie impliziert, dass nur Körper, die in der Öffentlichkeit erscheinen und sichtbar sind, als politisch betrachtet werden können. Diese Perspektive hat wichtige körperliche Differenzen in den Fokus gerückt, die historisch besonders stigmatisiert wurden, wie etwa Frauen, Schwarze, homosexuelle und queere Personen, transgeschlechtliche Menschen, Menschen mit Behinderung und auch Kinder – um nur einige der weniger privilegierten Gruppen zu nennen. In verschiedenen historischen Formationen wurden sie immer wieder als halb- oder (noch) nicht ganz menschlich wahrgenommen oder in die Sphäre des Un- oder Vorpolitischen verbannt.⁵⁵ Die Pluralität der Körper hat vor allem im politischen Diskurs gelitten, genauer gesagt: im Kampf um öffentliche Sichtbarkeit. So erklärte Butler im Vortrag *Rethinking Vulnerability and Resistance*: »[I]f we cannot readily conceptualize the political meaning of the human body without understanding those relations in which it lives and thrives, we fail to make the best possible case for the various political ends we seek to achieve«⁵⁶. Dieser Paradigmenwechsel, der sich seit 1980 vollzieht, hat eine performative Umcodierung erwirkt und markiert speziell diese bislang dominierten Körper und Positionen der Marginalität, öffentlich und privat als politisch. Sie sind die Repräsentanten für das Unversorgte, das Prekäre, das Sekundäre, das Marginale, das Verletzliche, das Unterdrückte, das Nicht-, das Un-, das Weniger. Butler hat aufgezeigt, dass der Körper in der privaten Sphäre weiblich, alternd, fremd oder kindisch und damit vorpolitisch ist.⁵⁷ Die meisten Formen des politischen Protests, hier knüpft die Künstlerin Johanna Hedva mit dem Manifest *sick women theory* an Butler an, sind verinnerlicht, gelebt und »verkörpert«, wodurch sie oft unsichtbar werden. Diese unsichtbare Form des Protests äußert sich in alltäglichen Handlungen und Lebensweisen, nicht unbedingt in öffentlichen oder sichtbaren Aktionen. Trotz ihrer Unsichtbarkeit bleibt

-
- 55 Butler, Judith: »Körper in Bewegung und die Politik der Strasse«, in: *Heft 10 4/2011*: <https://www.zeitschrift-luxemburg.de/koerper-in-bewegung-und-die-politik-der-strasse/> (abgerufen am 15.02.2021), vgl. Arendts Konzept des »Erscheinungsraums« als relationalen Raum, der durch das gemeinsame Sprechen und Handeln mehrerer Körper performativ hervorgebracht wird. Politische Teilhabe erfordert Sichtbarkeit und Hörbarkeit. Judith Butler ergänzt diese Perspektive kritisch, indem sie auf die ungleichen Bedingungen hinweist, unter denen Erscheinen möglich ist: Sichtbarkeit ist kein neutraler Zustand, sondern ein sozial und historisch konstruierter Prozess, der durch Machtverhältnisse und gesellschaftliche Normen bestimmt wird – und daher nicht allen gleichermaßen zugänglich ist.
- 56 Butler, Judith: »Rethinking Vulnerability and Resistance«, Vorlesung am Instituto Franklin, University of Alcalá, am 24. Juni 2014 in Madrid, in: <http://bibacc.org/wp-content/uploads/2016/07/Rethinking-Vulnerability-and-Resistance-Judith-Butler.pdf> (abgerufen am 26.07.2020).
- 57 Butler, Judith: »Körper in Bewegung und die Politik der Strasse«, in: *Heft 10 (4)*, 2011: <https://www.zeitschrift-luxemburg.de/koerper-in-bewegung-und-die-politik-der-strasse/> (abgerufen am 15.02.2021).

diese Art des Protests politisch relevant, da sie eine subtile, aber tiefgreifende Herausforderung an bestehende Machtstrukturen darstellt:

»If we take Hannah Arendt's definition of the political – which is still one of the most dominant in mainstream discourse – as being any action that is performed in public, we must contend with the implications of what that excludes. If being present in public is what is required to be political, then whole swathes of the population can be deemed a-political.«⁵⁸

Eine als apolitisch und prekär verstandene Figur ist die des Kindes. Historisch gesehen wird der Erwachsene oft als eine inhärent politische Existenz betrachtet, im Gegensatz zum Kind, das als apolitisch oder vorpolitisch gilt.⁵⁹ Seit der Aufklärung und besonders während des Fortschrittsdrangs der ästhetischen Moderne (zwischen 1890 und 1930) sind Kinder zu Grenzfiguren geworden, die mit Konzepten wie Primitivität, Infantilität und Wildheit verbunden sind.⁶⁰ Im diskursiven Feld des Politischen wird das Kindliche häufig als Konstruktion verstanden, die Fragen der Utopie, Identität/Alterität und Normierung aufwirft. Der Körper von Kindern wird sowohl materiell als auch semiotisch oft als flexible und formbare Figur betrachtet, auf der sich politische Theorien zu Differenzen in Ethnizität, Nationalität, Klasse, Sexualität und Geschlecht veranschaulichen lassen. Diese Sichtweise des Kindes als »auf dem Weg« – als sich entwickelnde und noch nicht vollendete Figur – deutet darauf hin, dass Differenzen durch seine vermeintliche Unvollständigkeit und Offenheit definiert werden. Das Kind wird als eine Projektionsfläche gesehen, die politische und kulturelle Vorstellungen widerspiegelt, auch wenn es selbst bereits durch gesellschaftliche Normen beeinflusst wird. Daraus lassen sich provisorisch und thesenhaft drei Aspekte für das Theater herauskristallisieren:

- Kinder sind (wie Tiere) im Theaterdispositiv das beunruhigende Andere;
- Kinder sind Akteure des Transformativen;
- Das Theater, das das Kindliche thematisiert, operiert als vorpolitischer Raum, der eng mit der Durchbrechung und Abstraktion des realpolitischen Raums verbunden ist.

58 Hedva, Johanna: »sick women theory«, in: https://johannahedva.com/SickWomanTheory_Hedva_2020.pdf (abgerufen am 26.01.21).

59 Vgl. Rollo, Tobi: »Feral Children: Settler Colonialism, Progress, and the Figure of the Child«, in: *Settler Colonial Studies* 8 (1), 2018, S. 60 – 79.

60 Denkfiguren des Primitiven zum Beispiel bei Walter Benjamin und Robert Musil. Siehe dazu Gess, Nicola: *Primitives Denken. Wilde, Kinder und Wahnsinnige in der literarischen Moderne (Müller, Musil, Benn, Benjamin)*, Paderborn: Fink 2013.

Bei der Suche nach Akten der Verkörperung in den darstellenden Künsten – wie Tanz, Performance und Theater – bleibt das Kind weitgehend eine Leerstelle. Diese Leere erweist sich auf den zweiten Blick als ein Signifikant.⁶¹ Seine szenische Präsenz schwingt in Darstellungen des Infantilen, Naiven, Trivialen, Rebellen, Anarchischen oder Ursprünglichen mit. Kurzum: Das Kindliche ist, ähnlich wie in den Kapiteln mit dem Animalischen oder Wilden gezeigt wird, eine Differenzkategorie, mit der das erwachsene Subjekt mit Hilfe von Gesellschafts- und Utopiekonzepten Differenzen konstruieren. Auch das Kindliche als Differenzmodell stellt Gewissheiten in Frage, ist nie um ein ›Warum‹ verlegen, destabilisiert Normen und Traditionen und bringt feste Ordnungen zu Fall.

Erstaunlicherweise hat das Kind in feministischen Theorien, die auf kritischen Analysen von Geschlechterordnungen, Gleichheit und Selbstbestimmung in sozialen, politischen, künstlerischen und wissenschaftlichen Strömungen sowie in sozialen Bewegungen beruhen, bisher nur eine marginale Rolle als politischer Körper gespielt. Dies ist auf mindestens zwei Faktoren zurückzuführen: Erstens sind Verletzlichkeit und politische Handlungsfähigkeit historisch als Gegensatzpaar diskursiviert worden; zweitens hat die Situierung des Kindes im vorpolitischen Kontext das Kind zu einer Außenseiterfigur erklärt, der Anarchie im Denken und Handeln zugeschrieben wird, die aber außerhalb von Institutionen, Normen, Ordnungen, Regeln oder Vorschriften steht.

In der kulturwissenschaftlichen Studie *Figurations* von Claudia Castañeda wird untersucht, wie diese Formbarkeit des Kindes selbst hergestellt wird, genauer gesagt, wie erstens das Kind als Figur und zweitens die Kindheit als Konzept ästhetisch, historisch und kulturell konstruiert wird. Sie zeigt auch, wie diese daraus resultierenden Figurationen auf unterschiedliche Weise verwendet werden – oft mit starker politischer Wirkung und nachhaltigen sozialen Auswirkungen. Castañeda analysiert die Konstruktion des Kindes sowohl als ›natürlichen‹ als auch als kulturell konstruierten Körper.⁶² Ihre Arbeit zeigt exemplarisch, wie die kulturelle Bedeutung und der politische Mehrwert des Kindes durch seinen Status als Körper entstehen, indem das Kind als ›verfügbarer Körper‹ dargestellt wird, dessen vermeintliche Fragilität und Unvollständigkeit für verschiedene politische Zwecke genutzt werden können. Sie identifiziert drei wesentliche Aspekte des Kindlichen: Erstens die

61 Der leere Signifikant fußt in Ernesto Laclaus Hegemonietheorie, die er gemeinsam mit Chantal Mouffe in *Hegemony and Socialist Strategy* entwickelt hat. Vgl. Laclau, Ernesto; Mouffe, Chantal: *Hegemonie und radikale Demokratie: zur Dekonstruktion des Marxismus*. Wien: Passagen. Orig.: *Hegemony and Socialist Strategy. Towards a radical democratic politics* (1991).

62 Castañeda, Claudia: *Figurations: Child, bodies, worlds*, Durham: Duke University Press 2002, S. 1f.

anarchische und vopolitische Dimension, zweitens die chaotische und spekulative Qualität und drittens die wilde Figuration des Natürlichen und Authentischen.⁶³

Viele Autor*innen im Kanon und in der Herausbildung der Gender und Queer Studies (zum Beispiel Michel Foucault, Eve Sedgwick, Judith Butler, Jack Halberstam, Michael Moon, Lee Edelman, Josè Esteban Muñoz und weitere) haben das Kind als Denkfigur für Autonomie und politischer Handlungsmacht (agency) untersucht. Lee Edelman hat das Kind zum Symbol für die Zukunft erklärt: »We are no more able to conceive of a politics without a fantasy of the future than we are able to conceive of a future without the figure of the child«⁶⁴. Die große Anzahl von Texten, die sich mit dem Nachdenken über Kinder, Kindheit und deren Figurationen in der Queer-Theorie befassen, basiert auf Freuds Psychoanalyse – kindliche Vorprägung, Manifestation des Triebes, Lustprinzip –, aber auch Lacans einflussreiche Phallus- und Spiegelstudien mit Beschreibungen der kindlichen Entwicklungsstadien waren für die Entstehung der Queer-Theorie entscheidend. In diesem Zusammenhang wird das Kind als Schlüsselfigur heteronormativer Sexualpolitik als kulturelle Konstruktion dechiffriert. Vor allem im Denksystem des Poststrukturalismus (im Modell der Sprache), des Feminismus und der Psychoanalyse wird das Konzept Kind als etwas, das *noch-nicht* ist, kritisch thematisiert. In diesem theoretischen Zugang stört das Kind das normative Paradigma und besitzt ein anarchisches Potenzial. Die Etablierung des Nicht-Könnens und des Nicht-Wissens – sowohl als theoretische Prämisse als auch als ästhetisch-künstlerische Praxis im 21. Jahrhundert – wird nicht als Mangel verstanden, sondern als Möglichkeit zur Neuordnung.⁶⁵ Jack Halberstam beschreibt dies als eine Art »Nicht-Strategie«: »Unter gewissen Umständen bedeutet Scheitern, Verlieren, Vergessen, Aufheben, Rückgängigmachen, Sich-seiner-Entledigen, Nichtwissen eine kreativere, kooperativere und überraschendere Art, in und mit der Welt zu sein.«⁶⁶

63 Vgl. Ebda., S. 167f.

64 Edelman, Lee: *No future. Queer Theory and the Death Drive*, Durham: Duke University Press 2004, S. 11.

65 Die Möglichkeit zur Neuordnung durch das Kind entfaltet sich nicht unabhängig, sondern innerhalb sozialer Handlungskompetenzen und kooperativer Praktiken. Es geht um situative, spielerische oder sogar trotzig motivierte Abweichungen im sozialen Kontext. Diese Perspektive betont die Bedeutung kindlicher Einstellungen wie Staunen und die kreativen Möglichkeiten, die aus sozialen Interaktionen entstehen, ohne jedoch den Eindruck zu erwecken, dass das Kind eine völlig autonome oder deterministische Kraft ist.

66 Halberstam, Jack: *The Queer Art of Failure*. Durham 2011, S. 3. (übersetzt aus dem englischen Original: »Under certain circumstances, failing, losing, forgetting, unmaking, undoing, unbecoming, not knowing may in fact offer more creative, more cooperative, more surprising ways of being in the world.«) Hier zitiert aus meinem Interview: <https://tqw.at/das-tier-das-mensch-heisst/> (abgerufen am 27.01.2023).

