

PROLOG

Die Spurensuche auf einer ägyptischen Müllinsel

»Three years ago we were indebted to Oxyrhynchus for some extensive remains of a lost tragedy of Euripides, the *Hypsipyle*. It is now the turn of Sophocles; and most fortunately the discovery to which I refer represents a side of the poet concerning which we have been very much in the dark. As you know, it was customary to produce tragedies in trilogies, or sets of three, which were followed by a Satyric drama, a lighter piece in which the chorus consisted of Satyrs, and the high tension of the preceding tragedies was relaxed. Only one specimen of such a Satyr drama has come down to us, the *Cyclops* of Euripides. Of the work of Sophocles, as of Aeschylus, in this line there exist only short disjointed fragments preserved in citations by grammarians and others. I am glad to say that for Sophocles what may be considered a fair sample is now recovered.«¹

Im Jahr 1907 gelingt einem ehrgeizigen Forschungsteam aus England, Bernard Grenfell und Arthur Hunt, ein ganz besonderer Zufallsfund. Nach der Freilegung des einzigen vollständig erhaltenen Satyrspiels, der *Kyklops* von Euripides, werden Fragmente eines weiteren antiken Satyrdramas aus der Erde geborgen. Das Satyrspiel *Ichneutae* von Sophokles lag an dieser Stelle seit über 2000 Jahren auf einer antiken Müllinsel, die einst die Mauern einer ägyptischen Kleinstadt säumte, zwischen privaten Briefkorrespondenzen und Wegbeschreibungen, Rechnungen und Verträgen, Essensresten und Exkrementen. Bereits vor der Jahrhundertwende, mit dem Beginn der britischen Herrschaft in Ägypten, entdeckten Archäolog*innen einzelne Papyri, darunter auch eine Schrift des Aristoteles, was für Forschende und Fördergeber*innen ein weiterer Anreiz war, hier und in benachbarten Orten systematisch nach Schätzen der antiken ›Hochkulturen‹ zu graben. Bereits in der zweiten Saison 1897 gelang es, umfangreiche, durch den Sand geschützte Papyri² freizule-

1 Zit. nach Arthur Hunt 1907, in: Harrison, Tony: *Tony Harrison Plays 5: The Trackers of Oxyrhynchus; Square Rounds*, 2015, S. 13.

2 Der antike Vorläufer des Papiers wird aus den frischen Stängeln der Papyruspflanze hergestellt und gilt aufgrund der klimatischen Bedingungen in Ägypten als besonders leicht zu konservieren.

gen, was zur Gründung der griechisch-römischen Abteilung des Egypt Exploration Fund führte und die weitere Forschungsarbeit der beiden Engländer finanziell absicherte. Nur scheinbar zufällig wird eine verschüttete Müllinsel in der antiken Stadt Oxyrhynchos³ zu einer der wichtigsten und ergiebigsten Fundgruben und archäologischen Schatzkammern des 20. Jahrhunderts. Fragmente aus verschiedenen Perioden der Antike lagen Schicht auf Schicht; die Menschen bewahrten ihre Erinnerungen für die Nachwelt in dem, was sie als Müll entsorgten.

Die zwei britischen Nachwuchswissenschaftler Bernard Pyne Grenfell (1869 – 1926) und Arthur Surridge Hunt (1871 – 1934) lernten sich am Queens College in Oxford kennen und waren durch ihre gemeinsame Forschung kollegial wie freundschaftlich verbunden. Ihr ganzes Leben lang widmeten sie sich mit großem Ehrgeiz der Freilegung und Erhaltung des antiken Erbes. Im Winter leiteten sie die Beaufsichtigung der ägyptischen Arbeiter an der Grabungsstätte und im Sommer führten sie die wissenschaftliche Datierung, Auswertung, Interpretation und Übersetzung der hauptsächlich altgriechischen Texte auf Papyrus und ähnlichen Beschreibstoffen in Oxford durch. Fünf Jahre später im Jahr 1912 fassten Grenfell und Hunt ihre Entdeckungen und Zufallsfunde, darunter die neuen Fragmente der griechischen Tragiker, in ein groß angelegtes Publikationsprojekt zusammen, das sowohl eine Katalogisierung, als auch die Kommentierung der antiken Papyri als historisches Quellenmaterial beinhaltet. Ab 1897/8 edierten sie die Einzelfragmente Jahr für Jahr und veröffentlichten ihr Opus magnum: *The Oxyrhynchus Papyri 1907*. Die gemeinsame Forschungsarbeit in Ägypten und Oxford erstreckte sich über ein Jahrzehnt und wurde nur vorübergehend durch den Ersten Weltkrieg (Hunt) und durch psychische Belastungsproben (Grenfell) unterbrochen.

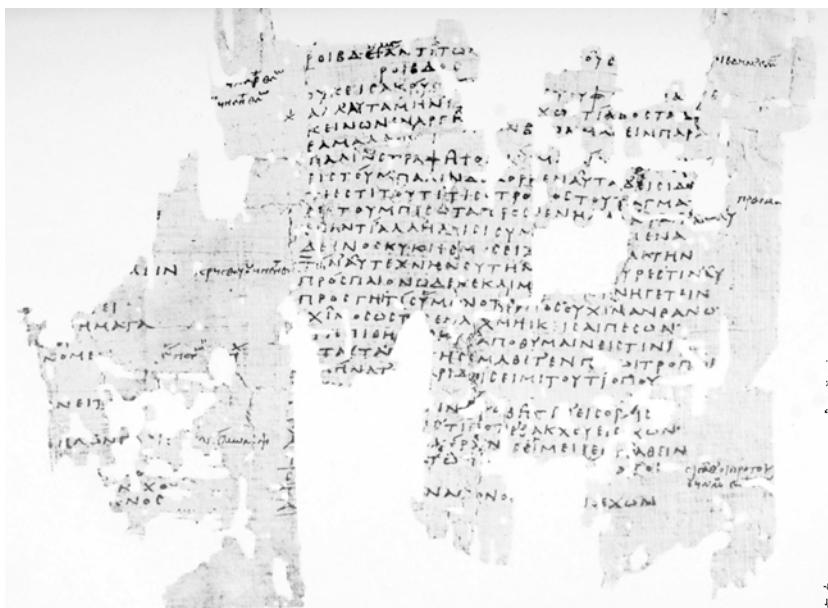
Der von Grenfell zunächst mit einem flüchtigen Blick und etwas entmutigt als bloßer Müllberg wahrgenommene Fund erwies sich bald als eines der größten transhistorischen Archive der antiken Welt, aus dem die Forschung noch lange nach Grenfell und Hunt schöpfen sollte. Zwei Forschende folgten ihrem Instinkt und so führte dieser Zufallsfund auf einer antiken Müllinsel zu den 400 Zeilen des Satyrspielfragments *Ichneutae – Spürhunde* in der deutschen Übersetzung.

3 An dieser Stelle befindet sich heute die Stadt Al Bahnasa, die teilweise auf den Ruinen des antiken Oxyrhynchos errichtet wurde.

