

Theater, Mythen, Medien

Guido Hiß

Theater, Mythen, Medien

Ein Versuch

Das Buch erscheint in der Reihe
AESTHETICA THEATRALIA (BAND 9)
Herausgegeben von Guido Hiß und Monika Woitas

le|podium

Für Luise

epodium Verlag
© epodium, München
www.epodium.de
info@epodium.de

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved

Umschlagabbildung: Heinrich H. Koch, *ohne Titel*
Umschlaggestaltung und Satz: Konzept-Design, Gernlinden,
Druck und Bindung: Memminger MedienCentrum, Memmingen

epodium ist eine eingetragene Marke
ISBN 978-3-940388-29-2

Printed in Germany 2013

Diese Publikation erscheint auch als eBook.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar

INHALT

Einleitung	7
Die Medialität des Mythischen	21
Entwicklungen	24
Heilige Ursprünge	28
Zeitreisen mit König Ödipus	35
Über die Verstrickung von Aufklärung in Mythologie	40
Der Weg aus der Geschichte	44
Der Mythos ist die Botschaft	47
Tragödie und Opfer	53
Sigmund Freud: Reproduktionen des Urmordes	54
Walter Burkert: über die Ambivalenz des Tötens	58
René Girard: das Opfer des Sündenbocks	63
Jan Kott: Entzauberung des Dionysischen	68
Medientheorie der Anfänge	75
Das Alte	77
Das Neue	84
Basteln (mit Buchstaben)	86
„Achsenzeit“	88
Aus dem Geist der Schrift?	93
Das Alte im Neuen	100
„Odyssee Europa“	105
Stationen	111
Sechs Solisten?	112
Dramaturgie des Ursprünglichen	114
Denn jedem Ursprung wohnt ein Schrecken inne	118
Über den Eigensinn des Theaters	119

Geschichte im Spiel. Der Fall des Stadttheaters	121
Institution und Identität	125
Dramaturgie des Ursprünglichen	127
Das Gedächtnis des Kanons	130
Tempel der Geschichte?	133
Aktualisierung – ein Beispiel	136
Aktualisierung – eine Kritik	139
Der Bruch der historischen Matrix	142
Die Sorgen des Präsidenten	144
Der Bruch als Chance	148
Das Theater der Schatten	151
Industriekathedralen	155
Mythendesign	158
Vom Bleistift zur Kokerei	160
Weihfestspiele?	162
Rituale der Form	165
Das Gesamtkunstwerk und die Neue Mythologie	168
Richard Wagner und das Progressive Universalritual	172
Über die Rituale Hollywoods	181
Konventionen	183
Die Krise der Konventionen	189
Dem Ritualen entrinnen?	193
Literatur	200

Einleitung

Die Fische aber kennen das Wasser nicht.

Derrick de Kerckhove

Mythen erschöpfen sich nicht in Liedern vom Anfang der Welt und von den Taten der Götter und Helden. Selbst medial veranlagt, sind sie zugleich ihre eigene Botschaft, in der Lage, unser Bild von der Welt unterschwellig zu formen. Mythen bauen Welten und verbinden diejenigen, die in ihnen wohnen. An die Stelle von Freiheit setzen sie Schutz und Heimat und vor das Ich tritt das alles bestimmende Wir. Dem Szenischen vorgängig aber nicht fremd, ermöglichen sie Aufschluss über die Verstrickung des theatral Neuen ins rituell Alte. Dies gilt mit Blick auf den tragischen Anfang der griechischen Bühne, doch am Mythischen leiden noch szenische Spiele unserer Tage. Die mythische Dimension ist für das moderne Theater relevant wie die mediengeschichtliche für das antike.

Auf den folgenden Seiten geht es um die Beziehung von Theater, Mythen und Medien, einerseits mit Blick auf die Gegenwart des Theaters, andererseits im Feld seiner Entstehungsgeschichte. Diskutiert wurde diese Wechselwirkung bislang maßgeblich mit Blick auf die „Geburt der Tragödie“. Es existiert in diesem Forschungsfeld, egal ob es philologisch, ethnologisch, psychoanalytisch, religions- oder theatergeschichtlich bestellt wird, zumindest ein Konsens. Unzweifelhaft ist das rituelle Vorspiel der Tragödie, dies korrespondiert dem in jedem antiken Drama offensichtlichen Bezug auf den mythischen Erzählkosmos der Griechen. Unbestritten ist ferner der dionysische Boden, aus dem das Tragische erwuchs; insbesondere in Gestalt einer chorisch exekutierten frühen Sakralmusik, in deren Rahmen griechische Männer die Gegenwart ihres Gottes dithyrambisch ertanzten. Wichtige Theorieansätze leiten das Tragische aus dem Opferritual ab. Die prominentesten Vertreter dieser These sind Sigmund Freud, Walter Benjamin und Walter Burkert; auch sie bestätigen die dionysische Genealogie.