Zur Modellierung des Kindlichen im Satyrspiel

In der antiken Satyrfigur verkörpert sich – im Schutz des Kollektivs – eine signifikante Form von Kindlichkeit. Die Satyrn werden als die (erwachsenen) Kinder des Chorführers, genannt Papposilen oder nur Silen, in das dramatische Satyrspiel eingeführt und durch die Attribute unruhig, naiv, wild und undiszipliniert näher bestimmt.⁶⁷ In diesem Abschnitt soll der in mehrfacher Hinsicht widersinnige Satyrchor in seiner genuin kindlichen Attribuierung zuerst im dramatischen Narrativ und anschließend in performativen Akten der Verkörperung genauer perspektiviert werden.⁶⁸

Das Kindliche ist die Grundierung der satyrischen Theaterfigur und bildet einen vernachlässigten Aspekt in der Forschung.⁶⁹ Der Kultur-Natur-Dualismus manifestiert sich im Satyrspiel sehr deutlich als Spannungsfeld in seinen verschiedenen Erscheinungsformen als Mensch-Tier-Hybrid. Aus einer geschlechtertheoretischen Perspektive variieren die Nuancen von Hypermaskulinität/Effeminität auch durch Bewegung, Gestik, Kostümierung, Körperlichkeit und Energie. Darüber hinaus wird aber auch das Verhältnis zwischen Erwachsenen und Kindern vorübergehend erschüttert.

Die Analogie zwischen Satyrn und Kindern ist ein wiederkehrendes Motiv in den erhaltenen Fragmenten, wie eine genaue Lektüre zeigt. In ihren stereotypen Rollen wirken Satyrn häufig überrascht, verwundert oder schnell ängstlich, doch sie zeigen auch ekstatische Freude über neue Eindrücke und Geräusche, die sie mit allen Sinnen wahrnehmen und neugierig erkunden. Im Satyrspiel *Ichneutae* von Sophokles wird eine Episode aus der Kindheit von Hermes erzählt. Der gerade erst geborene Hermes baut seine erste Lyra aus dem leblosen Körper einer Schildkröte und entführt zu Beginn des Dramas das Vieh Apollos, um die Haut der Rinder für das Musikinstrument zu verarbeiten. Der erzürnte Gott bittet den alten Silen, den Vater der Satyrn, um Hilfe. Im Gegenzug stellt er dem Satyrchor die Freiheit in Aussicht und die Spurensuche beginnt. Mit ihren Nasen erschnüffeln die Satyrn das gestohlene Vieh, bis die Spuren schließlich zu einer Grotte führen. Als sie ein ihnen unbekanntes Geräusch hören, stampfen sie vor Angst und Erstaunen wild umher und geraten in einen bacchantischen Rausch. Der väterlich-strenge Papposilen erscheint als oberstes patriarchalisches Ordnungsprinzip des Chores, der seine Kinder ermahnt:

67 Das Satyrspiel wird als eine spielerische/kindliche Tragödie (Vgl. Lämmle, Rebecca: *Poetik des Satyrspiels*, 2013) beschrieben.

68 Mark Griffith bezeichnet ihren Status im Satyrspiel als »permanently childlike«, in: Ders.: *Greek Satyr Play Five Studies*, 2015, S. 46 und S. 94.

69 Eine Ausnahme bildet die Publikation von Emma Griffiths: *Children in Greek Tragedy: Pathos and Potential*, Oxford: Oxford University Press 2020.

»Why are you running away, afraid of a noise? You wretched beasts, with your filthy bodies all smeared with wax, seeing terrors in every shadow, scared of everything! You're gutless, and careless, and servile. You're nothing but body and tongue and voice. You trust to words and flee from actions. Worst of animals, how did you ever come to have a father like me?«⁷⁰

Hier wird der autoritäre Status des Vaters bzw. Chorführers deutlich. Im Satyrspiel wird die Frage nach Kontrolle und der Ordnung im vorpolitischen Raum der Handlung implizit aufgeworfen. Die Passage *nichts als Körper, Zunge und Stimme* lässt den Status der Satyrn als Figuren brüchig werden. Der Silen spricht seine Kinder als wilde Tiere an und distanziert sich von ihrem Fehlverhalten. In dem Fragment erscheint daraufhin die Nymphe Kyllene aus der Höhle und erklärt den erstaunten Satyrn auf spielerische Art und Weise mit einem Rätsel die Natur des ihnen unbekannten Musikinstruments, woraufhin sie sich beruhigen und interessiert zuhören. Die Satyrn sind Kyllenes unmittelbaren Sinnesreizen und ihrem erotisch konnotierten Appetit ausgeliefert, wobei der Hunger als theatrale Metapher verwendet wird, die den Antrieb und die Motivation der Figuren für Handlungen und Gesten im dramatischen Stück vorgibt. Ihre Schreckhaftigkeit, ihre permanente Erwartungs- und Begehrenshaltung, so absurd und situativ unpassend diese auch sein mag, lässt sie in den heroischen Kontexten, in die sie geraten sind, liebenswert kindlich und naiv erscheinen. Verhält sich der Satyrchor gegenüber anderen dramatis personae – insbesondere göttlichen Instanzen, Helden und Vertretern der patriarchalen oder tragischen Weltordnung – aufmüßig und undiszipliniert, kippt die väterliche Geste der Fürsorge und sie werden sprachlich als wilde Tiere gezüchtigt und zurück in ihre Schranken verwiesen.

Das skizzierte Beispiel zeigt, wie die Dramatiker der antiken Polis ihre politischen Visionen von Erziehung und Formbarkeit mit Hilfe von Satyrn auf der Bühne umsetzen. In ähnlicher Weise können wir sehen, dass die Inszenierungen von ›Otherness‹ oft dionysisch invertiert werden, indem die Satyrn selbst fremde Körper, Geräusche, Höhlen, Orte sinnlich wahrnehmen und dabei über die Vielfalt der Dinge in der Welt staunen. Die Primitivität, die Erregung, die Neugier, die Euphorie und das kollektive Engagement der Satyrn – immer bereit, sich der dramatischen Illusion hinzugeben – macht sie dem griechischen Publikum im antiken Theater als

70 Diese Übersetzung ist von Richard Johnson Walker: *The Ichneutae of Sophocles*. London: Burns and Oats 1919. Walker hat für das Fragment einen eigenen Text erstellt, in dem er viele Lücken ausfüllt. Ich habe seine Ergänzungen übernommen. Der Text der ersten Veröffentlichung des Stücks ist von Arthur S. Hunt: *Oxyrhynchus Papyri* 9, Nr. 1174. London: Egypt Exploration Fund 1912.

Identifikationsfigur zugänglich.⁷¹ In der kindlichen Modellierung sind zwei Aspekte besonders hervorzuheben: Erstens findet das Staunen der Satyrn im Dramentext ein Echo in einer markanten Satyrpose auf antiken Vasen. Diese Pose verdeutlicht die visuelle und symbolische Verbindung zwischen Dramentext und Ikonografie. Zweitens lässt sich das durch Staunen motivierte Begehren als eine Geste der Überschreitung im Körper- und Bewegungskonzept verstehen. Hierbei wird das Staunen nicht nur als emotionale Reaktion, sondern auch als eine körperliche und konzeptionelle Grenze betrachtet, die durch Bewegung und Handlung überschritten wird. Das Theater selbst wird so zu einem Staunen erregenden »Anderen«, das bestehende kulturelle und konzeptionelle Normen herausfordert und neue Denkfiguren eröffnet.

Ein wesentliches Merkmal ist das kindliche Erstaunen als kritisches Moment und Unterbrechung des theatralen Vorgangs. Mit dem Staunen ist Neugier und Wissensgenerierung, Reflexion und Innenschau, aber auch Wahrnehmungsirritation und Störsinn verbunden. Im Blick auf das Andere, Fremde und Neue offenbart sich das Zuviel als ein sich andeutender Akt der Grenzüberschreitung. Staunen ist in diesem Sinne eine signalhafte Geste und markiert eine neue ästhetische Erfahrung im Hier und Jetzt des Augenblicks, die im Theater durch Fiktion und Illusion hervorgerufen wird, etwa wenn Staunen als ungewohnte Metapher⁷² eingesetzt wird. Für Platon ist Staunen (von griechisch *thaumazein*) der Ausgangspunkt des philosophischen Strebens nach Wissen. Es ist das Gefühl der Verwunderung, das dazu bewegt, Fragen zu stellen und tiefere Wahrheiten zu suchen. Bernhard Waldenfels bezeichnet dieses Gefühl als eine »Figur des Überschusses«⁷³, die das Denken aufbricht und über die eigenen Möglichkeiten hinausgeht. Im Dispositiv des Theaters sieht Hans-Thies Lehmann das Nichtwissen als eine »Erfahrung der Unterbre-

71 Edith Hall beschreibt das Ambiente des Satyrdramas als kindlich, körperlich/sinnlich, homo-sozial. Vgl. Hall, Edith: *The theatrical cast of Athens: interactions between ancient Greek drama and society*, Oxford University Press 2006, S. 396.

72 Staunen besteht auch als reine Metapher im Sinne eines Bruchs mit einer Genealogie, Erkenntnis und Tradition, zum Beispiel westlicher und nicht-westlicher Philosophien, des binären Gegensatzes (kindlich/erwachsen) und der Verstrickung bzw. Überlagerung dieses Gegensatzes. Träger und Vermittler dieses Staunens ist paradigmatisch das Kind als ein Transformationsagent des Theaters, das nach Belieben modelliert werden kann und darum erstaunlich flexibel ist. Das Kind als Denkfigur des Staunens wird innerhalb der vor-politischen Matrix des Theaters, so die These, als das Andere kategorisiert. Diese Agenten des Theaters tragen wesentlich dazu bei, Unsicherheit, Vulnerabilität, Fremdheit, Nichtwissen und Mehrdeutigkeit zu vermitteln.

73 Grundmotive einer Phänomenologie des Fremden. Vgl. Waldenfels, Bernhard: *Phänomenologie des Eigenen und des Fremden*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1997.

chung«⁷⁴. Das Betreten eines neuen Terrains, oder Denksystems, der Übertritt zu einer neuen Ordnung von Welt/Wissen, beispielsweise im Bereich der Imagination, im Dionysischen oder auch im kindlichen Kosmos, zeigt uns die Begrenztheit der eigenen Perspektive auf. Staunen im Sinne Walter Benjamins ist die plötzliche Unterbrechung und der erschütternde Wendepunkt im dramatischen Narrativ – auf das Satyrspiel bezogen: der fremde Klang der Schildkröte führt zur Unterbrechung durch bacchische Raserei. Das Staunen ist aber nicht nur philosophisch und metaphorisch eine Ambivalenz-Konstruktion, sondern findet sich mit der antiken Satyrfigur verkörpert: Ein ›äußeres‹ in der Pose Erstarren, befördert den ›inneren‹ ästhetischen Stimulus, der zur Steigerung des Affekts führt.

Der zweite Aspekt bezieht sich auf das erotisch und körperlich betonte Begehren, das in den Figurationen des Kindlichen mitschwingt und aus der transgressiven Denkbewegung des Staunens resultiert. Dieser Aspekt manifestiert sich körperlich in der Satyr-Pose. In einer tanzwissenschaftlichen Lesart schwingt die kindliche Figuration des Satyrs vor allem in ihrer Verkörperung von Begehren und Bedürfnis mit, die eng miteinander verwoben sind – »jede kindliche Geste ist Befehl und Signal«⁷⁵, wie Walter Benjamin feststellt. In der Bewegungsanalyse wird die antike Figur entscheidend durch Abwesenheit, Mangel und Verlangen profiliert. Roland Barthes schreibt: »Der Diskurs der Abwesenheit ist ein Text mit zwei Ideogrammen: Da sind die zum Himmel *erhobenen Arme der Begierde* und die *ausgestreckten Arme des Bedürfnisses*. Ich oszilliere, ich schwanke zwischen dem phallischen Bild der erhobenen Arme und dem kindlichen Bild der ausgestreckten Arme hin und her.«⁷⁶

Die Satyr-Pose auf der Rückseite der Pronomosvase signalisiert diesen Spannungszustand durch die Körperspaltung (links/rechts) mit der Blickrichtung nach oben. Der erhobene Arm verweist auf die phallische Imagination, während der ausgestreckte Arm wie eine kindliche Signatur erscheint.⁷⁷

Barthes interpretiert das Verhältnis von Begehren und Bedürfnis als teils aufeinanderfolgend, teils unentschieden, insbesondere in der Reaktion auf Abwesenheit. Oft konvergieren diese Bilder ineinander. Begehren, in seiner kindlich reduzierten

74 Lehmann, Hans-Thies: »Eine unterbrochene Darstellung: zu Walter Benjamins Idee des Kindertheaters«, in: Christel Weiler; Hans-Thies Lehmann (Hg.): *Szenarien von Theater und Wissenschaft. Festschrift für Erika Fischer-Lichte*, Berlin: Theater der Zeit 2003, S. 181 – 203, hier S. 187.

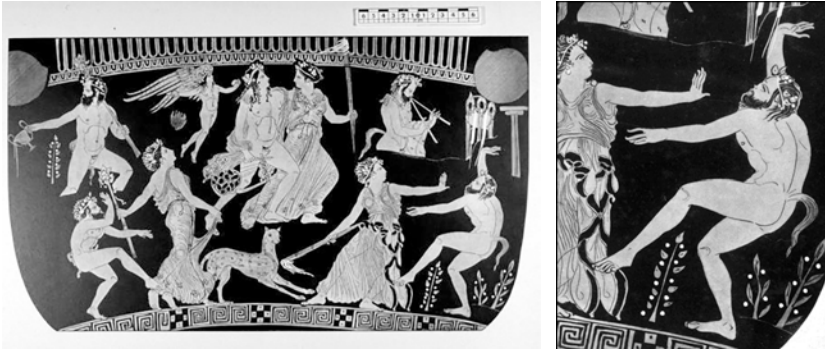
75 Walter Benjamin zitiert nach Gess, Nicola: »Primitives Denken in dialektischer Wendung: Kind und Geste bei Walter Benjamin«, in: *Primitives Denken. Wilde, Kinder und Wahnsinnige in der literarischen Moderne* (Müller, Musil, Benn, Benjamin), 2013, S. 365 – 421, hier S. 392.

