

II DIE ANTIKE WISSENSKULTUR: EIN ENSEMBLE VON FRAGMENTEN

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

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

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

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

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

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

Historische Perspektiven

Die Satyrn zwischen Chortanz und Dionysos-Kult

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

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

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

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

-
- 3 Götde, Susanne: »Identität und Entgrenzung: Modelle von Gemeinschaft bei den Großen Dionysien im antiken Athen«, in: Erika Fischer-Lichte (Hg.): *Theater und Fest in Europa. Perspektiven von Identität und Gemeinschaft*. Tübingen: Francke 2012, S. 47 – 67, hier S. 58.
- 4 Vgl. Donath, Stefan. *Protestchöre: Zu einer neuen Ästhetik des Widerstands*. Stuttgart 21, *Arabischer Frühling und Occupy in theaterwissenschaftlicher Perspektive*, Bd. 112. Bielefeld: transcript 2018, S. 132.
- 5 Maar, Kirsten: *Entwürfe und Gefüge: William Forsythes choreographische Arbeiten in ihren architektonischen Konstellationen*, Bielefeld: transcript 2019, S. 32.
- 6 Henrichs, Albert: »Warum soll ich denn tanzen?« *Dionysisches im Chor der griechischen Tragödie*, 1996, S. 17.
- 7 Ebda., S. 24.
- 8 Vgl. Böhme, Hartmut; Huschka, Sabine: »Prolog«, in: Sabine Huschka (Hg.): *Wissenskultur Tanz. Historische und zeitgenössische Vermittlungsakte zwischen Praktiken und Diskursen*, Bielefeld: transcript 2009, S. 7 – 24, hier S. 13.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Der Auftritt der Satyrn auf der tragischen Bühne

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

24 Ebd.

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

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

27 Vgl. Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Transkulturelle Perspektiven

Das dritte, transkulturelle Genre

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

41 Vgl. ebda.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Randzonen der Wildnis

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

57 Ebda., S. 359.

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

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

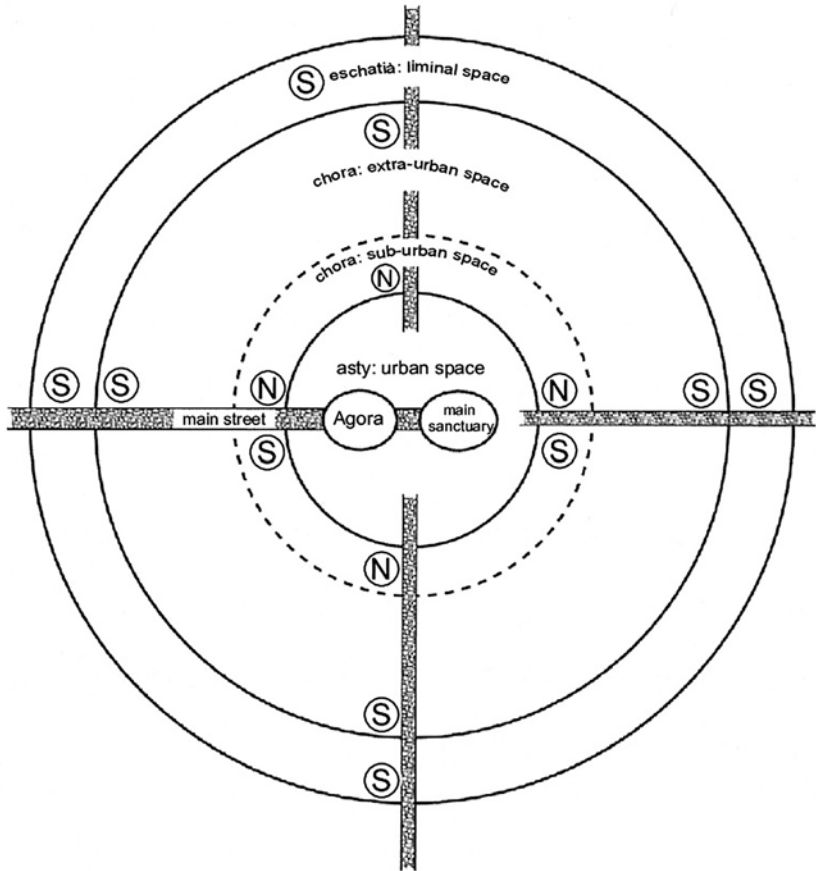
58 Hölscher, Tonio: *Öffentliche Räume in frühen griechischen Städten*, 1998, S. 65.