Abb. 1: Grenfell und Hunt in Oxyrhynchos (1896)



Abb. 2: Das Fragment Ichneutae von Sophokles (1907)



Nicht zufällig schreibt die Kulturwissenschaftlerin und Gedächtnisforscherin Aleida Assmann in ihrem wegweisenden Werk *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* über das Mülldepot als ein Anti-Archiv: »Der wachsende Abfall als nicht gesammelter und sich dennoch ansammelnder Überrest der Zivilisation ist unschwer als inverses Bild des Archivs zu entziffern«⁴. In diesem Sinne können die Überreste als gewissermaßen ›gedächtnisfähige Materialien‹ zwar nicht vollständig das Rätsel der Satyrn entschlüsseln oder die Gründe für ihr allmähliches Verbllassen und letztlich Verschwinden aus unserem kulturellen Gedächtnis erklären. Dennoch ermöglichen es Fragmente und das verkörperte Wissen auf Vasen, vielfältige Eindrücke und Spuren vor dem Hintergrund der eigenen Erfahrungswelt als Forscherin zu vergegenwärtigen. Dabei ist es entscheidend, Schrift und Spur nicht nur als Dokumente der Vergangenheit zu verstehen, sondern auch in ihrer erinnernden Dimension zu betrachten. Die Metapher des Gedächtnisses wird dabei in enger und weiter Bedeutung als »Spur« aufgefasst – das heißt, dass der Prozess des Gedächtnisses nicht nur die bewahrten, sondern auch die vergessenen Spuren umfasst:

»Das Problem der Überlieferung – und damit des kulturellen Gedächtnisses, hat sich erheblich verkompliziert, als es nicht mehr galt, gegen das Vergessen anzuschreiben und anzulesen, sondern dieses Vergessen selbst als ein konstituierendes Element im Prozess der Überlieferung zu veranschlagen.«⁵

Hier beginnt die zufällige, intuitive Forschungsarbeit im Verborgenen und auf einem zunächst kulturell ›wertlosen‹ Boden, der erst durch Freilegung und Kontextualisierung fruchtbar gemacht wird. Die ägyptische Müllinsel kann als Emblem des Vergessens und gleichzeitig als Gedächtnis-Metapher in Anlehnung an Aleida Assmann für das antike Nachleben der Satyrn – erstens als Nachhall der Antike im Sinne Aby Warburgs und zweitens im Erbe Hunt/Grenfell theoretisch und historiografisch unterschiedlich perspektiviert werden. Darüber hinaus ist kultureller Wert, wie Thompsons Formel einer Mülltheorie⁶ belegt, keine feste oder stabile Eigenschaft weggeworfener oder marginalisierter Dinge, Objekte, Artefakte und beteiligter Personen, sondern »der Müll ist der Kanal zwischen dem Ephemeren und

4 Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München: C. H. Beck 1999, S. 22.

5 Ebda., S. 213.

6 Thompson, Michael: *Rubbish Theory: The Creation and Destruction of Value*, Oxford, UK: Oxford University Press 1979.

dem Dauerhaften⁷ und daher in der Semantik durch kulturelle Transformationen und die theoretische Setzung von Transfers stets veränderbar.⁸

Die Verbindung zwischen Drama und Ausgrabung führt in den wenigsten Fällen in die Nachbardisziplin der Archäologie, die für die Theaterwissenschaft mitunter ein weitgehend unbekanntes Terrain ist. Die Arbeit am Drama beginnt in der Regel erst, nachdem die Textfragmente freigelegt, übersetzt, interpretiert und wieder aufgeführt worden sind. Archäologie ist dabei nicht nur als Disziplin oder Methode zu verstehen, sondern auch als eine hybride und heterogene kulturelle Praxis.⁹ Archäologisches Wissen unterliegt einem Prozess der materiellen und immateriellen Transformation, das heißt, das Quellenmaterial wird nach der Ausgrabung erfasst, verwertet und schließlich in Form eines Grabungsberichts, einer Museumsausstellung oder einer Publikation neu aufbereitet.¹⁰ Methodisch scheint die Archäologie für die Theaterwissenschaft näher an dem Begriff zu sein, den Michel Foucault in den 1960er Jahren zur Beschreibung seines Ansatzes der Historiografie verwendet. Nach Foucault geht es bei der *Archäologie des Wissens* darum, die diskursiven Spuren und Ordnungen der Vergangenheit zu untersuchen, um eine »Geschichte der Gegenwart«¹¹ zu schreiben.

Ein Nachdenken über Theater und Archäologie scheint mir ein sinnvoller Ansatzpunkt zu sein, um die Satyrn durch die Denkfigur der Spurensuche (nach dem Titel des wieder entdeckten Satyrdramas *Spürhunde*) zu erkunden. Es gibt Möglichkeiten, Archäologie als Wissens- und Diskursgeschichte und Theater engzuführen, etwa die künstlerische Aneignung wissenschaftlicher Forschung, die ich einleitend an einem ersten Beispiel skizzieren möchte.

Rekonstruktionen für das Theater: Das Satyrdrama im 20. Jahrhundert bei Tony Harrison

Es gehört zu diesen besonderen Zufällen, dass die Geschichte der Ausgrabungen in Ägypten an der Schwelle zum 20. Jahrhundert auch im Topos ihres Forschungsge-

7 Thompson, Michael: *Mülltheorie. Über die Schaffung und Vernichtung von Werten* (Edition Kulturwissenschaft Bd. 228), hg. v. Michael Fehr, Bielefeld: transcript 2021, S. 15.

8 So lässt sich je nach Perspektive und Fragestellung unterschiedlich vorgehen: Man kann versuchen, die ursprüngliche Bedeutung zu ermitteln, den Wandel der Bedeutungen nachzu vollziehen oder dem Objekt selbst eine neue Bedeutung zuzuschreiben.

9 Auf den Zusammenhang von Theater/Performance und Archäologie wird bei Mike Pearson und Michael Shanks hingewiesen: Beide arbeiten mit Fragment und Spur. Vgl. Pearson, Mike; Shanks, Michael: *Theatre/Archaeology: Disciplinary Dialogues*, London: Routledge 2001.

10 Ebda., S. 50.

11 Foucault, Michel: *Archäologie des Wissens*, aus dem Französischen von Ulrich Köppen. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 2020 (Orig. 1969).

genstandes selbst, dem Satyrspielfragment *Ichneutae* (wörtlich übersetzt: Spürhunde oder Spurensucher), mitschwingt.

Abb. 3: *The Trackers of Oxyrhynchus am 12. Juli 1988, antikes Stadion von Delphi*



Ende des 20. Jahrhunderts bringt der britische Dramatiker Tony Harrison die Satyrn nach ihrer langen Abwesenheit wieder auf die antike Theaterbühne zurück. Harrison verzichtet zwar auf die antike Aufführungstradition von drei Tragödien und einem Satyrspiel, die in einem dramatischen Wettstreit gemeinsam aufgeführt werden, doch seine Inszenierung verweist immer wieder auf die Spaltung zwischen hoher und niedriger Kunst aufgrund der anhaltenden Missachtung und Entfremdung der Satyrdramen von der nachantiken Gesellschaft. Harrison nutzt die Ausgrabung als Rahmengeschichte, indem er den Bericht der Forscher mit seiner Neuinszenierung *The Trackers of Oxyrhynchus* verknüpft. In diesem Kontext schlüpfen die Wissenschaftler in die Rollen von Apollo und Silen, dem Vater der Satyrn. Apollo wird als Vertreter der Hochkultur und klassischen Antike dargestellt, die bestrebt ist, die Satyrn aufgrund ihrer Zugehörigkeit zur Volkskultur auszugrenzen. Obwohl Apollo im Ausgrabungskontext agiert und somit der Ausgrenzung entgegenwirkt, beansprucht er dennoch die zentrale Rolle für sich. Gleichzeitig verdeutlicht Harrisons Inszenierungskonzept, wie Sophokles' Fragmente dazu beitragen können, das Satyrspiel aus seiner marginalisierten Position in der Theaterkunst und Dramatik zu befreien. Die Satyrn, die aus der Welt der Hochkultur ›verbannt‹ wurden, fliehen von der Bühne und kehren in der Inszenierung als Hooligans zurück, um schließ-

lich das Bühnenbild zu zerstören, das aus dem Papyrus gebaut wurde, der sie nach 2.500 Jahren wieder zum Leben erweckt hat.¹²