76 Barthes, Roland: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, 2012, S. 31.

77 Die Weigerung, erwachsen zu werden, und damit einhergehend: intellektuell, emotional und körperlich zu reifen, und die Feier der Perversion als phantasmatische, obszöne Figur werden in Heather Love als queere Strategien bezeichnet. Vgl. Love, Heather: *Feeling backward: Loss and the politics of queer history*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press 2009, S. 7.

Form, ist schwer vom Bedürfnis zu unterscheiden; das Bedürfnis, in seiner extremsten Form, kann sich dem phallischen Bild des Begehrens annähern, wie Heather Love beschreibt.⁷⁸

Abb. 42 und 43: Mänade und Satyr: »Die Begierde bricht sich am Bedürfnis« (Roland Barthes)⁷⁹



Die antike Vase stellt die gesplante Verkörperung der Satyrn dar und archiviert gleichsam ihr hybrides Bewegungskonzept. Die Synthese der Armgesten akzentuiert die enge Verbindung von erotischem Begehren und kindlichem Bedürfnis als ineinandergreifendes Kippmoment im »Bewegungstext« des Satyrspiels.

Figurationen des Kindlichen bei Chiara Bersani *Gentle Unicorn* (2019)

Wie lässt sich das Satyrhafte als Modell für zeitgenössische Figurationen des Kindlichen mit Blick auf aktuelle künstlerische Tendenzen in Perspektive setzen? Während die signifikante Satyrpose als ambivalente Modellierung des Kindlichen mit Strategien des Erstaunens, der Unterbrechung und der Überschreitung erscheint, zeichnet sich das Kindliche in Chiara Bersanis Arbeit⁸⁰, so viel sei hier vorweggenommen, durch seine Undiszipliniertheit, den Anschein des Magischen und das Eindringen des Vropolitischen aus.

78 Ebda.

79 Barthes, Roland: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, 2012, S. 31. Szenenbild der Neapler Pronomusvase. Dionysische Ansicht.

80 Das Manifest ihrer Recherche ist das Stück *Gentle Unicorn*, das bei der Aerowaves-Plattform zu sehen war. 2019 wurde sie mit dem UBU Award als beste Nachwuchsschauspieler*in/-performer*in unter 35 ausgezeichnet und bekam den *Total Theatre Award* in der Kategorie Tanz beim Fringe Festival in Edinburgh.

»Intimacy, vicinity, shared experience, gaze, listening, vision, sound, transparency, attention, vulnerability, energy, search for meaning, political radicalism, gift – some of the key words according to Gaia Clotilde Chernetich, Chiara Bersani's dramaturgist – are the compass that can help to fathom the ›otherness‹ of an amazing creator, thinker and performer. A hyper-human body artist, Bersani reveals herself in her courage beyond dismay, in her powerful inner rhythm to attain her own mythological essence.«⁸¹

In *Gentle Unicorn* erhebt die italienische Performerin und Choreografin ihren 98 Zentimeter großen Körper als politisches Manifest ihrer künstlerischen Forschung: »Die Idee eines politischen Körpers, eines Körpers, der auf seine soziale Funktion in dem Moment reagiert, in dem er sich entscheidet, in die Gesellschaft einzutauschen«⁸². In Bersanis Performance erscheint das titelgebende Einhorn nicht nur als Denkfigur des Kindlichen, sondern auch in Form eines sanften Protests gegen die Zuweisungen der Normativität und das Regime des normativen Blicks. Die Performerin, so die These, neutralisiert vorübergehend den Gegensatz zwischen dem Erwachsenen, der als öffentlich und damit politisch gesetzt wird, und dem Kindlichen, das als privat und vorpolitisch betrachtet wird, durch die in der Performance erzeugte mythische Körperlichkeit, insbesondere durch ihre ausdrucksstarken Augen und ihren Atem.⁸³ Es ist zu beachten, dass die Unterscheidung zwischen öffentlich und privat in diesem Kontext komplex ist.

Zu Beginn der Performance liegt Bersani im Raum. Der in weißen Filz gehüllte Oberkörper ruht in Bauchlage, der Kopf ist nach unten gerichtet und wird von den leicht angewinkelten Armen gestützt. In dieser Ruheposition, den Körper über den gebeugten Knien gefaltet, hebt und senkt sich der Oberkörper kaum sichtbar durch die Atmung. Obwohl in der Aufführung sehr wenig passiert, gibt es überall durchdachte Details: Es folgen kleinste Bewegungen der Fingerspitzen, der Zehen, des Kinns. Die langsame Seitwärtsneigung des Kopfes offenbart ein aufmerksames Gesicht mit schüchternem aber forschendem Blick und erwartungsvollen großen Augen. Bersanis Präsenz hat etwas Magisches an sich. Sie macht kleine keuchende Atemzüge und kichert vor Vergnügen. Die Augen wandern interessiert in der Umgebung

81 o. A.: Bersani, Chiara: *Gentle Unicorn*, 2020, <https://www.labiennale.org/en/dance/2020/dance-performances/chiara-bersani-gentle-unicorn> (abgerufen am 25.01.2023).

82 Mein Interview mit Chiara Bersani: Vgl. Hörmann, Johanna; Gillinger-Correa Vivar, Christina: »The Animal called Human Being: Johanna Hörmann in conversation with Chiara Bersani about *Gentle Unicorn*«, 2020, <https://tqw.at/das-tier-das-mensch-heisst/> (abgerufen am 27.01.2023).

83 Satyrn zeigen historisch und metaphorisch, wie Körpernormen und körperliche Handlungen oft eine Weigerung theatral markieren oder andeuten, erwachsen zu werden oder nach normativer Vorstellung erwachsen zu sein. Darin kann eine Ablehnung von normativen Praktiken gelesen werden.

umher und verweilen im Publikum. Die Finger bilden schließlich eine Faust und der Körper der Performerin erhebt sich vorsichtig auf alle Viere. In dieser spezifischen Bewegungsform wird das titelgebende Einhorn in den ersten Minuten der Tanzaufführung körperlich aufgespürt und gleichzeitig durch die eigene Wahrnehmung spürbar. Der fellbedeckte Oberkörper bewegt sich langsam vorwärts. Das Gewicht liegt auf den Knien und Fäusten, die Beine folgen den Armbewegungen mit Verzögerung. Auf jeden Schritt folgt eine kurze Pause, ein Moment des Innehaltens. Die poetische Performance, bei der die Verwendung von minimalen Bewegungen und Gesten die spezifische Körperlichkeit durch die Präsenz und das Bewusstsein der Performerin auf das Publikum überträgt, intensiviert den Blick. Bersani haucht dem Einhorn Leben ein, indem sie ihm ihren Körper, ihren Atem und ihr Herz leiht, wie sie in der Beschreibung des Performance-Stücks erklärt.

Eine persönliche Erfahrung manifestiert sich in der Performance als ein kollektiv erlebtes Gefühl. Bersani richtet ihre künstlerische Bewegungsforschung auf die politische Dimension der Bedeutung, die ein unangepasster, nun mythischer Körper im Kontext gesellschaftlicher Normen einnimmt.⁸⁴ Während Bersani sich langsam auf allen vieren über die Bühne bewegt, hält sie inne, um mit staunendem und wissendem Blinzeln die Menschen im Raum zu betrachten, die sie beobachten. Wenn sie innehält, wird die körperlich motivierte Geste des Erstaunens und der Verwunderung besonders deutlich akzentuiert: der Mund ist leicht geöffnet und die Lippen sind widerwillig nach vorne geschoben. In dieser Lesart demonstriert das gezielte Schütteln des Kopfes stummes Entzücken und steigert sich zu ekstatischer Verzückung. Das Hochziehen der Augenbrauen, das weite Öffnen des Mundes, die horizontalen Falten im Gesicht und subtile Muskelbewegungen wie das Runzeln der Stirn vermitteln starke Emotionen. In der Performance wird das Staunen gezielt eingesetzt, um die Präsenz der Darstellerin zu betonen, die Situation intensiver zu gestalten und sowohl den eigenen Blick als auch den des Publikums auf neue Aspekte zu lenken:

»Wenn wir mit etwas Unvorhergesehenem konfrontiert sind, sei es ein Körper oder ein Vorgang, passiert viel in uns. Doch wenn der Versuchung wegzulaufen nicht nachgegeben wird, wenn wir uns die Zeit nehmen, uns mit der Situation vertraut zu machen, dann entspannt sich die Atmung, die Eindrücke verändern sich, und der Blick erforscht neue Tiefen.«⁸⁵

84 Legge, Doriana: »Un agire personale e insieme collettivo. Intervista all'attrice e performer Chiara Bersani«, in: Luciano Boi; Franco D'Intino; Giovanni Vito Distefano (Hg.): *Immaginare l'impossibile: trame della creatività tra letteratura e scienza, Between 9* (17), 2019, www.Betweenjournal.it (abgerufen am 11.02.2021)

85 Vgl. Hörmann, Johanna; Gillinger-Correa Vivar, Christina: »The Animal called Human Being: Johanna Hörmann in conversation with Chiara Bersani about *Gentle Unicorn*«, 2020, <https://tqw.at/das-tier-das-mensch-heisst/> (abgerufen am 27.01.2023).

Gentle Unicorn konzentriert sich auf den Prozess der Verkörperung. Für Chiara Bersani basiert das Konzept der Körperpolitik auf dem Wunsch, ein politisches Manifest zu werden. Damit wirft Bersani die Frage nach Verletzlichkeit und Widerstandsfähigkeit, Autonomie und Freiheit auf, die mythologisch durch die Politik des anderen Körpers verhandelt werden: »the body cannot escape being political: it can't when it dives into society imposing its form on the world and receiving in response meanings, interpretations and expectations; it can't when it is silenced, pushed off the streets, forgotten by the crowds«⁸⁶. Die Fragilität kann ein beginnender und anhaltender Moment des Widerstands sein, wie Judith Butler konstatiert: »Once we understand the way vulnerability enters into agency, then our understanding of both terms can change, and the binary opposition between them can become undone«⁸⁷. Die Aktualität von Butlers Überlegungen zur Verletzlichkeit und Reglementierung des Körpers in der Gesellschaft erscheint zentral für Bersanis Ansatz und deren Konzept von Körperlichkeit. Bersani begegnet der Herausforderung, sich ihrem Leben und ihrer künstlerischen Arbeit als disabled performer zu stellen, indem sie sich behutsam einem imaginären Konzepttier, dem Einhorn, zuwendet, zu dem sie eine liebevolle Beziehung aufbaut. Das Körperwissen der Performerin wird mit den imaginierten Bewegungen zu einer Körper- und Wahrnehmungseinheit somatisch zusammengeführt. Das hier formulierte Körper- und Bewegungskonzept sensibilisiert das Publikum für die Wahrnehmung, die Bewegungsabläufe und den Körpereinsatz und entfaltet dabei eine mythologische und poetische Wirkung. Bersani widmet sich dem Einhorn, um ihren eigenen Körper als Sinnbild und Symbol zu enthüllen. Ihre künstlerische Recherche dient als performative Introspektion:

»Nothing is known about the unicorn. Its roots are lost in the succession of distracted genres of human beings. What happens if in the collective imagination will appear a figure with mythological traits yet orphaned by a myth that motivates and describes its existence?«⁸⁸

86 Ebda.

87 Ebda.

88 o. A.: Bersani, Chiara: *Seeking Unicorn*, 2020, in: <https://www.mosaicodanza.it/en/date-en/in-terplay-2020-diffuso-en/seeking-unicorns-chiara-bersani/> (abgerufen am 14.09.2020).

Abb. 44: Publikumreaktionen in Gentle Unicorn (Screenshot)

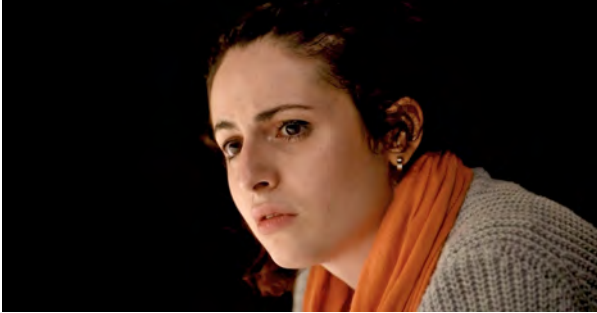


Abb. 45: Chiara Bersani spürt das Einhorn körperlich auf (Screenshot)



Abb. 46: Weitere Publikumsreaktionen in Gentle Unicorn (Screenshot)



Das Einhorn dient hier als Modell, um zeitgenössische Fragen im Zusammenhang mit der eigenen Künstlerbiografie (dem Anderssein und Exotismus) sowie Körperpolitiken zu begegnen. Dabei versucht Bersani nicht, sich dem Einhorn mimetisch zu nähern oder das Einhorn szenisch zu repräsentieren. Auf der Bühne entfaltet Bersani ihr eigenes einzigartiges und zugleich mythisches Wesen. In ihrer Performance *Gentle Unicorn* verweigert sie bewusst die Anpassung des Körpers an gesellschaftliche Normen, um aufrecht in der Welt zu agieren oder eine bestimmte Herkunft zu repräsentieren – ein choreografischer Ansatz, der es ihr ermöglicht, das Einhorn im Raum zeitweilig erscheinen zu lassen. Die Denkfigur des Kindlichen manifestiert sich in zwei zentralen Aspekten: Erstens wird Staunen durch die Bewegungen von Augen und Atem artikuliert, wodurch die Neugier und Unschuld des Kindlichen verkörpert werden. Zweitens wird die Sanftheit des Einhorns als politisches Konzept verwendet, das die Bedeutung von Verletzlichkeit und Sichtbarkeit im öffentlichen Raum betont. Diese Elemente schaffen eine Grundlage für die Interaktion mit dem Publikum und regen zur Reflexion über die Erfahrung des Andersseins an.