59 Vgl. Ebda.

60 Ebda., S. 58.

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Eschatia als theatrale Raumkategorie

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

71 Vgl. Ebda.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Zur Wildheit der Satyrn

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Wildheit als dionysische Erfahrungskategorie

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

(1) Geschlecht

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

(2) Gattung

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

93 Vgl. Ebda., S. 2.

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

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

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

(3) Raum

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

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

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

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

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

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

(4) Ritual/Mythos

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

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

(5) Gesellschaftsmodelle (Zivilisation/Barbarei)

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

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

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

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

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

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

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

Diskursfelder und Methoden

Griechische Vasen als Quellenmaterial für die Theater- und Tanzwissenschaft?

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

115 Verfasst um 335 v. Chr.

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

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

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

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

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

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

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

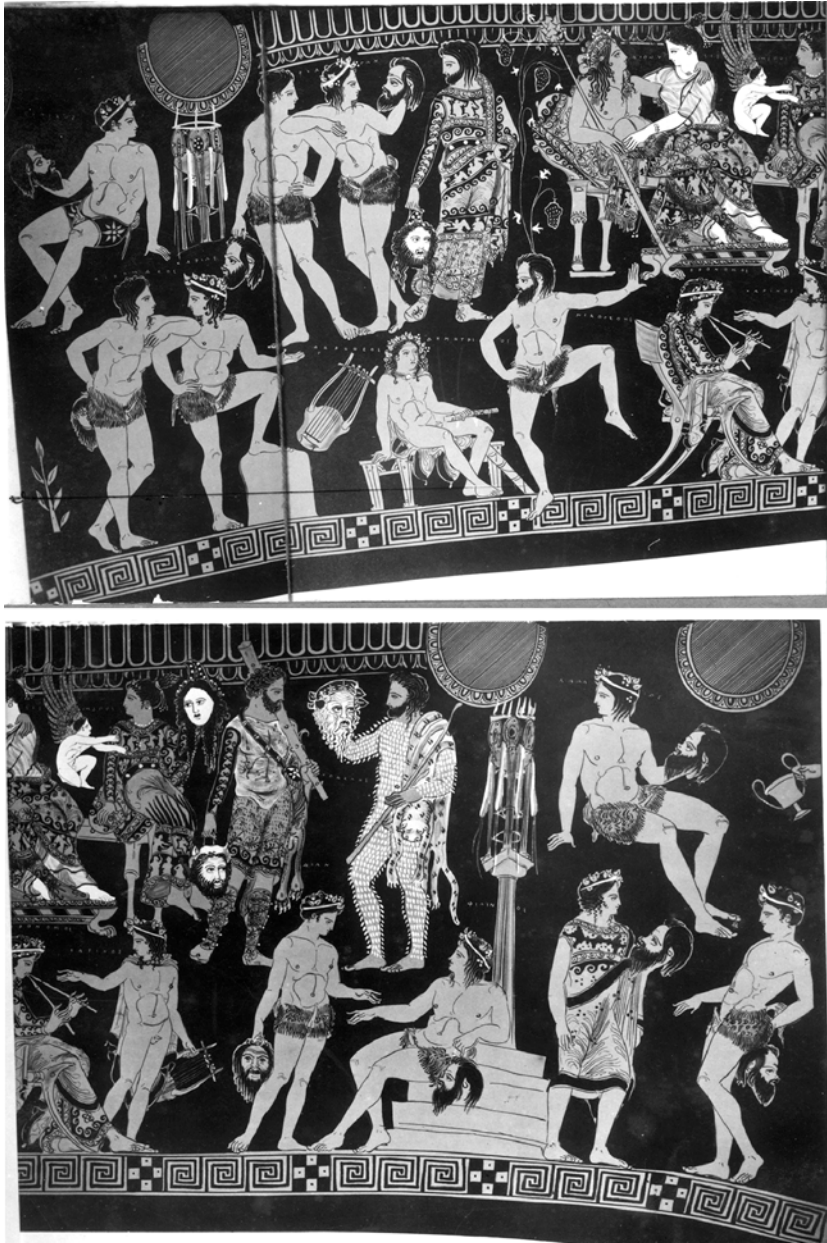
Das Ensemble der szenischen Künste der Antike tritt aktiv in eine Konstellation mit Poesie (Demetrios), Tanz (Satyr) und Musik (Pronomos) auf der Vasenszene. Die Pronomos-Vase stellt jedoch nicht nur ikonografisch das dramatische Personal eines Satyrspiels oder einer Tragödie dar, sondern manifestiert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