Dieses auf der Bühne inszenierte Fragment erzählt vom Kleinkind Hermes, das kurz nach seiner Geburt das Vieh des Apollo stiehlt, woraufhin Apollo verärgert eine hohe Belohnung für die Wiederbeschaffung seiner Herde verspricht. Silen bietet daraufhin seine Hilfe an, verlangt aber nicht nur das Gold, sondern auch die Befreiung aus der Sklaverei für sich und seine Kinder. Nachdem Apollo Freiheit und Gold zugesichert hat, schwärmt der Satyrchor in Zweier- und Dreiergruppen aus und versucht, die Fährte der Rinder mit der Nase auf allen vieren aufzunehmen.¹³ Da Hermes das Vieh teilweise rückwärts getrieben hat, um die Verfolger zu verwirren, folgen die Satyrn der choreografierten Spur zunächst in die falsche Richtung. In der Nähe einer Grotte, in der sich der kleine Hermes versteckt, hören sie ihn auf einem neuen, noch unbekannten Instrument spielen. Aufgeschreckt durch die seltsamen Klänge überlegen die Satyrn, was nun zu tun sei. Sie stampfen, brüllen und steigern sich in eine dionysische Raserei. Als Silen sie zur Rede stellt und ihnen vorwirft, sie seien zu keiner zuverlässigen Aufgabe fähig, erscheint vor der Grotte die Nymphe Kyllene, die Amme des Hermes, und beklagt sich über den Aufruhr. Daraufhin beruhigen sich die Satyrn und Kyllene erklärt ihnen das Musikinstrument. Es folgt eine Rätselszene, in der die Satyrn versuchen, das tote Tier zu erraten, dem der kleine Hermes eine neue Stimme gegeben hat. Außerhalb der Grotte sehen die Satyrn zusammengenähte Kuhhäute und sind überzeugt, dass sie den Dieb aufgespürt haben. Kyllene ist empört über die Verdächtigungen gegen ihren Schützling Hermes und wird bei der Konfrontation von einem der Satyrn belästigt. Die Satyrn rufen jedoch Apollo an, da sie ihre Aufgabe als erfüllt betrachten. Als Apollo wiedererscheint, bricht der Papyrus ab, und wir erfahren nicht mehr, ob die Satyrn tatsächlich aus der Sklaverei befreit worden sind.¹⁴

Tony Harrisons Inszenierung beginnt mit der historischen Erzählung der Papyrologen Bernard Grenfell und Arthur Hunt, die vor ihrem Zelt sitzen und Papyrusfragmente identifizieren und katalogisieren, die im Sand von Oxyrhynchos ausgegraben wurden, während andere Fragmente von den Arbeitern in Kisten verpackt und nach Oxford verschifft werden. Die Männer scheinen wie besessen von ihrer Aufgabe zu sein. Doch statt neue Fragmente der antiken Literatur oder Philosophie aufzuspüren, finden Grenfell (gespielt von Jack Shepherd) und Hunt (gespielt

12 Eine genaue Analyse der Inszenierungen in Delphi und im National Theatre nimmt Hallie Rebecca Marshall in ihrem Artikel zu »Tony Harrison's *The Trackers of Oxyrhynchus*« vor, in: Kirk Ormand (Hg.): *A Companion to Sophocles*, West Sussex: Wiley-Blackwell 2015, S. 557 – 71.

13 Dies ist der Grund für die Übersetzung des Titels *Spürhunde*, obwohl die genaue Übersetzung *Spurenrecherchen* lautet.

14 Zur Inhaltsangabe vgl. Scheurer, Sigrid; Bielfeldt; Ruth: »Ichneutai«, in: Ralf Krumeich; Nicolaus Pechstein; Bernd Seidensticker (Hg.): *Das griechische Satyrspiel*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1999, S. 280 – 312.

von Barrie Rutter) in Harrisons Satyrspielfassung lediglich unbedeutende Papyri des Alltags (z.B. Einkaufslisten) und verdorbenes Obst und Gemüse auf der ägyptischen Müllinsel. In dem verzweifelten Versuch, die bereits verfallenden Papyri vor dem Vergessen zu bewahren und damit diesen Zugang zur antiken Kultur vollständig zu verlieren, stürzt die Figur Grenfell, angelegt an seine reale Biografie, in den Wahnsinn. Grenfell wird in der Nacht von Apollo heimgesucht, der ihn anweist, ein Stück zu finden, in dem der Gott selbst die Hauptrolle spielt: Das Satyrspiel *Ichneumiae* von Sophokles. Bei der Suche nach dem verlorenen Satyrspiel wird das antike Fragment thematisch mit der Suche nach Apollos gestohlenem Vieh verwoben, mit einem Appell an die Satyrn durch Grenfell als Apollo und Hunt als Silen: »After two thousand years, lads, look, there's your text. It's up to you, to track what comes next. And once you've tracked down each missing Greek word then sniff out the trail of Apollo's lost herd«¹⁵. Damit ist die Transformation vollzogen und das Satyrspiel im Satyrspiel beginnt.

The Trackers ist die erste Regiearbeit von Tony Harrison und wurde vom National Theatre Studio und dem European Cultural Centre of Delphi (ECCD) gemeinsam produziert. Die Inszenierung eines Satyrspiels im 20. Jahrhundert wurde in Delphi als ein großes, einmaliges Aufführungsergebnis gefeiert, das heute in den Archiven gut dokumentiert ist. Bereits 1988 muss klar gewesen sein, welchen besonderen Platz das Stück in der Theatergeschichte einnehmen würde. Harrisons Satyrspiel kann als die erste professionelle, für die Bühne des 20. Jahrhunderts adaptierte Neuinszenierung angesehen werden, deren Fragmente zusammen mit der Ausgrabungsgeschichte präsentiert werden. Das Ergebnis wird von Oliver Taplin als »eine originelle Kombination aus Fragmentierung, Wissenschaft, Poesie, Choreografie, Humor und Pathos«¹⁶ zusammengefasst.

Der Theatermacher rahmt seine Dramatisierung mit Grenfells und Hunts Recherche als Metatext und arbeitet seinen eigenen elitenkritischen Ansatz in das Sophokles-Fragment ein. Daraus entstehen schließlich zwei Textfassungen, die er beide im Jahr seiner Entdeckung (1907) situiert: eine für Delphi 1988 und eine für das National Theatre in London 1990. Die Texte sind ähnlich, aber die Aufführungskontexte, in denen die Stücke 1988 und 1990 gezeigt werden, und ihre Wirkungen entfalten, sind sehr unterschiedlich, was letztlich zu zwei Versionen der gleichen Inszenierung von *The Trackers* führt.¹⁷ Für die thematische Verflechtung von Ausgrabung

¹⁵ Harrison, Tony: *Tony Harrison Plays 5: The Trackers of Oxyrhynchus; Square Rounds*, 2015, S. 47.

¹⁶ Der Text wurde freundlicherweise von Oliver Taplin zur Verfügung gestellt. Eigene Übersetzung. Vgl. Taplin, Oliver: »Bardcards. Tracking Tony Harrison in 1987–88«, o. S., in: Sandie Byrne (Hg.): *Tony Harrison and the Classics*, Oxford: Oxford University Press 2022, S. 302 – 313, hier S. 302.

¹⁷ Vgl. Marshall, Hallie Rebecca: Tony Harrison's *The Trackers of Oxyrhynchus*, in: Kirk Ormand (Hg.): *A Companion to Sophocles*, 2015, S. 557 – 71, hier S. 558.

und Drama ist die Doppelrolle von Grenfell als Apollo und Hunt als Silen sowie der Chor aus ägyptischen Landarbeitern zentral, den sogenannten ‚Fellachen‘, die Harrison mit den hart arbeitenden und subalternen Satyrn gleichsetzt. Die Weltpremiere im antiken Delphi Stadion wurde nicht wie vereinbart von Channel 4 gefilmt, ein Wermutstropfen für die Forschung, aber Audio-Aufnahmen vermitteln die Atmosphäre der einmaligen Performance am 12. Juli 1988 und ihrer Wiederaufnahme beziehungsweise als neue Version im National Theatre in London mit 19 Spielterminen zwischen 27. März und 10. Mai 1990. Die Rezensionen feiern die einmalige Aufführung in Delphi als »one of the most thrilling and adventurous and theatrical events in years«¹⁸. Die Sammlung an Eindrücken dieses besonderen Theatererlebnisses wird ergänzt durch die Skizzen für Kostüme/Bühne (Jocelyn Herbert), Fotoaufnahmen von den Proben und der Delphi-Aufführung (Sandra Lousada), sowie die persönliche Korrespondenz zwischen dem Regisseur Tony Harrison und dem emeritierten Oxford-Professor Oliver Taplin, der Hintergrundinformationen zum Produktionsprozess und zu einzelnen Aspekten der Entstehung des Stücks liefert, etwa Fragen der Inszenierung und Choreografie der Satyrn oder der Recherche und Materialsammlung zum antiken Kontext der Aufführungen. Im Programmheft der National Theatre-Produktion wird dieser besondere Versuch der Inszenierung eines Satyrspiels im 20. Jahrhundert so zusammengefasst: »A new play with an ancient heart – and twelve equally ancient but undiminished phalluses that have not had an outing for over 2000 years«¹⁹.