Das Animalische: Frédéric Gies *Queens of the Fauns* (2019)

Die griechische Aufführungskultur modelliert die Animalität der Darsteller und Schauspieler auf der antiken Bühne in einem kultischen Kontext, der mit der rituellen Wildheit und dem dionysischen Ensemble aus männlichen und weiblichen Tänzer*innen verbunden ist. Hier erfährt das Animalische unterschiedliche Erscheinungsformen, Ausprägungen und Zuschreibungen. Im Dionysos-Kult wird die Animalität von den Anhängerinnen in signifikanter Weise somatisch⁸⁹ erlebt, wenn sie im zeremoniellen Höhepunkt einen lebenden Stier (Dionysos) mit Händen und Zähnen zerreißen, die Innereien des Tieres verschlingen und so das Dionysische inkorporieren, um mit ihrem Gott eins zu werden. Das dionysische Finale hingegen wird im institutionell begründeten und patriarchalisch strukturierten griechischen Theater durch die animalische Verwandlung mittels Maske, Pferdeschwanz und Leder-Phallus als symbolischer Akt angedeutet, wenn der Tragödienchor kurz vor dem Ende des dramatischen Wettkampfs und dem Beginn des rituellen Festes als Satyrchor mit brachialen Gesten die Bühne einnimmt. Die Tanzwissenschaftlerin Gabriele Brandstetter verweist auf die ambivalente Konstruktion der Inszenierung des Animalischen, wenn sie feststellt, dass die »Grenze zwischen

89 Auch antike Rituale können als besondere, dramaturgisch inszenierte Formen somatischen Erfahrens angesehen werden.

Mensch und Tier durch den Menschen verläuft«⁹⁰, eine theatrale Situation, die durch die inszenatorischen Mittel verdeutlicht wird, mit denen ein Tänzer »die Bewegungen eines Tieres annimmt, indem er seine ›menschliche‹ Natur verheimlicht und sich aus *kulturellen* Gründen als Tier präsentiert. Dadurch, dass er sich in ein Tier verwandelt, unterstreicht er seine fortdauernde Existenz als Mensch«⁹¹. Diese enge Beziehung zwischen Animalität und Theatralität zeigt sich bereits in den ritualisierten Versammlungen, die der griechische Chor auf der Bühne szenisch zum Ausdruck bringt. Chöre sind von Anfang an prädramatisch und animalisch codiert, wie Lilian Lawler konstatiert.⁹² Tiere sind in antiken Denkformen noch eng verbunden mit Opfer und Orakel, begegnen als Botschafter und Verheißung. Das Verhältnis zu Tieren ist ein historisch widersprüchliches, indem nicht-menschliche Wesen, die exotisch oder fremd sind, mythologisiert, verehrt und geopfert werden. Dieses Paradox deutet darauf hin, dass die Beziehung der Menschheit zu Animalität komplexer und vielschichtiger ist, dass die Unterscheidung und die Grenzlinie zwischen Mensch und Tier weder scharf definiert noch historisch oder kulturell stabil gegeben ist. Die Kombination von menschlichen und tierischen Zügen ist, wie Michail Bakhtin in seinen Abhandlungen über das Karnevaleske stets betont hat, eine der ältesten Formen des Grotesken.

In diesem Kapitel wird die komplexe Mensch-Tier-Konfiguration durch die zeitgenössische Tanzperformance *Queens of the Fauns* aus der Perspektive des Körpers betrachtet. Der von Frédéric Gies entwickelte animalische ›Zugriff‹ auf das Körper- und Bewegungskonzept basiert auf einer somatischen Praxis, um konstruierte und physische Grenzen zu verunsichern, zu verschieben und zu überschreiten. Der Choreograf und Tänzer Frédéric Gies bezieht sich in seiner Tanzperformance auf Vaslav Nijinskys moderne Verkörperung des Fauns als Meilenstein der westlichen Tanzgeschichte und auf ein androgynes und exotisches Konzept von Männlichkeit, das für das postromantische Ballett kanonisch geworden ist.

Nijinskys entwirft seine »theatrale Traumfigur«⁹³ durch eine zweigeteilte Körperlichkeit: oben Mensch, unten die faunische Gestalt. In Anlehnung an dieses Imaginationsbild vervielfältigen Frédéric Gies und seine Kollegin Elisabeth Ward die

90 Übersetzt aus dem Original; »We should perhaps note a paradox of these animal dances. The dancer dons a mask or adopts the movements of an animal, dissimulating his ›human‹ nature by presenting himself as ›animal‹ for *cultural* reasons. And by so doing, by becoming an animal, he underlines his continuing existence as a man«. Brandstetter, Gabriele; Taylor, Iain W. M.: »Dancing the Animal to Open the Human: For a New Poetics of Locomotion«, in: *Dance Research Journal*, 42(1), 2010, S. 2 – 11, hier S. 5.

91 Ebda.

92 Lawler, Lillian B.: *The Dance in Ancient Greece*, London: A. et C. Black 1964.

93 Haitzinger, Nicole: »Reform, Revolution, Spektakel. Zu avantgardistischen Tanz- und Gesellschaftsentwürfen bei den Ballets russes«, 2020, in: <https://corpusweb.net/-reform-revolution-spektakel.html> (abgerufen am 27.01.2023).

mythische Figur durch zwei ›königliche‹ Körper, einen männlichen und einen weiblichen, die in ihrer geschlechtlich fließenden Bewegungsqualität und einer technosomatischen Praxis den Faun mit den Nymphen auf der Bühne des 21. Jahrhunderts verschmelzen lassen. Mythos, Theater und Performance sind eine antike Konstellation, die sich in der Figur des griechischen Satyrs und seiner römischen Variante, dem Faun, wirkungsvoll verdichtet. Diese beiden mythologisch verwandten Figuren, sind eng mit Wildheit/Primitivität, Identität, Sexualität/Begehren, Transformation, Ritual, Tanz und Ekstase verbunden. Mit den nicht-menschlichen, aber männlich codierten Hybridwesen kann der Performer, sei es Nijinsky in der Moderne, sei es Gies in der Gegenwart, marginalisierte oder untergeordnete Konzepte von (queerer) Männlichkeit akzentuieren und darüber hinaus die erotische Beziehung zwischen Mensch, Tier und anderen Formen des Begehrens durch den animalisch konstruierten Körper neu verhandeln. Gies' und Wards ineinander verwobene, vielgestaltige und geschlechtsübergreifende Körperinszenierungen stellen eine Herausforderung für binäre Zuschreibungen wie Mensch/Tier oder männlich/weiblich dar und können als gespaltene Verkörperung beschrieben werden. Diese Performances widersprechen der Paradoxie der binären Kategorisierungen, obwohl sie sich an ihrer äußersten Grenze vereinen. Die Problematik der Unterscheidung zwischen Mensch und Tier wird im folgenden Abschnitt detaillierter behandelt.

Paradigmen von Animalität

Welche Beziehung besteht zwischen Tieren und Theater aus kulturgeschichtlicher Sicht? Aus den spannungsvollen und konfliktreichen Beziehungen zwischen der Norm und ihrer Störung/Unterbrechung, dem Allgemeinen und dem Partikulären, dem Fremden und dem Eigenen, dem Utopischen und dem Alltäglichen lassen sich auch wichtige Beobachtungen über die Unterscheidung zwischen Mensch und Tier in verschiedenen künstlerischen Praktiken ableiten und im Theater-/Tanzdiskurs genauer nachspüren.

Dieser Forschungsbereich ist nicht nur für die darstellenden Künste von Interesse, sondern auch und im Besonderen für die Human-Animal Studies, die sich in den letzten Jahren auf die vielfältigen Effekte, Funktionen und Bedeutungen konzentriert haben, die durch die Anwesenheit realer und imaginärer Tiere auf der Bühne und ihre animalische Rolle in der sozialen Interaktion entstehen. Bei der Präsentation von Tieren und nicht-menschlichen Akteuren im Hinblick auf Formen der Auf- und Inszenierung, Konzepte von Körper und Bewegung, die Möglichkeit neuer Formen der Identität und die Aushandlung von Geschlecht und Ethnizität, die sie vermitteln, kommen moralische Gewohnheiten und Konventionen einer Gesellschaft zum Vorschein. Wenn es um die Frage des Kollektiven, der Koexistenz, der Zugehörigkeit und der Teilhabe innerhalb und außerhalb des Theaters als Versammlungsort, in sozialen und gesellschaftlichen Prozessen geht, verweisen Tierfiguren

und animalische Figurationen oft auf explizite oder implizite Verhaltensregeln, normative Praktiken, ästhetische Werte und soziale Codes.

Die Problematik der realen Tiere, physisch auf der Bühne oder durch den risikanten Einsatz in der Performancekunst im musealen Kontext, war in den letzten Jahren Gegenstand heftiger Debatten in der Wissenschaft (Human-Animal Studies, Performance Studies) sowie in den szenischen und bildenden Künsten. Die Frage nach den Tieren und ihrer Beziehung zum Menschen ist nicht nur ein zeitgenössisches, philosophisches oder künstlerisches Phänomen, sondern muss im jeweiligen historischen, politischen und sozialen Kontext eingeordnet und verstanden werden. Das Skandalon um das sogenannte »Bühnentier«⁹⁴ – die Inszenierung/Performance eines Tieres im Aufführungskontext – beruht nach Esther Köhring auf dem Konflikt zwischen Natur und Kultur, der mit René Descartes' Vorstellung vom Tier als Automaten und der anthropologischen Differenz (»Je pense, donc je suis«⁹⁵) seinen Höhepunkt fand. Diese Perspektive betrifft nicht nur das Tier als das Andere des Theaters, sondern auch im erweiterten Sinne der westlichen Zivilisation und ihrer Wissenskulturen. Diese transkulturelle Setzung impliziert stets die Frage nach dem menschlichen Selbstverständnis einer Kultur und Gesellschaft.

Das Tier ist die erste Metapher für die grundlegende Beziehung zwischen Mensch und Tier, weil ihre Beziehung eine Metaphorische ist, schreibt 1977 der Kunstkritiker John Berger. Die inszenierte Begegnung von tierischem und menschlichem Blick gleicht einer Offenbarung, die Differenz und Gemeinsamkeit erst im Moment konstituiert.⁹⁶ Seit dem von der Umwelthistorikerin Harriet Ritvo 1987 eingeleiteten »Animal Turn« in den Kultur- und Geisteswissenschaften, im Englischen gleichwohl weiterhin »Humanities« genannt, werden Tiere als nicht-menschliche Co-Akteure in kulturelle Prozesse einbezogen. Die Infragestellung des *ánthropos* als alleiniger Träger der Kultur führt zu einer Revision der Auffassung von Tieren als genuine Vertreter und Vermittler von Naturkonzepten. Westliche, insbesondere europäische Wissenskulturen, die oft schriftlich fixiert sind, werden durch nicht-menschliche Akteure auf den Prüfstand gestellt, ihre Narrative werden durch ihren Einfluss destabilisiert. Die den Tieren zugeschriebene Alterität kann die dominanten Perspektiven der Tanz- und Theaterhistoriografie sowohl kontextuell erweitern als auch historisierend unterlaufen. Die verschiedenen Bedeutungsdimensionen, die Wirkungen, Konstruktionen und Funktionen von Tieren, so die Prämisse der

94 Köhring, Esther: »Tiere und Theater, Performance, Tanz«, in: Roland Borgards (Hg.): *Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch*, 2016, S. 245 – 261, hier S. 246ff.

95 Descartes, René: »Discours de la methode«, Teil 4, Abschnitt 3, S. 55, in: *Philosophische Schriften in einem Band*, Hamburg: Felix Meiner Verlag 1996.

96 Vgl. Berger, John. *About looking*, London: Bloomsbury Publishing 2015.

Human-Animal Studies⁹⁷, werden in historischen und soziokulturellen Prozessen dynamisch konzipiert.

Aber nicht nur im kulturwissenschaftlichen Diskurs wird das Eindringen des Tieres in die menschliche Sphäre sichtbar gemacht, auch in der Kunstpraxis wird explizit danach gefragt, wo diese Grenzziehungen und Überschreitungen in den jeweiligen Kulturen verlaufen und wie sie global aufeinander bezogen werden können. Diese Überarbeitung des Kanons schafft verschiedene methodische Anschlussmöglichkeiten für die Tanz-/Theaterwissenschaft, aber auch Schwierigkeiten im Zugriff. Das Bühnentier lässt sich im Theater weder als Körper phänomenologisch erfassen, noch als Zeichen semiotisch still stellen: »Es ist gerade in seiner unregulierbaren Körperlichkeit Zeichen, gerade in seiner Verweigerung von Theater theatral«⁹⁸. Das Tier als eine transkulturelle Denkfigur impliziert und verstärkt somit immer auch die Frage nach dem Mensch-Sein, den menschlichen Standards und normativen Praktiken. Neuere Forschungsansätze der Human-Animal Studies, die eine menschliche kulturelle Vorherrschaft kritisieren und dieses binäre Konzept durch Strategien der Tarnung/Camouflage und Mimikry in Frage stellen, verstehen Tiere als Co-Akteure. Aktuelle künstlerische Positionen und wissenschaftliche Tendenzen widmen sich zunehmend den Beziehungsgeflecht von Ökologie, Ästhetik, Animalität, Biopolitik und Performance. Die diesen Arbeiten zugrundeliegenden Inszenierungs- und Aufführungskonzepte und installativen Environments problematisieren die hochkomplexe Beziehung zwischen Menschen, Tieren und nicht-menschlichen Wesen und ihre gemeinsamen räumlichen Konstellationen im Spannungsfeld von Natur- und Kulturdiskursen.