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

Abb. 21: Pronomosvase



Abb. 22: Die theatrale Vorderseite der Theatervase



(i) Historiografie und Genealogie des antiken Theaters:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Abb. 23: Die dionysische Rückseite der Pronomosvase



(iii) Theater als soziokulturelle Institution und politische Organisationsform:

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

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

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

126 Vgl. Ebda., S. 131.

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

Tanzgeschichte(n) auf Vasen betrachten

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Abb. 24: Dickbauchtänzer (Komasten) mit normabweichenden Körper



(1) Tanz der Satyrn

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Abb. 25 und 26: Bühnensatyrn im Kostüm



(2) Das Körper- und Bewegungskonzept

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

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

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

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

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

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

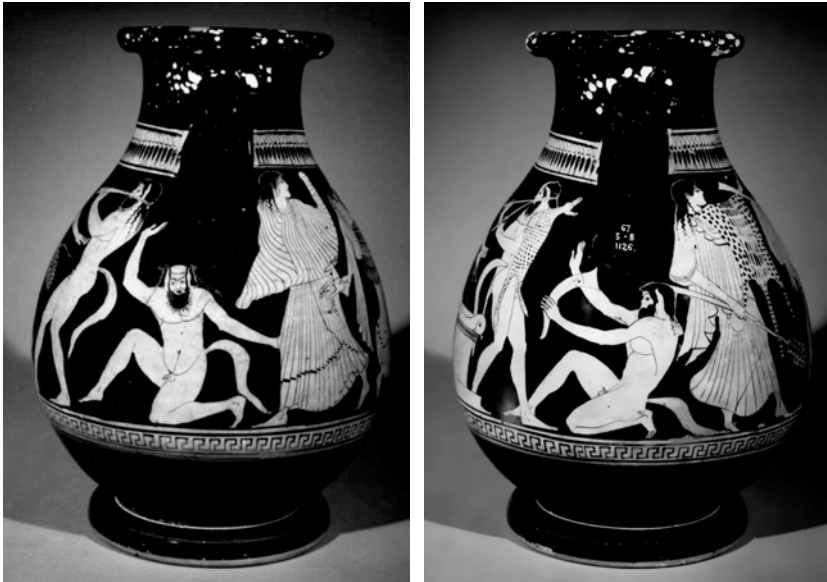
147 Die Unterscheidung zwischen professionellen Satyrtänzern und dem Bewegungsvokabular der mythischen Figur ist hier entscheidend. Die Verwandlung zum Satyr zeigt, dass es sich um einen Theatersatyr handelt, und es könnten Anklänge an ein Satyrspiel, signifikante Körperhaltungen und Tanzfiguren des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

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

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

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

Abb. 27 und 28: Satyrposen



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

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

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

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

Abb. 29: Satyrfigur



Abb. 30 und 31: Tanzende Satyrn und Mänaden



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

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

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

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

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

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

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



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

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

Der Satyr als Gegenmodell zum weiblich gedachten Tanz der Moderne

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

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

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

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

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

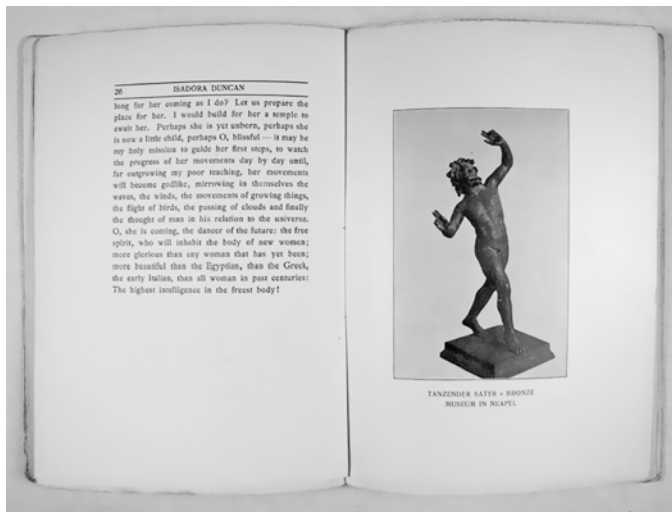
»The maenads (the female celebrants of the Dionysian festivals) must dance into oblivion, while the satyrs (the male celebrants) must become the first choruses of the drama. [...] In other words, the power of representation was given only of the male celebrants. The invention of acting was gender-specific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