Zu Beginn der zweistündigen-Inszenierung (ohne Pause) wird Grenfell vor seinem Zelt von antiken Stimmen und dem Gott Apollo selbst heimgesucht, die ihn geisterhaft zur Spurensuche auffordern, und das Publikum wird Zeuge der theatralischen Verwandlung der besessenen Wissenschaftler in ihre Alter Egos. Als Forcher verschmelzen sie, nicht nur metaphorisch gesprochen, mit ihrem Untersuchungsgegenstand; je tiefer sie in den komplexen Schichten der Papyri graben, desto mehr schreiben sich die Archäologen selbst in das Satyrspiel ein. Harrison macht sich die Dramaturgie des Fragmentarischen als rekonstruktive Methode zu eigen und spinnt hier metatheatrale Bezüge zu den archäologischen Ausgrabungen, die er in die Leerstellen des Dramas einwebt. In einem Brief an Taplin erklärt er: »Once I have my wildtrack, as it were, I'll try to bring it closer to the fragments and also ›mutilate‹ the English text in places. so that it has the effect of the sound being turned off though the lips go on speaking«²⁰ und an anderer Stelle: »I am going to tear some of the pages of TRACKS so that they'll end up like tattered papyri with gaps....«²¹.

18 Burton, Rosemar: »Sophocles meets the hooligan set«, in: *The Guardian*, vom 18. Juli 1988. Archiv APGRD Signatur 3990 (5).

19 Archiv APGRD Signatur 3969: Programmheft zu *The Trackers of Oxyrhynchus by Tony Harrison*.

20 Archiv APGRD; Signatur 18195 (5): Brief von Harrison an Taplin.

21 Ebda.

Abb. 4: Tony Harrisons *Trackers of Oxyrhynchus in Delphi* (1988)

Tony Harrison hat die Satyrn in seiner Bühneninszenierung von 1988 in Delphi auf eindrucksvolle Weise neu interpretiert. Da weder die ursprüngliche Aufführungspraxis noch der Einzug des Satyrchors in die Orchestra überliefert sind, lässt sich durch die Kombination des Fragments, einer neuen Textfassung und einer Fotografie von Harrisons Inszenierung ein Eindruck einer lebhaften und ernergiegeladenen Darstellung gewinnen: Die Satyrn stürmen mit lautem Getöse auf die Bühne und dringen in die Orchestra ein. Dabei führen sie kraftvolle Bewegungen aus, indem sie abwechselnd Arme und Beine heben und schwingen, was eine lebendige Szene entstehen lässt. In der Fotodokumentation sind einige der Schauspieler beim Schwung holen und in kräftigen, senkrechten Sprüngen zu sehen, während andere in herausfordernder Pose verharren, bereit für ihren nächsten Auftritt. Der Männerchor tritt vor dem Publikum als mythischer Tierchor auf, der in einer extravaganten Performance Schwanz und Phallus, die an ihren Nacktkostümen befestigt sind, tänzerisch zur Schau stellt. Das Archivfoto verdeutlicht diese dynamische Szene und die intensivierte Performance der Satyrmänner. 1987 berichtet Harrison in einem Brief an Taplin von seiner Idee, die Satyr-Performer mit Hufen/Clocks für 18 £ auszustatten:

»What a wonderful kit of inspirations arrived this morning. Thank you so much !
NOW I am away. I saw Harrison Birtwhistle here yesterday and he's on, and today

I've just seen off the Choreographer and we've spent all day talking about satyrs, and the element I want for them which is clog-dancing [clog=hooves etc.]«²²

Harrison's Satyrn tanzen, wie im Bildausschnitt zu sehen, den Clog Dance, eine spezielle Form des Steptanzes mit Holzsohlen, die auf eine lange Tradition im Norden von England und Wales zurückgeht. Die neutrale Grundhaltung der Clog-Tänzerinnen und -Tänzer ist immer auf halben Zehenspitzen, das heißt, die Fersen berühren den Boden zunächst nicht. Erst mit dem Einsetzen von Schrittfolgen setzen die Absätze durch den Klang der Clogs rhythmische Akzente, die Tanz und Text betonen und begleiten. Mit der akustischen Verstärkung der Bewegung durch das Aufschlagen der Zehen oder Fersen entwirft Harrison das theatrale Bild der mythisch-animalischen Tänzer mit Bocks- bzw. Pferdebeinen.

In einem weiteren Brief an die Kostümbildnerin Jocelyn Herbert beschreibt Tony Harrison seine erste imaginäre Skizze der rebellischen Satyrn als antikes Vorbild für das britische Proletariat:

»I see the SATYRS as a mixture of trad lower animal/goat/horsetail but as I mentioned the rear red reflector lights in their behinds to reflect MOTORBIKE. Upper half punk/Hell's angels etc. etc. The phallus could be an old fashioned klaxon [double-bulbed!] which they could honk on the trail, so that some motor-bike flavour remains with them after they have parked and engaraged their roaring entrance chariots [...].«²³

In der antiken Aufführungspraxis traten die Performer bereits in drei vorhergehenden Tragödien als Chor auf und hatten dabei ihre körperliche Ausdauer und ihr Können unter Beweis gestellt. Die erhebliche Aufregung unter den Performern sowie die gespannte Erwartungshaltung des Publikums lassen sich nur ansatzweise nachvollziehen, wenn wir berücksichtigen, dass beide Seiten sich der bevorstehenden finalen Darbietung bewusst waren – einer Vorstellung, die durch extreme Körperlichkeit und physische Erschöpfung geprägt war. Nach diesem Höhepunkt folgte das traditionelle Fest zu Ehren von Dionysos, und die Vorfreude auf dieses Ereignis war zweifellos spürbar. Durch die Kombination von antiken Vorstellungen (Bart, Nacktheit, Phallus, Pferdeschwanz) und zeitgenössischen Bezügen (Holzschuhe als Symbol der Unterschicht und der Industriearbeiter, Hybridisierung von Punks, Hells Angels und der Subkultur des Hooliganismus) werden Harrison's Satyrn zu mythischen Bühnenfiguren des 20. Jahrhunderts modelliert.

In dem Essay *Satyrs Re-Erected at Delphi* notiert Oliver Taplin als wissenschaftlicher Kollaborator der Produktion seine Beobachtungen. Nach seiner Beschreibung

²² Archiv APGRD; Signatur 18180 (S): Brief von Harrison an Taplin 1987.

²³ Archiv APGRD; Signatur 18182 (S): Brief von Harrison an Herbert.

der antiken Kulisse von Delphi wähnt sich das Publikum (ca. 2000 Personen) inmitte vorbeidonnender wilder Satyrn mit Hufen:

»Apollo used to share Delphi with Dionysus; and Dionysus was believed to dance in the meadows of Parnassus above the Phaedrae with his revelling companions, the nymphs and satyrs. As Harrison's lads clog-dance in the ancient stadium up the hill from the theatre and sanctuary, the clatter echoing from those shining rocks will be such that there is danger that the old *thiasos* will re-awake.«²⁴

Vor diesem antik-mythischen Hintergrund versucht die neue Inszenierung einerseits, die allgemeinere ästhetische Wirkung der Satyrspiele zu vergegenwärtigen, und andererseits, die Unterscheidung zwischen Hoch- und Subkultur thematisch zu akzentuieren, um einen Bezug zur Gegenwart herzustellen. Die Fragmente lassen Harrison genug Spielraum für Interpretationen, um auf die Kluft zwischen der kulturellen Elite und der Arbeiterklasse in Großbritannien hinzuweisen. Das Programmheft beschreibt das Inszenierungskonzept wie folgt:

»Only half of the play has survived, and around this, Tony Harrison has created a new play that attacks our dividing the great variety of human achievements into ›high‹ and ›low‹ art, represented here by the clog dancing rhythm of the Satyr versus the melodic strains of Apollo's lyre. This division was unrecognisable to the ancient Greeks but today helps to divide contemporary Britain.«²⁵