Das seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zunehmende Interesse an der rituellen und animalischen Darstellung auf der Bühne geht einher mit der Tendenz, Bewegung, Tanz, Körper und Wissen mit Hilfe von den Tieren entlehnten Körperbildern und Bewegungsmotiven zu denken. Die Historisierung des Animalischen informiert uns über verschiedene Erscheinungs- und Erinnerungsformen, Wirkungskonzepte, Verkörperungen und paradigmatische Verschiebungen in Theorie, Praxis und Ästhetik hinsichtlich der vielfältigen Mensch-Tier-Konfigurationen. Nicht-menschliche Akteure im Aufführungsgeschehen reflektieren und verkomplizieren den Kultur- und Theaterbegriff, indem sie das Verständnis von Natur und Landschaft neu ausrichten und einen anderen Blick ermöglichen. Die Konkretisierung in das Singuläre, das heißt in die Figur, bildet den Bezugspunkt für eine transkulturelle Setzung mit und durch den Satyr als plurale, facettenreiche und offene Figur.

97 Die akademische Wissenschaftsdisziplin bildet sich im deutschsprachigen Raum um die Jahrtausendwende heraus.

98 Köhring, Esther: »Tiere und Theater, Performance, Tanz«, in: Roland Borgards (Hg.): *Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch*, 2016, S. 245 – 261, hier S. 245.

Um animalische Figurationen im Theater nicht nur als rein abstrakte Modelle oder Metaphern zu interpretieren, muss vom Zusammenhang zwischen Epistemologie und Sprache im Kontext des wissenschaftlichen Diskurses der Anthropologie abgesehen werden und die Epistemologie von Tieren und Spiel beispielsweise als »ludische Choreographien«⁹⁹ für die tanzwissenschaftliche Forschung stärker behauptet werden. Die Sichtbarkeit von tierischen Akteuren und animalischen Figurationen, die damit einhergehende Irritation der Wahrnehmung des Publikums und umgekehrt ihre Unsichtbarkeit durch Ausschluss aus dem Bühnenkontext hat zahlreiche Inszenierungsstile beeinflusst und damit neue Aufführungspraktiken oder Techniken der Verkörperung hervorgebracht. Historisch begründet der künstlerisch-konzeptionelle Zugriff auf Tiere in zahlreichen Beispielen einen Theaterskandal, der insbesondere auf der Spannung zwischen der institutionellen Setzung von Normen und Regeln oder deren Missachtung durch Suspension, Verschiebung und Überschreitung beruht.¹⁰⁰

Gabriele Brandstetter formuliert in ihrem Beitrag eine grundlegende Perspektive, im Tanz durch und mittels Tiere zu forschen, genauer: tierische Bewegungs- und Körperkonzepte zu recherchieren sowie durch animalische Gesten und Artikulationen die konstruierten Grenzen zwischen Mensch und Tier auszuloten:

»Is the animal not a ›research‹ figure in dance as well? Is it not a figure that promises a different knowledge, a different experience of the body, of movement, as a transitional figure that stands for the transformation and self-transcendence of the human? In order to systematize to some extent the extremely diverse forms of animal portrayal in dance, I shall divide the numerous issues involved into three broad areas of the animal-human relationship in dance:

1. Animal dances and the relation between ritual and (animal) imitation
2. A poetics of the dance based on animal transformation
3. Biopolitics of the animal as dance/performance«.¹⁰¹

Die das Zitat einleitende Frage ist zudem historisch situiert. Sie verweist nicht nur auf aktuelle Tendenzen im zeitgenössischen Tanz, sondern befördert uns wieder zurück zu den vermeintlichen »Anfängen« – zur engen Verflechtung, oder besser gesagt – zur *Hybridisierung* von Animalität, Ritual und Performance.

99 Adamowsky, Natascha: »Aisthesis und Performance. Ludische Choreographien im urbanen Raum«, in: Sabine Huschka (Hg.): *Wissenskultur Tanz: historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen*, Bielefeld: transcript 2009, S. 173 – 188.

100 Vgl. Köhring, Esther: »Tiere und Theater, Performance, Tanz«, in: Roland Borgards (Hg.): *Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch*, 2016, S. 245 – 261, hier S. 256.

101 Brandstetter, Gabriele; Taylor, Iain W. M.: »Dancing the Animal to Open the Human: For a New Poetics of Locomotion«, in: *Dance Research Journal*, 42 (1), 2010, S. 2 – 11, hier S. 4.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass das historisch wechselnde Verständnis von ästhetischen, institutionellen oder ethischen Wertkriterien im »Paradigma der Menschendarstellung« (Fischer-Lichte) sowie die Matrix des Animalischen auf der Bühne nicht immer nach demselben Maßstab beurteilt werden (kann), wie mehrere Fallstudien aus der Theatergeschichte zeigen. Gegenwärtig ist die Animalität in mehrfacher Hinsicht präsent oder angedeutet: als politische Kategorie für Alterität, Marginalisierung und Biopolitik, als Recherchematerial – perspektiviert durch Bewegungsanalyse – für Körperkonzepte sowie als Forschungsfigur zur künstlerischen Wissensproduktion.

Anatomische Konstruktionen von Animalität durch somatische Bewegungspraxis

Die Markierung der mythischen Satyrn als quasi-animalische Performer wird in der Rollenprofilierung nicht nur thematisch, sondern auch durch Körper- und Bewegungskonzepte sichtbar gemacht. Diese Beobachtung führt zu der Frage, welche anschlussfähigen Forschungsmöglichkeiten inszenierte Animalität im Kontext zeitgenössischer Arbeiten und choreografischer Ansätze eröffnet. Welche animalischen Figurationen lassen sich heute in Performance und Tanz erkennen und wie lassen sie sich bewegungstechnisch (Atmung, Energie, Bewegungsapparat) als Wissensfigur freilegen?

Frédéric Gies ist ein zeitgenössischer Choreograf und Tänzer, der in Schweden lebt. Nachdem er in den 1990er Jahren an den Werken verschiedener französischer Choreografen partizipiert hat, begann er, seine eigene choreografische Arbeit und Bewegungspraxis zu entwickeln. Seine Choreografien sind das Ergebnis intensiver Bewegungsforschung in Workshop-Formaten, die von seinen Erfahrungen mit somatischen Praktiken, spezifischen Formen des zeitgenössischen Tanzes, seiner früheren Ballettausbildung und seiner Teilnahme an Techno-Events/Raves geprägt sind. Diese verschiedenen Arten der Annäherung an den Tanz und den Körper werden in seiner künstlerischen Praxis zusammengeführt.¹⁰²

In einer Zeichnung von Frédéric Gies, mit der er seine Bewegungspraxis visualisiert, erinnert die Figur in ihrer physischen Erscheinung mit langem Bart, kurzen spitzen Ohren und muskulösem Körperbau an einen Satyr, aber ohne jeglichen relationalen Kontext oder expliziten Bezug. Das Bild scheint männliche und weibliche Attribuierungen zu haben, aber keine animalisch angelegte Körperlichkeit. Frédéric Gies legt durch die Zeichnung den Schwerpunkt auf die viszerale Dimension eines Körpers und seiner Energieverteilung durch die von innen – das heißt somatisch –

102 Zur choreografischen Praxis von Frédéric Gies vgl: <https://www.impulstanz.com/workshops/pid4610/> (abgerufen am 27.01.2023).

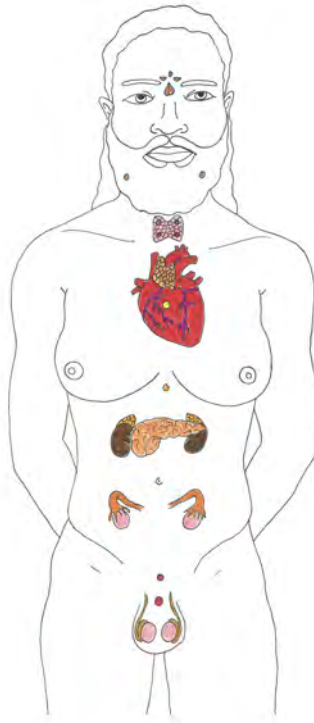
motivierte Bewegung. Dabei entwickelt er eine Bewegungspraxis, die aus einer kollektiven und individuellen Erkundung der körperlichen Ausdrucksformen, die mit den endokrinen Drüsen und Chakren verbunden sind, durch Clubtanz zu Techno besteht. Diese Praxis besteht darin, den Clubtanz nachzuspüren und gleichzeitig die spezifische Körperlichkeit der endokrinen Drüsen und Energiezentren (Chakren) zu verkörpern. Das endokrine System besteht aus einer Reihe von Drüsen und Organen, die Hormone bilden und freisetzen und somit zahlreiche Funktionen im Körper regulieren. Gies' Bewegungspraxis namens »Technosomatics« konzentriert sich auf den erfahrbaren, sensorischen Körper und erforscht alternative Texturen, Anatomien und Gewebe, die mit der wissenschaftlich fundierten Theorie der Körperbaulehre partiell übereinstimmen. Diese Praxis basiert auf den Bereich der Somatik als Bewegungstheorie und auf den Bereich der Techno-/Rave-Tanzkulturen in ihrer viszerale Wahrnehmungsdimension. Dieser hybride Forschungsansatz entstand aus Frédéric Gies' eigenen Erfahrungen mit verschiedenen somatischen Praktiken und Eindrücken sowie Empfindungen, die er auf der Tanzfläche eines Clubs erlebt.¹⁰³ Durch ritualisierte Bewegungsabläufe als eine Form der Meditation können tranceähnliche Bewusstseinszustände erforscht werden, die sich auf das heilende und spirituelle Potenzial des Tanzes konzentrieren.

Abb. 47: Satyr auf Vasenausschnitt



103 Zur choreografischen Praxis von Frédéric Gies vgl: <https://www.impulstanz.com/workshops/pid4610/> (abgerufen am 27.01.2023).

Abb. 48: Zeichnung von Frédéric Gies



Die Aufführung von *Queens of the Fauns* beginnt mit beunruhigenden, aber geheimnisvollen Klängen, während das Publikum in der Dunkelheit verharret, ohne etwas erkennen zu können. In der ersten Sequenz erscheinen zwei Performende, die von Nebel umgeben im langsam heller werdenden Bühnenraum sichtbar werden. Sie liegen einander zugewandt seitlich auf dem Boden, wobei es für die Betrachtenden so wirkt, als würde ein Körper den anderen spiegeln – zwei Faunenkörper, einer weiblich und einer männlich, die einander in ihrer Form reflektieren. Mit dem Einsetzen des Beats führen die Performenden synchron Armbewegungen in einer sinnlichen Bewegungsqualität aus. Die kreisenden Bewegungen der Arme suggerieren ein Bedürfnis nach Genuss und Sinnlichkeit, das mit jeder wiederkehrenden Bewegung den eigenen Körper sanft umschmeichelt, was umso rätselhafter und erotisch aufgeladener anmutet, je dunkler es wird und die Körper kaum noch sichtbar sind. Die metallische Atmosphäre der Bühne, die durch die Nebelmaschine

erzeugt wird, in Kombination mit der rauen Dumpfheit der Technomusik und einem glühenden Lichtkegel zwischen den Performern verstärken das anschwellende Gefühl und die angespannte Gesamtenergie, obwohl aus der Perspektive der Körper jede Bewegung minimal bleibt und in ihrer Dynamik verlangsamt wird. Gies favorisiert in seinen Arbeiten einen spirituellen, viszeralen und somatischen Zugang zum tanzenden Körper.

Das Konzept für *Queens of the Fauns* als groteske Neubearbeitung, historische Fiktion oder queere Verfremdung zeigt den Versuch, sich mit der Tanzgeschichte und der Mythenbildung queerer Menschen innerhalb eines zeitgenössischen Tanzdiskurses auseinanderzusetzen, indem das skandalisierte Tuch aus *Afternoon of a Faun*¹⁰⁴ als grün getränktes Batikstoff-Bühnenbild zitiert wird, das auf den modernen Vorläufer Nijinsky anspielt und gleichzeitig den erotischen Fokus der zeitgenössischen Performance offenbart. In der Dunkelheit des Theaterraums befindet sich in der Mitte eine kleine goldene LED-Lichtkugel, die diese metallische Atmosphäre unterbricht und sich in der Vorstellung des Betrachtenden durch Nebelrauch in eine unterirdische Landschaft verwandelt, die an einen Clubbunker erinnert. Das Satyr-Sujet, in dem der antike Mythos ebenso mitschwingt wie Nijinskys antikisierendes Faun-Motiv, ist mit zahlreichen exzentrischen Darstellungsmöglichkeiten in den performativen und szenischen Künsten der Gegenwart verwoben: erotische Skandalisierung durch das fetischartige Kostüm, angedeutete Nacktheit auf der Bühne, der Verweis mittels stofflicher Textur auf Nijinskys Skandalabend und die Synchronisation der fließenden Bewegungen mit seiner Co-Performerin Elizabeth Ward.