Schon für das antike Theater greift ein verbreiteter Denkansatz zu kurz, der in der Tradition eines Diktums von Bertolt Brecht in der Herausbildung der Tragödie einen radikalen Bruch mit rituellen, mithin mythisch

geprägten Vorläufern annimmt: „Wenn man sagt, das Theater sei aus dem Kultischen gekommen, so sagt man nur, dass es durch den Auszug Theater wurde.“¹ Von einem gänzlichen Bruch könnte man nur dann ausgehen, wenn man die Entstehung der Tragödie als Autonomieentwicklung im Sinne eines modernen Begriffs des Ästhetischen annehmen dürfte: als Verschiebung des mimetischen Prinzips aus dem religiösen Kontext einer rituellen „Nachahmung der Götter“ (Eliade) ins Feld des „interesselosen Wohlgefallens“ (Kant).

Neuere Ansätze in der Theaterforschung (von Theo Girshausen² und Hans-Thies Lehmann³) belegen übereinstimmend, dass den Aufführungen des Theaters im Athen des 5. Jahrhunderts vor Christus keinesfalls ein autonomer Status zukam; eine von anderen gesellschaftlichen Teilsystemen abgehobene „Institution Kunst“ (Peter Bürger) war gewiss nicht ausgebildet. Dies drückt sich schon allein durch den gesellschaftlichen Rahmen der Spiele aus: Eingebettet in die „Großen Dionysien“, war Theater Teil eines groß angelegten Projekts der religiösen und auch politischen (Selbst-)Feier des Gemeinwesens. Auch wenn man auf architektonische und dramatische Aspekte des frühen Theaters blickt, wird seine Einbettung in mythische Erzählkontexte und rituelle Dimensionen deutlich. Die Götter sind in den Stücken ebenso präsent wie – was den Spielraum betrifft – der ursprüngliche kultische Tanzplatz. Jener „Heilige Kreis“ mutierte zur Orchestra und liefert das Rückgrat und auch das topografische Zentrum des szenisch erweiterten Modells.

Genauso deutlich sind die Differenzen zum dionysischen Vorspiel: Die Erfindung des Theaters markiert eine mediale Revolution, in der das Göttliche als durch Menschen Gemachtes anschaulich wurde. Das Mythische wäre also keineswegs ganz aus dem Theater „ausgezogen“, wohl aber aus seinem religiösen Absolutheitsanspruch entlassen: Nachahmung statt Vergegenwärtigung. Theater zeigt die Götter im Modus des Scheins und demaskiert damit die rituelle Mimesis retrospektiv als Spiel. Darin liegt ein bedeutender Aufklärungsschritt: Der Gott auf der Bühne i s t nicht mehr der Gott, sondern allenfalls sein Abbild. In den Worten des Sophis-

¹ Bertolt Brecht: *Kleines Organon für das Theater*. Gesammelte Werke Bd. 16, Frankfurt/M. 1967, S. 664

² Theo Girshausen: *Ursprungszeiten des Theaters. Das Theater der Antike*. Berlin 1999

³ Hans-Thies Lehmann: *Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie*. Stuttgart 1991

ten Protagoras: „Der Mensch ist das Maß aller Dinge.“ Er ist nicht mehr nach dem Bild der Götter geformt, das Tragische Theater zeigt den umgekehrten Weg.

Das Mythische ist im Theater der Antike hoch präsent, allerdings auf eine kritische, verschobene Weise. Es erscheint aufgehoben in einem alle sozialen Dimensionen umfassenden zivilisatorischen Selbstfindungsprojekt, das die Antwort des Ödipus auf die Frage der Sphinx in Szene setzt, nachvollziehbar für ein großes Publikum: *Es ist der Mensch*. Was sophistische Philosophen in kleinen Zirkeln lehrten, wird durch die Erfindung des neuen Mediums erfahrbar für viele. Theater kommt dabei gewiss nicht als ästhetisches Dispositiv zu sich, immerhin aber als eine neue Wahrnehmungstechnik, in der sich politische, mythische und dramaturgische Ebenen so durchweben, dass sie bewertbar, kritisierbar erscheinen.