Nachdem die historischen Ausgrabungen geschickt in das fragmentarische Gerüst von Sophokles eingebettet wurden, erfolgt eine bemerkenswerte dramaturgische Transformation. Die Schauspieler, die zuvor die Rollen der Arbeiter verkörperten, springen nun als ein wilder Satyrchor aus den dunklen Boxen des *Egypt Exploration Fund*. Im gezeigten Bildausschnitt ist zu erkennen, wie die Satyrn auf den kulturellen Überresten der griechischen Zivilisation tanzen. Diese Überreste sind in einer labyrinthartigen Anordnung präsentiert, die zuvor von den Satyrn während eines dionysischen Ausbruchs zerstört wurde. Die Satyrn erweisen sich als schwer fassbar und entziehen sich der Versuchung, in Archivboxen eingefangen und konserviert zu werden. Auf die Suche der Forscher nach den Fragmenten folgt die Suche der Satyrn nach dem verlorenen Vieh Apollos. In dieser Verflechtung und den ständigen Querverweisen werden die rebellischen Satyrn nicht nur selbst zum Gegenstand der Forschung, sondern tragen so (in nicht-historisierender Weise) zur Aufdeckung ihrer eigenen verlorenen Kunstform und Theatergeschichte bei. Sie verändern Identitäten und Kontexte durch die Verwandlung als Chor (Fellachen, Sa-

²⁴ Taplin, Oliver: »Satyrs Re-Erected at Delphi 1989«, in: *III and IV International Meeting of Ancient Greek Drama*, Athen, 1989, S. 165 – 169.

²⁵ Archiv APGRD Signatur 3969: Programmheft zu *The Trackers of Oxyrhynchus* by Tony Harrison.

tyrn, Hooligans) und präsentieren immer neue Anschlussmöglichkeiten und Interpretationen. Tony Harrison »recycelt²⁶ das antike Satyrspiel, wie es in einem Bericht von Oliver Taplin in *The Sunday Times* vom 17. Juli 1988 heißt. Der Ungehorsam der Satyrn entspricht ihrer Fähigkeit, als tierischer Chor auszubrechen, sich aufzuteilen, sich Zuschreibungen zu entziehen. Vielmehr zeichnen sie in Harrisons Neuinszenierung für das 20. Jahrhundert ihre eigene Geschichte nach (von der Ausgrabung bis zur Zerstörung der Fragmente) und erscheinen als Projektionsfolie, die hilft, sich andere Randgruppen oder auch die Arbeiter-/Unterschicht vorzustellen, die nicht mythisch, sondern real und gegenwärtig sind. Die Inszenierung bewegt sich im Spannungsfeld zwischen Rekonstruktion und Neuinszenierung, zeigt den doppelten Forschungskontext (den der Wissenschaftler, den von Tony Harrison) und fördert den Austausch zwischen Wissenschaft (Apollo) und Kunst (Dionysos). Tony Harrisons fragmentarischer Ansatz – er arbeitet mit der, nicht gegen die Fragmentierung – präsentiert uns ein alternatives Geschichtsbild der Antike, das den Status und den kulturellen Wert der Satyrdramen für die Nachwelt zugänglich macht, indem es sich performativ mit dem Akt der Rekonstruktion der verlorenen Dramen auf der Bühne befasst. Während der gesamten Neuinszenierung zeugen Harrisons Inszenierungssentscheidungen von dem Bestreben, die gegenwärtige Diskrepanz zwischen elitärer Kunst und populärer Kultur sowie das System der sozialen Schichtung zu thematisieren, dass die Unterprivilegierten und Unterdrückten stets von den Möglichkeiten der höheren Gesellschaft ausgegrenzt hat. Diese Zweiteilung des Theaters in Klassengesellschaften und der damit einhergehende Verlust der antiken Einheit des griechischen Geistes und des Dramas wird auch im weiteren Verlauf dieser Arbeit thematisiert werden. Tony Harrison setzt sich gegen diese Hierarchisierung zur Wehr, indem er am Ende des Stücks seine Satyr-Hooligans, die von den Privilegien der elitären Kunst- und Gesellschaftskreise ausgeschlossen sind, wütend den (vermeintlich) antiken Papyrus zerstören lässt, aus dem sie zu Beginn des Stücks hervorgegangen sind. Diese Zerstörung des einzigen schriftlichen Zeugnisses ihrer Kunst und Existenz dient als Protest gegen die selbsternannte Hochkultur, zu der sie niemals Zugang erhalten werden:

»Dramas became texts devided into ›high‹ and ›low‹ art. The loss of satyr plays is both a symptom and a consequence of this division. What is lost is a clue to the wholeness of the Greek imagination and its deep compulsion to unite sufferer and celebrant in the same space and light. In the end those who feel excluded from ›high‹ art and relegated to ›low‹ will sooner or later destroy what they are not allowed to inhabit.«²⁷

26 Taplin, Oliver: »Sophokles recycled as a play for today«, in: *The Sunday Times*, 17. Juli 1988.

27 Harrison, Tony: *Tony Harrison Plays 5: The Trackers of Oxyrhynchus; Square Rounds*, 2015, S. 11.

Der britische Dramatiker versteht seine Satyrn, basierend auf Sophokles' ›Spürhunde‹, zum einen als »Opfer des Kolonialismus«²⁸ und zum anderen repräsentieren sie in seiner Lesart die kulturelle wie soziale Ausgrenzung der britischen Unterklasse. Edith Hall sieht in Harrisons Satyrspiel nicht nur eine Möglichkeit, die Abgrenzung der elitären Kunst von der Populär- und Subkultur zu visualisieren, sondern verweist mit *The Trackers* auch auf gesellschaftspolitischer Ebene auf den vom Thatcherismus geprägten sozialen Klassenkampf in Großbritannien:

»Harrison's satyr play is of course a manifesto not only on the gulf that separates elite art from popular culture, but on the system of social stratification that has always silenced the poor, the hungry, and the oppressed (above all represented in the flayed body of Marsyas) and excluded them from the rights and privileges enjoyed higher up the class system. The circulation of matter in the food chain, all the way through the body until it is expelled to the refuse dump, at the Delphi premiere of *Trackers* therefore became a commanding image for both cultural and social exclusion.«²⁹

Hallie Rebecca Marshalls Beitrag zu Harrisons Inszenierung unterstreicht wiederum, wie wichtig es ist, dem Satyrspiel neue Lesarten zu geben und die drei großen Tragödiendichter über die dritte Gattung neu kennen zu lernen:

»For many audience members this was their first experience of a Sophoclean play, and it introduced them to a very different aspect of Sophocles' poetry than, for example, the far more canonical Oedipus Tyrannus would have done. But even for those in the audience who were intimately familiar with the works of Sophocles and with the Greek tragic tradition more generally, this play encouraged a reconsideration of the intended function and reception of satyr plays in their original performance context.«³⁰

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass der Theatermacher Tony Harrison einer der wenigen ist, denen es in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts gelang, ein Satyrspiel zu adaptieren und damit ein antikes ›totes‹ Genre wiederzubeleben. Die modellhafte Inszenierung *The Trackers of Oxyrhynchus* avancierte zu einem signature piece der Theaterhistorie, wie die zahlreichen Kritiken, Zeitdokumente und wissenschaftlichen Abhandlungen belegen. Als zukunftsweisendes Restaging spiegelt die Rezeptions- und Wirkungsgeschichte der Inszenierung exemplarisch den Zeitgeist

²⁸ Wiles, David: *Greek Theatre Performance. An Introduction*, Cambridge: Cambridge University Press 2000, S. 36.

²⁹ Taplin, Oliver: »Sophokles recycled as a play for today«, in: *The Sunday Times*, 17. Juli 1988.

³⁰ Marshall, Hallie Rebecca: Tony Harrison's *The Trackers of Oxyrhynchus*, in: Kirk Ormand (Hg.): *A Companion to Sophocles*, 2015, S. 557 – 71, hier S. 557.

Großbritanniens in den späten 1980er Jahren wider. Das Thema ist der unlösbare Widerspruch, der sich aus dem Sklavendienst der dionysischen Satyrn an Apollon, dem Träger der Hochkultur, ergibt: der apollinisch-dionysische Gegensatz, der als Klassen- und Kulturmampf gedeutet wird.