Ihre Gestaltung des tanzenden Körpers dient als zentrale Referenz für die Bewegungen, die sie im gleichen technoiden Rhythmus ausführen, wodurch sie die Hierarchien und Unterscheidungen zwischen verschiedenen Tanzformen aufbrechen. In *Queens of the Fauns* werden zwei Figuren der antiken Mythologie in einer engen Resonanz zueinander modelliert und in ihrer verschmelzenden Bewegungsqualität erforscht. Gekleidet in Latex, stellt dies eine pervertierte und groteske Interpretation der Tanzgeschichte dar, die mit sinnlicher Energie gesättigt ist und von schelmisch geschlechtsverändernden mythologischen Kreaturen geprägt wird – so die Ankündigung und das Versprechen für den Abend:

»*Queens Of The Fauns* is a duet danced by Frédéric Gies and Elizabeth Ward, which dialogues with a keystone in dance history: *The Afternoon Of A Faun* by Nijinsky. To the techno beats of a live set by the dj Fiedel, the two dancers develop a dance conceived as an incantation in which the mythological figures of the faun and

104 Das grüne Tuch zitiert Nijinskys historische Darstellung eines Fauns, der mit dem Tuch einer Nymphe vor dem Publikum Masturbation simuliert, was bei der Uraufführung 1912 einen Skandal auslöst.

of the nymph merge. While leaving the tradition of ballet to create an experimental dance form was central to Nijinsky's project, their voluptuous dance collapses the distinction between erudite and popular, traditional and experimental forms of dance, creating a poetics of movement and embodiment in which various opposites coexists, dissolve, unite or merge into one another. *Queens Of The Fauns* also echoes the sexual load of *The Afternoon Of A Faun*, as the dance and the dancer's bodies are saturated with sensuality. Nevertheless, this dance escapes the paradigm of the hunter and the hunted present in Nijinsky's piece and proposes another economy of relationships.¹⁰⁵

Das Fantasma, das Vaslav Nijinsky mit seiner Verkörperung des Faun 1912 hervorrief, bleibt für die Tanzhistorie sicherlich einzigartig. Mit der Moderne und ihrer neuen ästhetischen Vorliebe für gattungsübergreifende und antikisierende Projekte durch Reenactments, Restagings und Rekonstruktionen griffen einige Tänzer*innen wie Isadora Duncan, Vaslav Nijinsky und Alexander Sacharoff für ihre Bewegungsforschung auf griechische Vasen zurück, die sie im Pariser Louvre oder im British Museum eingehend studierten. Als Vorbild für die Choreografie zu *L'après-midi d'un faune* dienten griechische Vasenmalereien, die Nijinsky zu einer symbolisierenden und abstrahierten Darstellungsform mit stilisierten Arm- und Handhaltungen inspirierten.¹⁰⁶ Seine moderne animalische Inszenierung¹⁰⁷ wird mit ästhetischer Androgynität, Anmut, Unschuld, Exotismus und Sinnlichkeit assoziiert, »das Flachrelief wird zum alles durchdringenden Formprinzip – von der Modellierung der Körper bis zur streng zweidimensionalen Raumgestaltung, die stets nur das Profil der Tänzer zeigt. Die Kostüme Baksts und die Beleuchtung unterstreichen den Reliefcharakter [...].«¹⁰⁸ Neben der Analyse von Monika Woitas verweist auch Gabriele Brandstetter auf die Ornamente und Reliefs, die als ästhetisch-strukturelles Formelement für das Tanzkonzept genutzt werden.¹⁰⁹ Die Figur des Faun, das hat Claudia Jeschke über einen langen Zeitraum bewegungsmotorisch rekonstruiert, ist an Vasenbilder der griechischen Antike orientiert, die für Nijinsky zum Vorbild für Bewegungsstudien wurden: »Nijinsky verwendet Torsionen, die den Körper in zwei Sektoren mit zwei unterschiedlichen Vorstellungen der Richtung vorwärts

105 Gies, Frédéric; Ward, Elizabeth: *Queens of the Fauns* (Programmtext): <https://inkonst.com/en/event/frederic-gies-queens-fauns/> (abgerufen am 27.01.2023).

106 Jeschke, Claudia: *Tanz als Bewegungstext: Analysen zum Verhältnis von Tanztheater und Gesellschaftstanz (1910–1965)*, Bd. 28. Berlin: De Gruyter 2011, S. 154.

107 Burt, Ramsay. *The Male Dancer: Bodies, Spectacle, Sexualities*, London, New York: Routledge 2007, S. 85.

108 Woitas, Monika. *Leonide Massine: Choreograph zwischen Tradition und Avantgarde*, Bd. 18. Berlin: De Gruyter 2012, S. 25.

109 Vgl. Brandstetter, Gabriele: »Die Inszenierung der Fläche – Ornament und Relief im Theaterkonzept der Ballets Russes«, in: Claudia Jeschke; Ursel Berger; Birgit Zeidler (Hg.): *Spiegelungen. Die Ballets Russes und die Künste*, Berlin: Verlag Vorwerk 8 1997, S. 147 – 163.

aufspalten. Auch die Sitz- und Liegepositionen sind so gestaltet, daß sie den Körper zweiteilen«¹¹⁰.

Abb. 49: Frédéric Gies in *Queens of the Fauns* (2019)



Abb. 50: Frédéric Gies und Elizabeth Ward in *Queens of the Fauns* (2019)



110 Jeschke, Claudia: *Tanz als Bewegungstext: Analysen zum Verhältnis von Tanztheater und Gesellschaftstanz (1910–1965)*, 2011, S. 154.

Jeschke notiert weiter: »Die Zweiteilung des Körpers ist möglich durch die Aktionen des Rumpfes, dessen Artikulationspotential Nijinsky – wohl zum erstenmal in der Geschichte der Choreografie – thematisiert, indem er Kontraktionen und Verdrehungen in sein Bewegungsrepertoire integriert«¹¹¹. In der Figur des Fauns wird das Animalische durch die meist zweigeteilte Körperlichkeit, oben Mensch, unten Tier, attribuiert. Die Nymphen werden durch luftige, an die Antike erinnernde Gewänder kontrastiert, wie Nicole Haitzinger festhält:

»Der Faun wird aber von Nijinsky nicht dargestellt, sondern er identifiziert sich mit der Rolle und etabliert so ein als-ob Konzept im Tanz, in dem sich das Faun-Sein in einer Übertragung in Bewegung zeigt. Selektion, Fragmentierung und Sukzessivität in den Bewegungsfindungen dokumentieren die analytische Herangehensweise.«¹¹²

Samuel Dorf nimmt einen weiteren Analyse-Transfer vor und rekurriert hier auf Emmanuels Theorie der griechischen Posen und die weiblich dominierten Interpretationen des griechischen Tanzes:

»Nijinsky's statuesque Faune echoes Emmanuel's theory of Greek poses but differs from the fluidity found in female-dominated interpretations of Greek dance. Examining Faune in relation to the academic theories of ancient dance and rhythm demonstrates how works in the repertoire of the Ballets Russes reverberated not only with musical and choreographic audiences but with a much larger historiographic project undertaken by archaeologists and scholars to narrate the Greek past.«¹¹³

Queens of the Fauns nimmt das historiografische Projekt der Tanzmoderne als Recherchematerial, entfernt sich aber vom faunenhaften Tanz und der androgynen Qualität von Nijinskys Verkörperung, um mehr Fluidität, Flexibilität und sexuelle Ambivalenz in den geschlechtsspezifischen Körper- und Bewegungskonzepten der Königinnen (»Queens«) zu schaffen und die weiblich konnotierten Anteile und maskuline Energien zwischen den Performenden zu fragmentieren.

Die Erschließung der Satyrfigur, exemplarisch für den männlichen Tänzer und das Männlichkeitskonzept in antiken Tanzkulturen, vermag eine Lücke in der Tanz-

111 Ebda., S. 154.

112 Haitzinger, Nicole: »Reform, Revolution, Spektakel. Zu avantgardistischen Tanz- und Gesellschaftsentwürfen bei den Ballets russes«, 2020, in: <https://corpusweb.net/-reform-revolution-spektakel.html> (abgerufen am 27.01.2023).

113 Dorf, Samuel N.: »The Ballets Russes and the Greek Dance in Paris: Nijinsky's Faune, Fantasies of the Past, and the Dance of the Future«, in: Laura Gianvittorio-Ungar; Karin Schlapbach (Hg.): *Choreonarratives. Dancing Stories in Greek and Roman Antiquity and Beyond*, 2021, S. 284 – 299, hier S. 284.

und Theaterhistoriografie zu füllen. Während der Tanz der Mänade das ekstatische Bewegungsmodell des Dionysischen schlechthin ausdrückt, zeichnet sich die Körper-Inszenierung der Satyrn respektive Faune durch animalische Sprünge und Drehungen des Torso im oberen/unteren Körpersektor als Spaltung aus. Ein weiterer zentraler Aspekt ist die Verschmelzung von Animalität und Männlichkeit in der tänzerischen Darstellung. Das typische Erscheinungsbild auf Vasen zeigt den Satyr als Tänzer, Akrobat und Athlet, das heißt, er verbindet artistische und akrobatische Elemente in seinen Bewegungen. Im Satyr jedoch eine ausschließlich hypermaskuline Verkörperung zu sehen (statt eher eine maskuline Energie), greift für das Dionysische als Prinzip der geschlechterübergreifenden Inszenierung zu kurz. Das Bewegungsrepertoire des Satyrtanzes Sikinnis umfasst Elemente, die heute als effeminiert (kreisende Hüften, bewegliches Becken), animalisch (kauernde, kriechende Bewegungen) oder maskulin (Sprünge, der Körper als Projektionsfläche männlicher Wünsche und Ängste) wahrgenommen werden. Diese Vielfalt an Bewegungen formt den Satyr als eine Figur, die die Grenzen zwischen Männlichkeit und Animalität verschmilzt und dadurch als queere Figur in Erscheinung tritt. Nijinskys moderne Körperinszenierung als Faun kann als historische Spurensuche nach den Bewegungsmustern antiker Satyrn auf griechischen Vasen gelesen werden, ist aber vor allem eine Untersuchung im Rahmen des Projekts der Tanzmoderne durch Praxisforschung als verkörpertes/sinnliches Wissen und eine Überschreitung normativ separierter Geschlechterdarstellungen im Tanz.

Queens of the Fauns unterscheidet sich von *Afternoon of a Faun* aus dem frühen 20. Jahrhundert vor allem durch die Fokussierung auf somatische Veränderungsprozesse im Geschlechterverhältnis. In der zeitgenössischen Tanzperformance von Gies und Ward liegt der Schwerpunkt auf der internen, körperlichen Transformation, während bei Nijinskys Darstellung die sozialen Aspekte der Männlichkeit und die zentrale Rolle des Fauns und seines Begehrens im Vordergrund stehen. Nijinsky bewegt sich bedächtig, hebt kaum die Füße, führt abrupte, profilierte Drehungen aus, die seinen athletischen Körper betonen, und wählt kantige Gesten, die männliche Kraft und enorme Spannung zeigen. Seine berühmte Androgynität bricht bereits mit der traditionellen Geschlechterdarstellung, bleibt jedoch in einem heteronormativen Rahmen verankert. Gies und Ward gehen darüber hinaus, indem sie die Binarität durch queere Körperinszenierungen und die Verschmelzung männlicher und weiblicher Bewegungsmuster auflösen, wodurch sie nicht nur die Figur, sondern auch die Wahrnehmung von Geschlecht und Körper transformieren:

»Dancing, in particular when nudity or homosexual connotations are involved, can challenge the normalising constraints of conventional masculinity, and provide sites of instability for masculine identity. Precisely because the male dancer can present a transgression of regulatory norms, he has the potential to desta-

bilise and collapse boundaries and to withstand binary gender and sexual stereotypes.«¹¹⁴

Diese Form der Aufarbeitung kanonisierter Werke und eine vom historischen Bewusstsein geleitete Bewegungsforschung kann für gegenwärtige Performance- und Tanzarbeiten wie die von Florentina Holzinger oder Trajal Harrell geltend gemacht werden. Schon auf den ersten Blick wird deutlich, dass es sich hier nicht bloß um einen ›archivierten‹ Akt der Rekonstruktion der von Nijinsky modellierten Faun-Figur handelt, sondern um eine Aktualisierung in der Erforschung von Geschlecht und deren Verhältnis zu pluralen Körperkonzepten.

Das Enthäutete: Anish Kapoor *Marsyas* (2002)

»Sensuality is terror.«¹¹⁵

Anish Kapoor, »Blood and Light, in conversation with Julia Kristeva« (2015)

Die Figurationen des Satyrs in der Gegenwart sind nicht allein auf die szenischen Künste beschränkt. Die letzte Fallstudie stellt *Marsyas* (2002) vor, eine ins Monströse ausgedehnte Kunstinstallation in der Turbinenhalle der Tate Modern als Teil der Unilever Series¹¹⁶, die Anish Kapoors Faszination für das Physische wie auch Metaphysische als räumliche Dimension demonstriert und sich auf die mythologische Figur des gehäuteten Satyrs bezieht. Der von Apollo im musikalischen Wettstreit besiegte Satyr Marsyas wird zur Strafe seiner Hybris an einem Baum aufgehängt, so erzählt es Ovid in den *Metamorphosen*, und bei lebendigem Leib gehäutet. Der geschundene und misshandelte Körper wirft Fragen nach den Grenzen von Wettbewerb, Macht, Einfluss und Autorität auf, die in der Kunst in verschiedenen historischen Epochen und in ganz unterschiedlichen Kunstgattungen als Topos aufgegriffen werden. Eine besonders radikale Auseinandersetzung mit der Verletzung des Körpers und, gewissermaßen, die ›Wiederentdeckung‹ der Haut findet in der Performance-Kunst der 1960er und 70er Jahre statt, in der die materielle Präsenz des Körpers unbestreitbar ist. Der Performance-Künstler Stelarc bezieht sich in seinen Arbeiten zwar nie explizit auf den Marsyas-Mythos, aber seine Arbeiten zielen

114 Kolb, Alexandra: »Nijinsky's images of homosexuality: three case studies«, in: *Journal of European Studies*, 39 (2), 2009, S. 147 – 171, hier S. 150.

115 Kapoor, Anish: »Blood and Light: In Conversation with Julia Kristeva«, in: *The Official Website of Anish Kapoor*, 2015, <https://anishkapoor.com/4330/blood-and-light-in-conversation-with-julia-kristeva> (abgerufen am 19.12.2022).