Schon das griechische Theater der Antike ist nur dann in seiner besonderen Geschichtlichkeit und Medialität verstehbar, wenn man die in ihm repräsentierte „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“ archaischer und (damals) zeitgenössischer Weltkonstruktionen berücksichtigt. Dieses Theater war weder kultisch noch politisch noch ästhetisch allein, sondern ein Gefäß, in dem sich die mythische Vorgeschichte und die früh-aufgeklärte Gegenwart der Poliskultur durchmischten. Nietzsche kleidete diese in seine Kritik an der („dekadenten“) Sokratisierung der auf der Versöhnung dionysischer und apollinischer Dimensionen bauenden Tragödie.

Wenn aber schon das antike Theater sich in der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen vermittelte – könnte das nicht auch auf je modifizierte Weise für das moderne gelten? Wäre es möglich, dass unter den Jahresringen, die dem Theater seit seiner Neufassung in der Aufklärung als Medium der bürgerlichen Selbst- und Subjektreflexion erwachsen sind, immer noch mythische Ebenen mitschwingen? (Politische stehen dagegen keineswegs in Frage.) Wäre es denkbar, dass die mythische Dimension keineswegs vom Wind der Geschichte hinweggeblasen wäre, sondern immer noch ihr untergründiges Spiel triebe? Theatermacher haben vom Anderen des Theaters einen Begriff und auch viele Wissenschaftler haben inzwischen die Plattform der engeren, logozentrischen Definitionen verlassen. Die neue Karriere des Körperlichen, des Musikalischen, die Zuwendung zu dem, was diesseits und jenseits des Dramatischen im Theater mitschwingen mag, liegt ebenso auf der Hand wie die Relevanz sozialer Dimensionen, die sich etwa in Theatralitäts- und Performancetheorien eingeschrieben haben. Könnte es sein, dass das Mythische im Theater der Gegenwart keineswegs so un-

besetzt ist, wie es auf den ersten Blick erscheint? Dies betrifft eben nicht nur explizit reritualisierende Programme etwa von Georg Fuchs, Antonin Artaud oder Hermann Nitsch. Es geht dabei nicht nur um die Gegenwart des institutionalisierten Schauspiel- und Musiktheaters, sondern auch um performative Ereignisse im Rahmen freier Theaterprojekte.

Die hier vorgeschlagene Perspektive interessiert sich nicht für den ideologisch strammen (und ganz unsinnigen) Versuch eines szenisch vorgetragenen Rücksturzes ins Vorsubjektive und Ozeanische, sondern *für die subtile szenische Kohabitation von Mythos und Aufklärung*. Das erste Interesse gilt der szenischen Präsenz von Phänomenen, die Adorno und Horkheimer im Sinne einer „Dialektik der Aufklärung“⁴ zivilisationsgeschichtlich gefasst haben, thematisierend die „Verstrickung“, ja den „Rückschlag“ von „Aufklärung in Mythologie“. Vielleicht ist – gerade mit Blick auf die Bühne – Entzauberung ohne eine geheime Verzauberung nicht zu haben. Vielleicht korrespondiert der ästhetischen Öffnung immer auch eine untergründige mythische Schließung und dem „subjektiven Raum“ (Helga Finter⁵) ein gemeinschaftsbildender Rahmen. Vielleicht markiert auch das Theater der Gegenwart ein Spannungsfeld widerstreitender Kräfte, eine mediale *Konstellation* aus mythischen, ästhetischen und politischen Ebenen?