Abb. 5: Tony Harrison und Barrie Rutter als Silen bei den Proben (1988)



Der Forschungskontext

Die Inszenierung von Tony Harrison ist nur *ein* Beispiel dafür, dass die Vorstellung von der Antike nie fest, dauerhaft oder stabil war.³¹ Sie konstituiert sich nach diesem Gedankengang erst durch Transferbezüge, Transformation, Wiederaufnahme, Wahrnehmung und Rezeption. Dieser transkulturelle Ansatz versucht nicht, die Antike-Vorstellung als homogenes und in sich geschlossenes kulturelles System zu betrachten, sondern sie in einer globalgeschichtlichen Perspektive aufzufächern und sie als fragmentierte Referenzkultur näher in den Blick zu nehmen. Der griechische Satyr, als Theaterfigur, offenbart sich heute als ein transkulturelles Phänomen. Seine Rezeption und Interpretation haben sich über die Jahrhunder te hinweg durch verschiedene Kulturen gezogen – und das auf eine vielfältige und dynamische Weise. So hat seine griechische Identität durch die Interaktion mit unterschiedlichen kulturellen Kontexten und Theatertraditionen zahlreiche Transformationen und neue Deutungen erfahren. Diese Vielschichtigkeit und Hybridität machen den Satyr zu einem faszinierenden Beispiel für die Erforschung transkultureller Phänomene im Theater und darüber hinaus.

Die paradigmatische Bühnenfigur des Satyrs, die als ein Hybridwesen aus Mensch und Tier konzipiert ist, verweist auf eine im Theater etablierte rituelle Praxis. Diese Praxis dient dazu, die subversive Kraft der Bühne zu verdeutlichen, und fordert uns gleichzeitig auf, über Kritik und Normativität in einem doppelten Kontext nachzudenken. Im Kontext neuer (dekolonisierender) Forschungsperspektiven, die sich mit den problematischen Bemühungen auseinandersetzen, das Theater der griechischen Antike als ausschließlich klassisch und/oder europäisch im Kanon zu etablieren, gewinnt die Satyrfigur an Bedeutung. Diese Figur eröffnet neue Einblicke in die Geschichte, Theorien und die Themen, die auf Bühnen in Europa und anderswo nachklingen. Die im Satyrdrama enthaltene Normenkritik kann nicht nur durch ein auf das Singuläre ausgerichtete Bühnendenken oder kunsttheoretisches Wissen betrachtet werden, sondern auch durch die Perspektive der Körperpolitik. Hierbei wird sie präziser als Kritik an Normen verstanden, die in und durch szenische Praxis vermittelt wird: Der Satyrorchester sorgt auf der Bühne für die Erschütterung der etablierten Autoritäten, für die Überprüfung neu gebildeter

³¹ So auch die Prämisse eines Sonderforschungsbereichs, der sich seit 2008 mit dem (trans-)kulturellen Wandel ausgehend von der Antike beschäftigt: »Der Berliner Sonderforschungsbereich 644 ‚Transformationen der Antike‘ erforschte Formen der Antikeaneignung im nachantiken Europa. Er entwickelte dabei ein gleichnamiges Analysekonzept, eine Typologie: diese ermöglicht einem breiten Spektrum von Geisteswissenschaften die subtile Diagnose von Aneignungsprozessen antiker Objekte, Ideen, Konzepte und Phänomene nach dem Grad ihrer Inklusion, Exklusion oder Rekombination« <https://gepris.dfg.de/gepris/projekt/5486176/ergebnisse?context=projekt&task=showDetail&id=5486176&selectedSubTab=2&> (abgerufen am 15.10.2022).

politischer Regeln, für die temporäre Auflösung und Flucht aus Ordnungsmustern und Doktrinen der Polis. Dies eröffnet aber auch die begrenztere Möglichkeit, diese Kritik als Stabilisierung und Affirmation der hegemonialen Kultur zuzulassen, ja sie aus diesem Grund überhaupt erst zu integrieren.

Die griechisch-römische Antike bietet einen unerschöpflichen Fundus an Faszination und Stimuli, markiert die Anfänge der Geisteswissenschaften, aber lastet auch als schweres – vermeintlich europäisches – Kulturerbe auf uns³², wie das Gewicht der Welt, das Atlas mühsam auf seinen Schultern trug. Um diese Metapher weiter zu führen, kann die Bezeichnung »Antike« aus einer globalgeschichtlichen Perspektive und im erweiterten Sinne als ein transkulturelles Netzwerk und transhistorisches Archiv verstanden werden, von dem viele europäische und außereuropäische Kulturen seither gelernt, Gedanken entlehnt und weitergedacht haben. In Wissenschaft und Kunst wird die Antike oft als Organon im eigentlichen Sinne des Wortes genutzt: als Instrumentarium zur Materialgestaltung oder als ästhetische Leitkategorie zur Untersuchung der vielfältigen Transformationen der Antike. Für eine transkulturelle Ausrichtung ist ein historisch-diskursiver und interdisziplinärer Zugang zu zeitgenössischen Forschungsdesideraten der Antikenforschung gefragt, der sich im 21. Jahrhundert unter Einbeziehung postkolonialer Theorien auf Konzepte des kulturellen Wandels bezieht.³³ Wie ist dieses Konzept näher zu verstehen? Der Berliner Sonderforschungsbereich *Transformationen der Antike* widmete sich in interdisziplinärer Perspektive der Übernahme antiker Elemente, die über einen traditionellen Rezeptionsbegriff hinausgeht:

»Auf der Basis des jeweiligen Wissensstandes prägten die Antike-Bilder die europäischen Kulturperioden (Mittelalter, Renaissance, Barock, Aufklärung, Romantik, Historismus, Moderne) wie die Naturwissenschaften (Geographie, Biologie, Metrologie, Astronomie, Mechanik, Physik, Chemie). Sie wurden aber auch für Alltagsformen kultureller Repräsentation wirksam (Sammlungen, Repliken, Landschaftsgärten, Schlösser, Museen, Theater, Film, Comics, Werbung etc.). In den spätantiken, mittelalterlichen und frühneuzeitlichen Projekten werden Neubewertungen angezielt, die das Verhältnis der als heidnisch geltenden Antike zum christlichen Rezeptionshintergrund bestimmen. In den wissenschaftlichen, antiquarischen wie künstlerischen Rezeptionen der Antike zeigen sich charakteristi-

³² Die antiken Kulturen repräsentieren das universelle kulturelle Erbe der Menschheit und sind nicht auf eine spezifische moderne Nation beschränkt. Das Altertum, als solches, stellt ein globales Erbe dar, das keine nationalen Grenzen kennt. Es umfasst fundamentale Grundlagen und Errungenschaften, die für die gesamte Menschheitsgeschichte von zentraler Bedeutung sind, wie James Cuno argumentiert. Vgl.: James Cuno: *Who Owns Antiquity? Museums and The Battle over Our Ancient Heritages*. Princeton: Princeton University Press 2008.

³³ Vgl. Johannes Helmuth; Eva Marlene Hausteiner; Ulf Jensen (Hg.): *Antike als Transformation. Konzepte zur Beschreibung kulturellen Wandels*. Berlin: De Gruyter 2017.

sche Brüche, Übernahmen oder Transformationen, die auf die reflektierte Wahrnehmung der nicht-reduzierbaren Alterität und Fremdheit der Antike hin untersucht werden.«³⁴