116 Die *Unilever Series* lädt jährlich einen Künstler oder eine Künstlerin ein, ein Kunstwerk speziell für die Turbinenhalle der Tate Modern zu schaffen.

in ähnlicher Weise darauf ab, die Topografie des Körpers durch das ›Engineering‹ der körperlichen Struktur zu verändern. Das Körperbild des gehäuteten Marsyas wurde zu einem vielzitierten visuellen Emblem und narrativen Referenzpunkt im Kontext von kultureller Vorherrschaft und marginalisierten Positionen, die besonders im Kanon sichtbar werden. Die Musikinstrumente von Apollo und Marsyas haben ethnische Implikationen, da sie die griechische Leier mit ihren Assoziationen von Zivilisation, Elite und Bildung mit den rustikalen, primitiven und monströsen Tönen der Flöten aus den asiatischen Heimatländern der Kulte des Dionysos, deren Anhänger Marsyas war, kontrastieren. Anhand des mythologischen Motivs des Enthäuteten als Figuration des Satyrs können verschiedene Formen der kulturellen Repräsentation, unheimlich ausgedehnte Körperdimensionen oder -transformationen oder der Körper als performatives Material weitergedacht und präzisiert werden. Das Thema des Marsyas-Mythos bildet nicht nur einen Fluchtpunkt für die performativen und bildenden Künste in der Reflexion und genauen Betrachtung ihres eigenen künstlerischen Mediums, sondern auch für die Kulturwissenschaften, die Anthropologie, die Ethnologie, die Postcolonial Studies. Das Ungeheuerliche der Antike ist nach wie vor eng mit dem asiatischen Marsyas-Mythos verwoben und wird mit transkulturellen Perspektiven und postkolonialen Theorien sowie der Frage nach kultureller Hegemonie und politischer Freiheit, einschließlich subalternen Auslegungen der Figur, verknüpft.

Postkolonialisierte Antike: Die unerhörte (Neu-)Konstruktion antiker Narrative

Im Seminar *Histories of Classical Scholarship* von Constanze Güthenke, das ich im Januar 2022 in Oxford besucht habe, erläuterte Güthenke, dass sich die kulturelle Überlegenheit des antiken Griechenlands (»the superiority of the ancients«) in der Wissenschaftsgeschichte bis heute widerspiegelt und in den Publikationen nachvollzogen werden kann. Die Debatte im Seminar drehte sich um die Fragen: Was machen wir heute mit der Antike und dem freigelegten antiken Wissen? Wird das Material ›kontrolliert‹? Und wer hat die Kontrolle darüber?

Seit den 1990er Jahren wird die diskursive Souveränität der griechischen Wissenskultur in den verschiedenen akademischen Disziplinen offen problematisiert und von einer isolierten Einheit zu einer von vielen hybriden Kulturen im vorderasiatischen und nordafrikanischen Raum umgestaltet:

»We can no longer afford to look at early Greece in isolation. What is known to researchers, however, does not always reach the classroom, and the general public is hardly aware that our picture of ancient cultures and, in particular, of early Greek

culture, has undergone dynamic changes. The Western tradition, with its hold on education, has tended to stress the uniqueness of Greek culture and literature.«¹¹⁷

Der Funke, der diese hitzige Diskussion über das antike Griechenland als Ursprung und Wiege der westlichen Kultur entfachte, kam von einem britischen Sinologen, der wahrscheinlich nicht der einzige, aber durch die Publikation wohl erfolgreichste war: Martin Bernal. Mit seiner kontroversen und fachfremden Studie *Black Athena: The Afroasiatic Roots of Classical Civilization* (deutsch: *Schwarze Athene. Die afroasiatischen Wurzeln der griechischen Antike*) stellte er 1987 das antike Griechenland als Geburtsstätte der europäischen Zivilisation vehement in Frage, zeichnet transkulturelle und außereuropäische – hauptsächlich linguistische – Einflüsse nach und enthüllt das im imperialistischen Europa als »klassisch« entworfene Bild der Antike als historische Erfindung und eine ideologische Konstruktion. Die Ursprünge der westlichen Zivilisation, so seine These, liegen in Kleinasien und in Nordafrika und nicht, wie bisher behauptet, in Europa. Das Black-Athena-Paradigma provozierte viele Gegenstimmen, die sich zwar vor allem gegen Bernal als Außenseiter richteten, aber seine Argumente fanden auch breite Resonanz und befeuerten insgesamt einen längst überfälligen öffentlichen wie akademischen Diskurs über die Antike und ihre ideologisch motivierten Konstruktionen, der sich nicht nur kritisch mit der antiken Genealogie, den Erinnerungskulturen und der Geschichtsschreibung, sondern vor allem auch mit der eigenen Wissenschaftsgeschichte auseinandersetzte. In den Jahren 1991 und 2006 hat er die vorgelegten Thesen überarbeitet, zu den vorgebrachten Kritikpunkten Stellung genommen und hielt den Diskurs in Bewegung. Kevin J. Wetmore zufolge ist es versäumt worden, das antike Griechenland in seinem breiteren geografischen und transkulturellen Kontext zu verorten und als griechische Wissenskultur zu verstehen:

»The ›Black Athena‹ paradigm, like the book and debate after which it is named, posits Africa as the source of classical civilization. Artists and writers who follow this model use Greek culture because they perceive it as African or African-inspired, and use the material to establish the primacy of Egypt and Africa.«¹¹⁸

Anstatt die Erforschung des antiken Griechenlands auf seine Einzigartigkeit als isolierte, außergewöhnliche und unantastbare Größe zu gründen, stellen einige Wissenschaftler*innen die griechische und römische Antike als Teil einer Reihe miteinander verbundener Kulturen dar, die in einem vielstimmigen Dialog mit den Län-

117 Ludwig Koenen zitiert nach Bernal, Martin: *Black Athena: The Linguistic Evidence*. Bd. 3. New Brunswick: Rutgers University Press 1987, S. 4.

118 Wetmore Jr, Kevin J.: *Black Dionysus: Greek Tragedy and African American Theatre*. McFarland 2010, S. 38.

dern östlich und südlich des Mittelmeers stehen. Wie äußert sich diese neue Sichtweise auf das antike Griechenland? Zunächst bedeutet es, bereits bekannte Texte unter einem neuen Blickwinkel zu betrachten, insbesondere jene Phänomene zu untersuchen, die unterdrückt oder verdrängt wurden, und zu überlegen, was die politischen und ideologischen Ursachen dafür sein könnten. Es ist eine Illusion, sich die griechische Wissenskultur als feststehend und statisch vorzustellen, die durch die Wiederholung bestimmter Formen sozialer und kultureller Praxis über die Jahrhunderte hinweg stabil aufrechterhalten wurde. Stattdessen ist es wichtig, die vielfältigen Aspekte und Facetten des antiken Griechenlands zu berücksichtigen, die sich von der archaischen bis zur spätklassischen Periode erstrecken.¹¹⁹ Kollektive Identitäten haben, wie Stuart Hall uns heute erinnern würde, viele verschiedene Modalitäten, sie können defensiv, konservativ und resistent gegen Hybridität sein, aber sie müssen es nicht. Mit Blick auf die Renaissance, den Barock oder die Moderne, die als Referenzkulturen eine besonders intensive Rezeption der Antike betrieben haben, erscheint die griechische Antike in erster Linie als Selbstrepräsentation der jeweiligen Epoche durch die Reaktualisierung antiker Muster und eine Verdichtung des Zeitgeistes mit spezifischen gesellschaftspolitischen Bedingungen und ästhetischen Prämissen. Mit anderen Worten: Sie ist als Referenzkultur im kulturellen Gedächtnis ebenso verankert wie in der Wissensvermittlung und in der Herausbildung von Denktraditionen und künstlerischen Artikulationsformen. Der Kontext ›Europa und die Antike‹ unterliegt heute weiterhin kulturellen Transformationsprozessen, die mit der Dekonstruktion historischer Narrative (postkolonialisierte Antike) und geteilter Erinnerungskulturen (Hybridität, Transkulturalität) einhergehen.¹²⁰

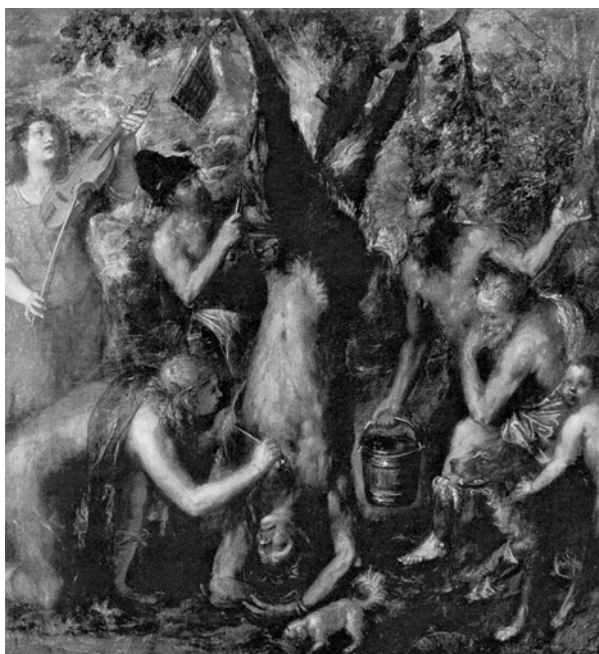
119 Auch wenn das Bild der Antike oft idealisiert wird – etwa durch die Betonung der Demokratie –, sollte man sich bewusst sein, dass solche Idealisierungen und die Vorstellung von festen Identitäten möglicherweise eine vereinfachte Perspektive auf die historische Realität bieten. Die Frage, was sich am Bild der Antike ändert, wenn festgestellt wird, dass sie sich Einflüsse anderer Kulturen rezipiert oder einverleibt hat, ist ebenfalls von Bedeutung und zeigt, dass historische Entwicklungen komplexer sind als oft dargestellt.

120 Nicole Haitzinger konstatiert, dass kollektive Identitäten mehr sind als Abstrakta, sie sind realitätsstiftend, werden auf vielfache Weise konstruiert, erinnerungspolitisch gerahmt, inszeniert und verkörpert.

Abb. 51: Marsyas und Apollo



Abb. 52: Tizian »Die Häutung des Marsyas« (ca. 1570 – 76)



Die Haut des Satyrs als räumliche Entgrenzung: Anish Kapoor's Installation *Marsyas* (2002)

»Why Marsyas? What does it mean to you?

Marsyas is a figure from Greek mythology, a satyr flayed by the god Apollo for daring to play a piece of music, on the flute, better than Apollo himself. There's a whole story there, in that artists don't dare make a piece of art more beautiful than the gods could make. The sculpture is in a sense a flayed object, made of skin stretched, revealing a complex network of interior and exterior.«¹²¹

Anish Kapoor ist ein zeitgenössischer britisch-indischer Künstler, der für seine großformatigen abstrakten Skulpturen im öffentlichen Raum bekannt ist. Zuletzt wurde 2022 eine große Retrospektive seines Werks in der Gallerie dell'Accademia di Venezia gezeigt. Seit den 1980er Jahren gelten die bekannten ›Blutbilder‹ als seine künstlerische Signatur und sind integraler Bestandteil des Œuvres von Anish Kapoor. Die Farbe Rot unterstreicht sein Bestreben, die von ihm geschaffenen Objekte mit einem organischen Element zu assoziieren, das erkennbar fleischlich und sinnlich ist und mit der Struktur und Funktion des Körpers in Verbindung steht: »I work with red because it is the colour of the physical, of the earthly, of the bodily«¹²². Indem er den/die Besucher*in mit dem Unerwarteten konfrontiert, entsteht beim Betrachten, Erforschen und Teilnehmen an jedem Werk das Gefühl von unangenehmer und unheimlicher Vertrautheit. Dieses Paradox entsteht, weil das Unerwartete hier in bestehende Erwartungen oder tief verwurzelte kulturelle und psychologische Muster eingebettet ist. Die Beteiligung des Publikums ist ein Schlüsselement in allen Arbeiten Kapoors, sei es durch Reflexion, Interaktion oder choreografierte Bewegung, durch die es Teil des performativen Prozesses wird. Der Mythos hat in Kapoors Werken eine liminale Präsenz. Der Titel des Installationsprojekts *Marsyas*, das mit der Hilfe von Konstrukteuren für die Turbinenhalle der Tate Modern Gallery in London entworfen, gebaut und präsentiert wurde, beruht auf dem griechischen Mythos des Marsyas. Die Ausstellung war von Oktober 2002 bis April 2003 zu sehen. Anish Kapoor konzipierte eine 155 Meter lange Skulptur mit dem Namen *Marsyas* mit einer überwältigenden visuellen Resonanz. Kapoor fasst seine Arbeit so zusammen:

»The work forms itself between three very large steel rings, it is stretched between them like a flayed skin. I am concerned with the way in which a language of engineering can be turned into a language of body. It is important that you can never

121 Kapoor, Anish. Interview: »Kapoor on Marsyas: myth and muse«, in: *The Guardian*, 2003, <https://www.theguardian.com/arts/tateandegg/story/0,12775,875267,00.html> (abgerufen am 19.12.2022).

122 Ebda.

get a view of the whole piece. It is jammed into the building so as to not allow anything but a partial view. The work must maintain its mystery and never reveal its plan. Perhaps then it becomes unobtainable. I want to make things that remain secret.«¹²³

Weil der asiatische Satyr von Apollo bei lebendigem Leib gehäutet wurde, als dieser den musikalischen Wettbewerb verlor, kann Kapoors Absicht veranschaulicht werden, ein fleischähnliches Bild zu evozieren. Ovid schildert die Szene des körperlichen Schmerzes auf ästhetische Weise:

»Doch wie er schrie, zog jener die Haut ihm über die Glieder; und nichts war, als Wunde, zu schau'n. Blut rieselte ringsum; aufgedeckt lag Muskel und Seh'n; auch die zitternden Adern schlugen, der Hülle beraubt, aufzuckende Eingeweide konnten man zählen sogar, und der Brust durchscheinende Fibern.«¹²⁴

Diese mythische Szene, die in Ovids *Metamorphosen* körperlich sezierend beschrieben wird, geht mit Tizians bildgewaltiger »Häutung des Marsyas« in den Kunstkannon ein und wird seither als künstlerische Referenz wiederholt aufgegriffen.¹²⁵ Der dem betrügerischen Apoll im musikalischen Wettstreit unterlegene Satyr Marsyas bringt erst durch seinen Schrei alle Musik zum Verstummen, erzählt Heiner Müller, der das Marsyas-Motiv für seine Macbeth-Shakespeare-Adaption einarbeitet.¹²⁶ In Kapoors Werk wird die apollinische kulturelle Vorherrschaft am Körper des Satyrs Marsyas nahezu anatomisch ausgeforscht. Die PVC-Membran, die Kapoor als »eher wie eine gehäutete Haut«¹²⁷ beschreibt, hebt die fleischliche Qualität des Materials hervor. Kapoor fokussiert sich auf die körperliche Dimension und den physischen Ausdruck des Materials, wodurch dem Werk auch eine postkoloniale Bedeutungsdimension verliehen wird. Dementsprechend schreibt die Kulturtheoretikerin und Kuratorin Nancy Adajania:

»Kapoor's Marsyas turns the satyr's flayed skin into an apocalyptic instrument, whose silence is its finest music. When installed in Tate Modern's Turbine Hall

123 Kapoor, Anish: *Marsyas*, 2002 – 2003.

124 Ovid: *Metamorphosen*. Zitiert nach Hettche, Thomas: *Unsere leeren Herzen: über Literatur*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2017 (Kapitel Marsyas).