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

-
- 154 Hinweise auf diese Forschungslücke finden sich auch bei Fiona Macintosh, Edith Hall, Tyler Jo Smith, Claudia Jeschke, Mark Franco und Janine Schulze-Fellmann in unterschiedlicher Perspektive formuliert.
- 155 Schulze-Fellmann, Janine: »Tanz«, in: Stefan Horlacher; Bettina Jansen; Wieland Schwanebeck (Hg.): *Männlichkeit. Ein interdisziplinäres Handbuch*. München: J.B. Metzler 2016, S. 358 – 369, hier S. 358.
- 156 Case, Sue-Ellen: »Classic Drag: The Greek Creation of Female Parts«, in: *Theatre Journal* (3), 1985, S. 317 – 27, hier S. 321.
- 157 »Bewegungsmuster der Hysterie« bezieht sich auf die von Jean-Martin Charcot und anderen im 19. Jahrhundert erforschten körperlichen Ausdrucksformen der Hysterie, insbesondere im Kontext der Neurologie und Psychiatrie. Brandstetter Gabriele: *Poetics of Dance: Body, Image, and Space in the Historical Avant-gardes*, Oxford: Oxford University Press 2015, S. 182.
- 158 In der Analyse vergleicht Gabriele Brandstetter das Körperbild der freien Tänzerin mit den dominanten Weiblichkeitsmustern (das Modell der Mänaden, der Grazien, der Nike) des antiken Tanzes, die mit modernen Vorstellungen von Exotik und Primitivität sowie Natürlichkeit und Anmut korrespondieren.

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

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



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

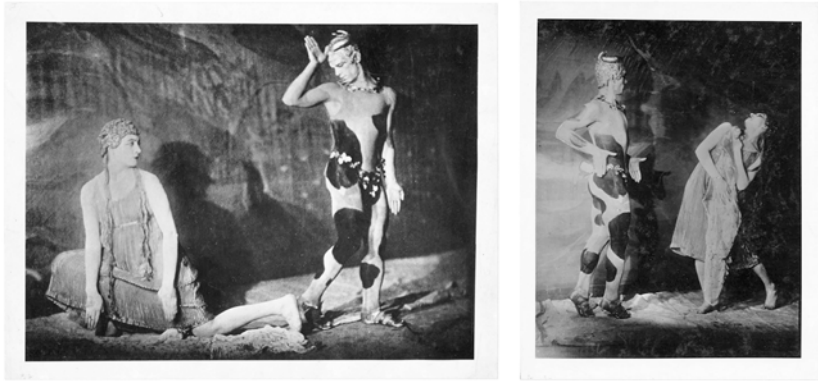
160 In vielen post-antiken Gesellschaften gilt die öffentliche Aufführung von Tanz als eine feminine Tätigkeit. Die großen Ausnahmen im Tanzkanon sind die europäischen Höfe, die den Tanz zur Demonstration ihrer Macht nutzten (Ludwig XIV. und Heinrich III.), oder männliche Tanzstars wie Vaslav Nijinsky,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

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

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

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

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



Dionysisches Schwärmen zwischen Wissenschaft und Kunst

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

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

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

164 Ebda.

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

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

165 Vgl. Ebda., S. 62ff.

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

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

168 Ebda., S. 40.

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

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

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

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

171 Ebda.

172 Ebda.

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

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

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

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

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

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

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

177 Raddatz, Frank-Michael: »BÜHNENBESTIARIUM. Die monströsen Theatertiere und ihr ritueller Hintergrund«, in: *L1* 134, Herbst 2021, https://www.lettre.de/beitrag/raddatz-frank-m_b%C3%BChnenbestiarium (abgerufen am 13.09.2022).

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

-
- 178 Haß, Ulrike: »Die zwei Körper des Theaters Protagonist und Chor«, in: Marita Tatari (Hg.): *Orte des Unermesslichen Theater nach der Geschichtsteologie*, Zürich-Berlin: diaphanes 2014, S. 139 – 159, hier S. 148.
- 179 Raddatz, Frank-Michael: »BÜHNENBESTIARIUM. Die monströsen Theatertiere und ihr ritueller Hintergrund«, in: *LI 134*, Herbst 2021, https://www.lettre.de/beitrag/raddatz-frank-m_b%C3%BChnenbestiarium (abgerufen am 13.09.2022).
- 180 Es ist jedoch zu berücksichtigen, dass Natürlichkeit, Geschlecht, Tierheit, Kindlichkeit und Weiblichkeit unterschiedliche Sphären darstellen, die nicht immer deckungsgleich sind aber intersektional miteinander verknüpft sein können. Die Herausforderung besteht darin, klar zu definieren, welche Aspekte in den Mittelpunkt gerückt werden sollen und wie diese unterschiedlichen Dimensionen sinnvoll miteinander in Beziehung gesetzt werden können.

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