Die Ansätze und Methoden der Tanz- und Theaterwissenschaft sind so vielfältig wie die Zugänge zur antiken Vergangenheit. Die zahlreichen Chroniken zur europäischen Theatergeschichte und die Übersichten über das antike Theater, das Drama und die Aufführungsgeschichte (z.B. Wolfgang Beck, Manfred Brauneck, Heinz Kindermann, Erika Fischer-Lichte, Joachim Fiebach, Andreas Kotte u.a.) füllen ganze Bände, die nach Epochen gegliedert sind und länderspezifische Herausbildungen und Parallelentwicklungen anführen und beleuchten. Diese Annalen werden in der Regel mit einer Rezeptions- und Wirkungsgeschichte eng geführt, indem die Wissenschaftler*innen die historischen Fakten und Daten aufgreifen, sie in ihren zeitgeschichtlichen Kontext stellen, wobei sie die Inszenierungs- und Aufführungsbeispiele jeweils aktualisieren. Die Quellenlage zu den antiken Aufführungen³⁵ selbst ist jedoch dürftig und im Falle des Satyrspiels lässt sich nicht allzu viel über die szenische Praxis oder das tanztheatrale Wirkungskonzept sagen. Auch wenn sich die Quellenlage zum antiken Theater mit der Zeit nicht unbedingt verbessert, so ändern sich doch die Art und Weise, wie wir das Material betrachten, mit ihm arbeiten, die Perspektive, die wir einnehmen, und die Interessen, die wir verfolgen. Ich denke hier an Heiner Müller, der nicht nur selbst ein Satyrspiel (nach eigener Definition) inszeniert hat, sondern auch eine Erkenntnis gewonnen hat, die für Wissenschaft und Kunst gleichermaßen zutrifft: »Man muss das Material immer aufs Neue beobachten und damit eine ›Konstruktion‹ machen, nicht eine Idee, wo das Material zur Institution wird, sondern etwas, wo das Material die Idee herausarbeitet oder hervorbringt.«³⁶ Sein kurzes Stück *Herakles*⁵³⁷ war ursprünglich als Satyrspiel im Zusammenhang mit *Oedipus, Tyrann* gedacht, das allerdings nicht auf einem erhaltenen Satyrspielfragment beruht. Das Satyrhafte gelingt hier nicht durch den Chor

34 Böhme, Hartmut: »Transformationen der Antike. Sonderforschungsbereich 644«, in: Ders.: *Humboldt-Spektrum* 2005, S. 8 – 11, hier S. 9.

35 Den Problemen der Aufführungspraxis griechischer Tragödien und Komödie widmet sich Horst-Dieter Blume im Kapitel »Zur Aufführungspraxis griechischer Tragödien und Komödien«, in: Gerhard Binder; Bernd Effe (Hg.): *Das antike Theater. Aspekte seiner Geschichte, Rezeption und Aktualität* (Bochumer Altertumswissenschaftliches Colloquium Bd. 33), Trier: WVT 1998, S. 33 – 47.

36 Schneider, Detlev (Hg.): *Heiner Müller. Theater ist kontrollierter Wahnsinn* (Ein Reader), Berlin: Alexander Verlag 2014, S. 129.

37 Uraufführung am 09.06.1974 im Schiller-Theater (Westberlin) in Verbindung mit dem Zwischenspiel »Prometheus«, »Hydra« aus Zement. R: Ernst Wendt.

aus Satyrn, sondern ist hier als eine »Travestie der Tragödie«³⁸ durch die groteske Heldenfigur Herakles angelegt, mit der Müller eine »Umwertung der deutschen Klassik«³⁹ anstrebt.

Der Paradigmenwechsel und das veränderte Theaterverständnis im Übergang von der archaischen zur klassischen Antike wird in der Fachdiskussion des neuzeitlichen Europas bis etwa 1890 kaum ausdifferenziert und ab der Jahrhundertwende aus einem völlig neuen Blickwinkel betrachtet (z.B. durch die sogenannten »Cambridge Ritualists«⁴⁰). Im Hinblick auf die Gattung des Satyrspiels als temporäre Manifestation der Figur zeigt sich, dass das Satyrische im Gegensatz zu den kanonisch gewordenen Komödien und Tragödien des fünften Jahrhunderts v. Chr. in den historischen Darstellungen der Theater- und Tanzwissenschaft kaum berücksichtigt wird, da es die Kategorien zu sprengen droht.⁴¹ In der gegenwärtigen und zukünftigen Forschung zum Theater der griechischen Antike wird, wie Nicole Hitzinger 2015 prognostiziert hat, die Suche nach performativen Spuren, nach der Präsenz, dem Ereignis, der Inszenierungspraxis, der Produktion von Theatralität, Körperlichkeit, Bewegung, Tanz und Geschlechterfragen zunehmend stärker gewichtet sein als die Rezeption und textliche Darstellung von Dramen, Figuren und ihrer Rede.⁴² Das Thema bedingt die disziplinäre Verschränkung von Tanz, Theater und Performance sowie ihrer Methoden.

In dieser Arbeit diskutiere ich die signifikanten Verschiebungen von Wissensformationen auch über das antike Theater hinaus und frage mit Blick auf die Satyrfigur anhand der ästhetischen Leitbegriffe *Transformation* und *Transfer* nach den Möglichkeiten und Grenzen ihrer Rezeption, verbunden mit einer wie auch immer gearteten Absorption/Inkorporation antiker Elemente. Dieses Projekt erfordert ein

³⁸ Kreikebaum, Marcus: »Herakles 5«, in: Lehmann, Hans-Thies; Patrick Primavesi (Hg.): *Heiner Müller Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart: Metzler 2017, S. 227 – 229, hier S. 227.

³⁹ Ebda., S. 228.

⁴⁰ Die Cambridge Ritualists waren eine einflussreiche Gruppe von Philolog*innen, bestehend aus Jane Ellen Harrison (1850 – 1928), Francis M. Cornford (1874 – 1943), Gilbert Murray (1866 – 1957) und Arthur Bernard Cook (1868 – 1952). Harrison, die zentrale Figur der Gruppe, sowie die anderen bis auf Murray, der in Oxford lehrte, waren an der Universität Cambridge tätig. Sie erforschten die Gemeinsamkeiten von Mythos und Ritual und betonten die Bedeutung ritueller Praktiken gegenüber geschriebenen Mythen in der Untersuchung von Religion, Kultur und Kunst. Ihr weitreichender Einfluss zeigt sich in den Arbeiten vieler moderner Denker*innen und Künstler*innen.

⁴¹ Dies liegt daran, dass das Satyrspiel die etablierten Kategorien und Konzepte, die für die Analyse von Theaterstücken entwickelt wurden, herausfordert oder überschreitet. Die Eigenart des Satyrspiels ist so markant, dass es sich nur schwer in die bestehenden wissenschaftlichen Rahmenbedingungen einordnen lässt.

⁴² Vgl. Hitzinger, Nicole: *Resonanzen des Tragischen. Zwischen Ereignis und Affekt*, Wien: Verlag Turia + Kant 2015, S. 35 Fußnote 85.

methodisches Modell, das über die bloße Rezeptionsgeschichte und -theorie hinausgeht, die jeweils die szenischen Darstellungen und Repräsentationen der antiken Welt von der Spätantike bis zur Neuzeit in den Blick nehmen und kanonisiert haben. Mit diesem methodischen Ansatz kann die Rezeption der Antike durch die Untersuchung der Transformationsprozesse des griechischen Theaters (z.B. Figuren, Denkfiguren, künstlerische Prozesse, Inszenierungs- und Aufführungskonzepte, theatrale Praktiken, performative Spuren usw.) als Konstruktion immer neuer kultureller Modelle und Konfigurationen für die Gegenwart verstanden werden:

»Ausgegangen wird davon, dass es einen unmittelbaren Zugang zur ›Antike selbst‹ nicht gibt noch je gegeben hat. Stets hatte und hat man es mit vermittelten Überlieferungen, Transfers und Transformationen der antiken Gesellschaften zu tun. Zudem sind die Wissenschaften, Kunst-, Kultur- und Lebenstechniken der Antike nur in Bruchstücken einstiger Fachliteratur, als Hintergrund der klassischen Autoren und Künstler bzw. als materiale Hinterlassenschaft greifbar. Daher war es das primäre Ziel des Antike-Studiums seit dem frühen Mittelalter, die Relikte der antiken Literatur und Philosophie, die Bruchstücke einstiger Wissenschafts- und Fachliteratur sowie die erhaltenen Monamente materialer Kultur und Kunst zusammenzutragen und mit der eigenen Erfahrungswelt zu verbinden.«⁴³