125 Zum Beispiel bei Rainer Werner Fassbinder *In einem Jahr mit 13 Monden*, Daniel Richter *So long, Daddy*, Mary Weatherford *Marsyas* und auch von Anish Kapoor.

126 Müller, Heiner; Kluge, Alexander: »Heiner Müller im Zeitenflug. Aktualität von Ovids *Metamorphosen*«, in: <https://kluge.library.cornell.edu/de/conversations/mueller/film/110> (abgerufen am 26.07.2022).

127 Kapoor, Anish. Interview: »Kapoor on Marsyas: myth and muse«, in: *The Guardian*, 2003, <https://www.theguardian.com/arts/tateandegg/story/0,12775,875267,00.html> (abgerufen am 19.12.2022).

(London), this gigantic work surely articulated, among several possible meanings, the hard-won double triumph of Kapoor's postcolonial subjectivity. The first triumph is in its successful challenging of the accumulated cultural ascendancy of empire. The second lies in its transcendence of default assumptions about post-colonialism by shifting into a robustly transcultural register.«¹²⁸

In ihrem von der Installation inspirierten Essay »Trace and Sign« reflektiert Gayatri Chakravorty Spivak, eine führende Theoretikerin postkolonialer Theorie, über das Werk: »The size of Marsyas taught Kapoor that no one sees the whole thing at once.«¹²⁹ Spivak interpretiert, dass die Fragmentierung der Wahrnehmung durch das Kunstwerk nicht nur die Grenzen der visuellen Erfahrung herausfordert, sondern auch die kulturellen und historischen Kontexte neu hinterfragt, die unser Verständnis von Ganzheit und Fragmentierung prägen. Die Installation entrückt die gewohnten räumlichen Dimensionen und lädt den Betrachtenden – oder präziser gesagt: den Erlebenden – dazu ein, sich mit den durch das Kunstwerk verfremdeten Wahrnehmungsprozessen und Sehgewohnheiten auseinanderzusetzen. Im Gegensatz zu natürlichen Landschaften wie Meer oder Bergen, wo es üblich ist, nicht alles überblicken zu können, fokussiert sich hier das Kunstwerk auf das Objekt und dessen Wirkung auf die Wahrnehmung. Diese Konzentration auf das Objekt stellt die Reflexion über die eigene Wahrnehmung und die damit verbundenen Veränderungen in den Vordergrund. Ihre schiere Größe verdeutlicht nicht nur die Begrenztheit und Künstlichkeit des White Cube, sondern *Marsyas* entzieht sich auch der Kontrolle der Besucher*innen, da sie immer nur Ausschnitte der Skulptur zu erfassen vermögen. Diese müssen sich diese Fragmente gewissermaßen selbst sukzessive erarbeiten; das Kunstwerk fordert ein gewisses Engagement und eine Involviertheit. Diese performative Qualität kann nur erfahren werden, indem das Kunstwerk von verschiedenen Positionen und Perspektiven durchlaufen und erlebt wird. Erst diese Erfahrung erlaubt es, aus den eigenen Teilwahrnehmungen ein – vermeintliches – Ganzes zusammenzusetzen.

Neben den physischen, topografischen, visuellen und kulturkritischen Aspekten kann die Installation *Marsyas* auch gewissermaßen als »stille Soundarbeit« verstanden werden, die ihre performative und immaterielle Qualität in der physischen Ausdehnung räumlich entfaltet und im Akt des Durchschreitens intensiviert – und zwar auf dialektische Art auf den Schmerzensschrei verweisend. Das mythologische Motiv der Häutung des Marsyas und der »Sound«-Installation wurde im Artikel »Voice, Monstrosity and Flaying: Anish Kapoor's Marsyas as a Silent Sound Work« von Mark

128 Adajania, Nancy: »ANISH KAPOOR. The Mind Viewing Itself«, in: <https://anishkapoor.com/459/the-mind-viewing-itself-by-nancy-adajania> (abgerufen am 26.07.2022).

129 Spivak, Gayatri Chakravorty: *An aesthetic education in the era of globalization*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press 2013, S. 487.

Dorrian 2012 unter den Aspekten ›Phonizität‹, ›Monströsität‹ und ›Körper als Wunde‹ herausgearbeitet:

»One might thus be led to suspect that the work is as much to do with sound and listening, even if – and maybe especially because – silent, as it is to do with seeing, with the substitution of the rigidity of the horn's envelope by the quivering skin perhaps marking a subtle subversion of its acoustic force, which dimly echoes Apollo's more radical and cruel assault upon the envelope of Marsyas' own body. [...] Kapoor's refashioning of the flayed and breathless skin of the satyr seems dedicated to honouring and giving space – in the first instance, the giving over of the immense architectural space of the Turbine Hall – to a cry that, because it extends beyond all relation, must necessarily be rendered through silence.«¹³⁰

In Anish Kapoors Werk kann die Figuration des lebendig gehäuteten Marsyas als kolonialistisches und stummes Mahnmal für den Sieg der apollinischen (Hoch-)Kultur über die Wildheit des dionysischen Satyrs gelesen werden. Die Erfahrung des Kunstwerks offenbart eine wahrhaft monströse Dimension, die sowohl als Hinweis auf die Niederlage im künstlerisch-kulturellen Wettbewerb als auch als Warnung im etymologischen Sinne der Monstrosität dient:

»Marsyas' punishment may be beyond endurance, but equally its depiction has sometimes been cited as a limit condition of what sight can endure, of what it is possible to see – a threshold at which relation is lost and at which we encounter the monstrous.«¹³¹

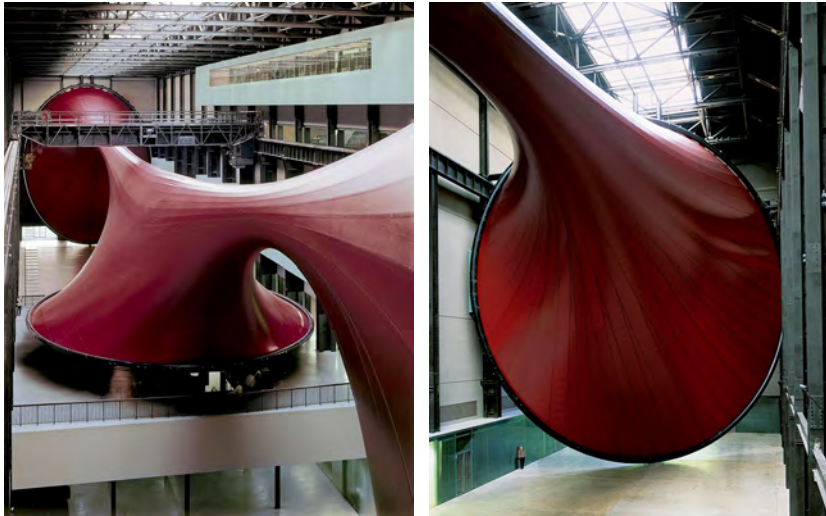
Die Entscheidung, die Installation *Marsyas* zu nennen, erlaubt es Kapoor, bestimmte künstlerische Prinzipien zu realisieren. Die drei Leerräume der Installation, die den Betrachtenden mit der Bedrohung des Verlusts von Orientierung, Kontrolle und Wahrnehmung konfrontieren, entsprechen dem Prinzip, dass Kunst durch Konfrontation und Verfremdung neue Wahrnehmungshorizonte eröffnet. Bei Ovid wird der Satyr Marsyas von Apollon bestraft, was als Metapher für den Konflikt zwischen zivilisatorischer Ordnung und wilden, chaotischen Kräften dient. Kapoor greift diese Thematik auf, indem er den Betrachtenden in seiner Installation mit einer Erfahrung konfrontiert, die die Ungewissheit und Fragmentierung der Wahrnehmung verstärkt und so die Spannung zwischen Ordnung und Chaos künstlerisch neu interpretiert. Kapoors Formensprache assoziiert in seinen Arbeiten häufig Leerräume und Objekte sowie die Einbettung des einen in das andere. Mit diesem aus dem Abstrakten geborenen, körperzentrierten Kunstwerk hebt

130 Dorrian, Mark: »Voice, Monstrosity and Flaying: Anish Kapoor's Marsyas as a Silent Sound Work«, in: *Architectural Theory Review* 17 (1), 2012, S. 93 – 104, hier S. 101.

131 Ebda., S. 94.

Anish Kapoor die Resonanz zwischen der spezifischen Form der apollinischen Entstellung von Marsyas Körper und dem Angriff auf das Instrument hervor, mit dem der geschundene Körper zu einer monströsen Figuration verschmilzt, die sich in einem stummen Schrei artikuliert. In der 30-minütigen Videodokumentation auf der Website des Künstlers, in der der Entstehungsprozess der 10 Etagen hohen und 150 Meter langen trompetenförmigen Struktur der Installation Schritt für Schritt erklärt wird und Kapoor sein Konzept bis zur endgültigen Realisierung kommentiert, entlarvt die monströse Erscheinung Anish Kapoors' Hybris in seinem Wunsch, ein Kunstwerk dieser Dimension und dieses Ausmaßes zu realisieren: »Der immanente Schwindel, die Orientierungslosigkeit steht dabei [...] im Zentrum«¹³².

Abb. 53 und Abb. 54: Anish Kapoor *Marsyas* (2002 – 2003), Turbine Hall, Tate Modern, London (Ausschnitt)



Zusammenfassung

In den fünf Fallstudien wurden verschiedene Aspekte des Satyrs als fragmentierte Figur der antiken Performancekultur untersucht. Die Qualitäten fungieren gleichzeitig als Analysekatoren, um die Relevanz und die vielschichtige Bedeutung des antiken Satyrs zu erfassen und für die zeitgenössische Gesellschaft zugänglich zu

132 Übersetzt aus dem englischen Originalinterview: Kapoor, Anish: »A Conversation: Anish Kapoor with Donna de Salvo«, in: *Anish Kapoor: Marsyas*, Jg. 64 (2002), S. 62.

machen. Im Kontext der Forschung wird der Satyr zu einer performativen Referenz und einer abstrahierten Figuration, die es ermöglicht, ein korrelatives Modell zwischen den historischen Inszenierungen und ihren resonierenden zeitgenössischen Verkörperungen herzustellen.

Florentina Holzinger vollzieht den Transfer zum Satyrischen über das genre-elastische und akrobatisch angelegte Körper- und Bewegungskonzept, akzentuiert die bizarre und verfremdende Dynamik zwischen dem Tragischen und dem Grotesken, die einen offenen Raum für performative Extreme schafft; *Katerina Andreou* zeigt das zeitgenössische Gesicht des Satyrs als kulturell bastardisierte Figur über die Hybridisierung von Tanzformen und durch die Infragestellung des Begriffs von Ursprung und Original; *Frédéric Gies* verschmilzt mit *Elizabeth Ward* Satyr und Mänade in ihrem ekstatischen Tanz und erschafft ein kosmisches queeres Begehren jenseits einer heteronormativen Matrix; *Chiara Bersani* imaginiert eine mythische Existenz mit der Qualität des Kindlichen und des Staunens mit einem nicht-normativen Körper, der ihren apolitischen Status als Frau innerhalb der dominanten Körperpolitik offenbart; *Anish Kapoor* schließlich zeigt dunkle, postkoloniale und monströse Bedeutungsdimensionen, die der kulturellen Hegemonie inhärent sind, in Form einer monumentalen Körperinstallation als Erinnerungsmedium an den von Apollo gefolterten Körper des Marsyas.

Dieser methodische Ansatz, den Satyr in zeitgenössische Aufführungskontexte zu übertragen, verdeutlicht nicht nur die vielfältigen Manifestationsformen antiker Denkfiguren durch deren neue Anwendung, sondern auch, wie diese Ideen unbewusst oder unbeabsichtigt in moderne Kontexte integriert werden. Dieser Rückgriff auf den Satyr stellt zugleich eine Herausforderung für die tradierte Kanonbildung dar und konterkariert die Verdrängung dieser Figur aus der zeitgenössischen Rezeption. Gleichzeitig eröffnet der Transfer neue Forschungsmöglichkeiten. Durch die Praxis des Historisierens kann der Satyr als Wissensfigur verstanden werden, die mit dem Konzept des ›gespaltenen Körpers‹ – einem hybriden Zustand, der verschiedene Elemente miteinander vereint – verbunden ist. Dies führt zu Theater- und Tanz-Epistemen, die auf alternativen Erzählformen und Wissenssystemen basieren. Vor dem Hintergrund dieser Konfiguration wird die diskursive und kulturgeschichtliche Funktion des antiken Theaters als körperorientierte Aufführungskultur um die performative und tänzerische Dimension erweitert. Aus feministischer Perspektive und anhand zeitgenössischer Beispiele wird die Satyrfigur neu untersucht, um diese vergessene Figur wieder für Publikum und Lesende erlebbar zu machen. Je nach Kontext und Intention von Wissenschaftler*innen sowie Künstler*innen kann die Satyrfigur in der heutigen Zeit auf vielfältige Weise bearbeitet, interpretiert, aktualisiert und übersetzt werden.