Für die vorliegende Untersuchung ist der ›bewegte Blick‹ zwischen Antike und Gegenwart entscheidend, der durch zwei Dimensionen ermöglicht wird: den Transfer, der auf theoretischer Fundierung basiert, und die historischen Transformationsprozesse, die historische Informiertheit voraussetzen. In diesem Kontext ergeben sich folgende Fragen: Was geschieht mit künstlerischen und/oder kulturellen Manifestationen, Praktiken oder Phänomenen, die an den Rand der Kulturgeschichte gedrängt wurden? Wie können wir sie wieder in den Fokus der theater- und tanzwissenschaftlichen Forschung rücken und ihre Sichtbarkeit sowie Relevanz für Kunst, Gesellschaft und Kultur neu herstellen? Dabei ist es notwendig, zwischen dem direkten Zugang zu antiken Quellen und deren Vermittlung durch die Rezeptionsgeschichte zu unterscheiden. Ist der direkte Zugriff auf antike Quellen tatsächlich unverfälscht, weil darin immer schon ein eigener kultureller Hintergrund den Zugriff beeinflusst? Könnte das in diesem Zusammenhang bedeuten, dass durch die Auseinandersetzung mit dem Ausgeblendeten neue Perspektiven und Aneignungsweisen erschlossen werden? Zudem muss zwischen der expliziten Rezeption antiker Quellen und ihrem Fortleben *im Vergessen* differenziert werden. Im Fall der Satyrfigur ist insbesondere letzteres von Bedeutung. Der klassisch-kanonische Rahmen, der hauptsächlich für Komödie und Tragödie entwickelt wurde, erweist sich als zu

43 Böhme, Hartmut: »Transformationen der Antike. Sonderforschungsbereich 644«, in: Ders.: *Humboldt-Spektrum* 1, 2005, S. 8 – 11, hier S. 8.

eng für die Figur und das Genre des Satyrs, was dessen historische Einordnung erschwert. Aus mythologischer Perspektive haben Satyrn bedeutende kulturelle und identitätsstiftende Funktionen, die heute dringlicher denn je neu adressiert werden sollten, um die Theatersatyrn im kollektiven Gedächtnis wieder sichtbar zu machen. Da sich die Matrix in Kunst und Forschung sowie theatrale Seh- und Wahrnehmungsgewohnheiten epochenbedingt immer grundlegend verschiebt und eine andere ästhetische Ausrichtung annimmt, können marginalisierte Elemente und Ereignisse der Vergangenheit durch den jeweiligen Zeitgeist neu bewertet und damit in ihrem marginalen Status privilegiert werden. In diesem theoretischen Rahmen meiner Untersuchung legen die Satyrn eine bisher unentdeckte subkulturelle Dimension der Antike frei, die schon immer da war, aber ausgeblendet wurde, und bieten meiner Ansicht nach einen vielversprechenden Bedeutungshorizont – um mit Hans-Thies Lehmann zu sprechen – als *Problem*, als *Frage*, als *Aufforderung* für unseren heutigen Blick auf die szenischen Künste.

Der thematische Forschungskontext dieser Arbeit hat eine doppelte Agenda, sowohl hinsichtlich des Genres als auch der Figur, die perspektivisch an der Schnittstelle von Tanz- und Theaterwissenschaft situiert ist. Ausgehend von diesem Gedankengang nehme ich mehrere Übertragungen zwischen der Antike und der Gegenwart vor. Im ersten Kapitel verorte ich den Satyr als eine historische Figur in der antiken Kultur, ohne dabei einen *Ursprung* oder eine *Genealogie* im Sinne von Michel Foucault zu entwerfen. Es geht mir im ersten und zweiten Abschnitt der Arbeit nicht so sehr darum, nach einer weiterführenden Genese des frühen Dramas zu suchen, sondern Parallelverläufe, Entwicklungen, Widersprüche, Möglichkeiten und Brüche in der Historiografie des Dramas und des Tanzes aufzuzeigen und Beispiele für die zahlreichen neuen Formen bzw. Umdeutungen des Satyrs als einer obszönen, unheimlichen und diskreditierten Figur zu skizzieren. Um in der Geste des Satyrs in Zeiten und Räumen »umherzuspringen«, beziehe ich mich auf die Leitbegriffe *Transfer* und *Transformation*:

»Transformation meint einen stets dreigliedrigen Prozess: er heißt zuerst, dass das Objekt ›Antike‹ nicht feststeht oder feststellbar ist, sondern in den Medien der Rezeption stets neu hervorgebracht, ja auch ›erfunden‹ und dabei fortlaufend verändert und differenziert wird; er heißt zweitens, dass der Akt der Rezeption nicht als bloße Auf- oder Übernahme, als Einschreibung, Verzeichnung oder Imitatio, sondern stets auch als ein konstruktives Handeln zu verstehen ist, das eigenen, zeit- und kulturtypischen Regeln und Antrieben folgt; und er heißt drittens, dass die Rezeptionskulturen in ihrem Antikeverständnis stets ein Selbstverhältnis miterzeugen, wodurch kulturelle Identitätsprofile und Reflexivitätspotentiale ausdifferenziert werden.«⁴⁴

44 Rösler, Wolfgang; Böhme, Hartmut (Hg.): *Übersetzung und Transformation*, Berlin/New York: De Gruyter 2007, S. 9.

Der Transferbegriff, der das dritte große Kapitel dieser Untersuchung leitet, untersucht antike Wissenskulturen und das (konstruierte) Selbstverständnis der Antike in der eigenen Gegenwart. Die Praktiken und Verfahren des Transfers sind hier in vielfältiger Weise mit kulturellen, ästhetischen und gesellschaftspolitischen Prozessen verwoben und betreffen sowohl die Referenz- als auch die Aufnahmekultur. Durch das Konzept des kulturellen Wandels wird der Raum zwischen Geschichte und kulturellem (Theater-)Gedächtnis freigelegt und auf die Gegenwart bezogen. Eine Methode, um dies zu erreichen und historische Positionen zur Figur und zum Genre in abstrakter Form und thesengeleitet zu untersuchen, sind sogenannte *Figurationen*. Die Biologin und Wissenschaftstheoretikerin Donna Haraway, eine der einflussreichsten Denkerinnen der zeitgenössischen Kunstwelt, erläutert Techniken, die uns ermöglichen, Figurationen als kritisches Denk- und Begriffsinstrument zu nutzen. Dieser Ansatz erweist sich hier als besonders wertvoll. Figurationen können, so meine These, die plurale Satyrfürfigur in ihren verschiedenen Facetten, Qualitäten und Intensitäten erfassen. Das konzeptionelle Verständnis von Figurationen wird in detaillierten Analysen mit Fallbeispielen vorgestellt. Aktuelle Themen, Diskurse zu Gender, Identität und Transkulturalität sowie Problemfelder der Tanz- und Theaterwissenschaft werden auf einer Metaebene in die Fallstudien einbezogen. Der dreigliedrige Prozess des kulturellen Wandels und der ‚Transformationen der Antike‘ wird durch das Phänomen Satyr auf verschiedenen Ebenen vermittelt, in einem Dreiklang von (1) Figur, (2) Genre und (3) Figurationen. Zudem verläuft diese Untersuchung entlang dreier Forschungssachsen:

- Historische Analyse von Theater und Tanz mit Fokus auf kritische Historiografie,
- Diskursgeschichtliche Ansätze unter Einbeziehung der Konzepte von kulturellem Transfer und Transformation,
- Performative Methoden, einschließlich Bewegungsanalyse und praxisorientierter Forschung.

In meiner Forschung verortete ich mich innerhalb eines spezifischen wissenschaftlichen und kulturellen Kontextes, da das Wissen stets durch die Perspektive und Positionierung der Forschenden geprägt wird. Mein Forschungsthema bewegt sich an der Schnittstelle mehrerer Disziplinen und basiert auf einem spezifischen epistemologischen und historiografischen Interesse an der Satyrfürfigur und ihrem zugehörigen Genre, das ich gezielt aus einer körperzentrierten Perspektive untersuche. Die Bedeutung meiner Thesen ist im Kontext meiner mitteleuropäischen Herkunft und Wissenskultur, meiner akademischen Prägung sowie meines spezifischen Zugangs zur Hypermaskulinität der Satyrn durch meinen feministisch geprägten Blick zu verstehen. Es sei angemerkt, dass alternative Lesarten und Interpretationen dieser Figur und ihrer Darstellungen möglich sind. Während die feministische Perspekti-

ve als Methodologie fungiert, existieren keine festen feministischen Forschungsmethoden; daher werden etablierte Methoden angepasst und neue Forschungsfragen formuliert. Ein wesentlicher Fokus liegt auf meiner eigenen Positionierung als Forscherin im Forschungsprozess und in der Theoriebildung sowie auf der beabsichtigten Verwendung des in den Fallstudien erarbeiteten Wissens.