Diese Fragen können nur um den Preis einer grundlegenden begrifflichen Klärung sinnvoll beantwortet werden. Weniger Probleme bereitet dabei die Dimension einer (auch politisch gefassten) Theaterästhetik, insofern Theaterwissenschaft als akademische Agentin des Regietheaters über Jahrzehnte damit beschäftigt war, die Aufführungen als die eigentlichen „Werke“ des Theaters autonomieästhetisch zu proklamieren, vor allem im Gegensatz zum traditionell schon ästhetisch nobilitierten Drama. Bis heute präsent sind die semiologischen Entwürfe der siebziger und achtziger Jahre, welche die raumzeitliche Unmittelbarkeit der Inszenierung, ihre polyphone Gefasstheit, ihre besondere Rezeptionssituation als Exempel eines „offenen Kunstwerks“ (Umberto Eco) in den Blick nahmen. Dabei rückte die Vieldeutigkeit der Aufführung, ihr potenziell unbeschränkbarer semantischer Horizont, das Theater in die Nachbarschaft zu den „unerschöpflichen Werken“ der Literatur, der Musik und der Bildenden Kunst. Der Akt

⁴ Theodor W. Adorno u. Max Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*. Frankfurt/M. 1969

⁵ Helga Finter: *Der subjektive Raum. Die Theaterutopien Stéphane Mallarmés, Alfred Jarrys und Raymond Roussels*. Tübingen 1990

des Zuschauens wäre dem des Lesens äquivalent: prädestinierter Raum für subjektive Sinnsetzung. Theatrale Wahrnehmung, *aisthesis*, wurde zum Ort einer „Zuschaukunst“ (Brecht) aufgewertet, allerdings noch im Rahmen eines hermeneutisch erweiterten Kommunikationsmodells.⁶

Neben der im Zeichen des Performativen geprobtan Unterschreitung des Ästhetischen mit Blick auf körperlich geprägte „symbolische Interaktionen“ im gesellschaftlichen Feld, wirken heute Forschungsansätze, die avancierte philosophische Modelle auf die Bühne projizieren. Dieses ästhetische Denken ist mit den großen „postdramatischen“⁷ Umwälzungen im Theater der achtziger und neunziger Jahre des vorigen Jahrhunderts verbunden, mit Impulsen, die etwa von Pina Bausch, Frank Castorf, Christoph Marthaler, Heiner Müller, Einar Schleaf, Christoph Schlingensiefel und Robert Wilson ausgingen. Angelehnt an Entwürfe der französischen Gegenwartsphilosophie, entwickelten sich ästhetische Konzepte, die einem Theater der Brüche nicht nur gerecht werden, sondern es auch reflexiv befördern sollen. Das ästhetische Potenzial des Szenischen liege demnach zuerst in der sinnlichen Durchschlagung des Konventionell-Erstarrten. Als „Mimesis ans Rätsel“⁸ verfolgt das Theater nach dem Drama eine Strategie der Entautomatisierung unserer Wahrnehmung. Nikolaus Müller-Schöll:

Will der Zuschauer beschreiben, was er gesehen hat, so ist er zunächst auf Negationen angewiesen: keine Repräsentation, kein Werk mit Anfang, Mitte, Ende, kausalen Verknüpfungen und Gattung, keine Fabel, keine Handlung, keine Stellungnahme zu irgendetwas, keine Illustration von irgendetwas, überhaupt nichts, was sich überschauen ließe, vielleicht noch nicht einmal ein Spiel [...].⁹

Hans-Thies Lehman attestiert dem Postdramatischen den „Widerwillen gegen organische Geschlossenheit, die „Neigung zu Extrem, Verzerrung,

⁶ Vgl.: Guido Hiß: *Der theatralische Blick. Einführung in die Aufführungsanalyse*. Berlin 1993

⁷ Vgl.: Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*. Berlin 2005

⁸ Das Wort stammt von Helmut Schäfer, dem Leiter des „Theater an der Ruhr“ in Mülheim.

⁹ Nikolaus Müller-Schöll am Beispiel der Inszenierung „Massakermykene“ des Wiener Theaterkombinats (1999 und 2000). In: *Sehslitze in die Zeit. Über ein freies (d.h. freies) Theater*. In: Nikolaus Müller-Schöll und Saskia Reiter: *Aisthesis*. Schliengen 2005, S. 89

Verunsicherung und Paradoxie“.¹⁰ Dieses Denken fokussiert auf den „Ausfall der Totalen“¹¹, auf das Ende der Großen Erzählungen des dramatischen Theaters, auf die „Befreiung der Differenzen“ (Jean-François Lyotard). Am Beispiel der Inszenierung „Massakermykene“ des Wiener „Theaterkombinats“ illustriert Nikolaus Müller-Schöll, was damit gemeint ist:

Inmitten der zweifachen Grenzerfahrung - der grenzenlosen Auflösung und Ausweitung des Theaters - erfährt der Besucher eine andere Grenze, die der Auflösbarkeit des Codes. Wo alles verschwindet, was das Theater sonst zusammenhält und von „Leben“ oder „Alltag“ trennt, da treten inmitten des Chaos Elemente oder Elementarteile hervor, die sonst gleichsam das Unbewußte, Überspielte des Theaters sind, dasjenige, was aus dem Strahl der Aufmerksamkeit um des Zwecks, der Fabel, des Zusammenhalts, der Codierung willen verbannt werden mußte [...].¹²

Von jeglichem Regelwerk befreit, zielen die entfesselten Elementarteilchen des Szenischen auf Irritation und Verunsicherung der Zuschauerwahrnehmung. Doch ihre „gezielte Erschwerung“ (Lehmann) bildet keinen ästhetischen oder gar provokatorischen Selbstzweck. „Die Aufgabe der Kunst ist in der Weise politisch, daß die Kunst den Verstand in seine Schranken weisen muß. Ansonsten dünkt sich der Verstand omnipotent in seiner Fähigkeit, alles in Koordinaten einzuteilen.“¹³ Das kritische Potenzial präsentiert nicht mehr – wie bei Brecht – die Fabel, sondern ihre Auflösung. Nicht ein politisches Theater im traditionell gesellschaftskritischen Sinn ist damit gemeint (oder auch möglich).¹⁴ Gesucht ist das Politische nach Maßgaben einer Ausdrucksform, die sich dem Szenischen dadurch einprägt, dass sie es sprengt. Nur dann noch komme „das Politische im Theater zum Tragen, wenn es [...] auf keine Weise übersetzbar oder rückübersetzbar ist in die Logik, Syntax und Begrifflichkeit des politischen Diskurses

¹⁰ Hans-Thies-Lehmann, a. a. O., S. 142

¹¹ Hans-Thies Lehmann, ebd., S. 151

¹² Nikolaus Müller-Schöll, a. a. O., S. 91

¹³ Jörg Milewski: *Der Zufall ist eine logische und reale Kontinuität: Roberto Ciulli und Helmut Schäfer im Gespräch mit Jörg Milewski*. In: *Theater im Revier*. Trier 1994/95, S. 260

¹⁴ Entsprechende Ansätze (z. B. des „epischen Theaters“) verfallen durch repräsentative und handlungsbezogene Konventionen dem kulturellen Dispositiv, gegen das sie angehen.

in der gesellschaftlichen Wirklichkeit“.¹⁵ Es müsse nicht mehr als „Wiedergabe, sondern als Unterbrechung des Politischen“ gedacht werden. Das Postdramatische Theater betreibe „Wahrnehmungspolitik, die den Sinn für die Ausnahme“ schärfe¹⁶: der „Bruch als Chance“.¹⁷

Man muss diese radikalen Sichtweisen nicht in jedem Punkt akzeptieren. Diese Beispiele belegen immerhin, dass Konzepte des Ästhetischen, die in den zurückliegenden Jahren auf das Theater abgebildet und von ihm inspiriert wurden, im Kern um Dimensionen des Konventionsbruchs, der Sinnirritation und –entfesselung kreisen, um Erfahrungspotenziale, die jenseits des dramatisch und alltäglich Vertrauten liegen. Szenische Desemiotik lässt sich im Kern als aufklärerisches Projekt verstehen, *das in den Konventionen des traditionellen Theaters mythische Survivals vermutet und vehement angreift*. Die nachfolgenden Kapitel werden diese These durchführen: Konventionen sind Ritualen qua Schematisierung äquivalent und damit Operatoren von Unfreiheit. Wo das Tragische Theater der Antike Götter szenisch demaskierte, bekämpft das Postdramatische die Stereotypen heutiger Weltkonstruktion, und damit auch das „fraglos Selbstverständliche“ (Blumenberg) der dramatisch orientierten Multiform. Wenn man das Postdramatische Theater (und die korrespondierenden ästhetischen Überlegungen) als Konsequenz des gegenwärtig letzten „Auszugs“ des Theaters aus dem Mythischen interpretieren möchte, ergeben sich interessante historische Konsequenzen. Was diesem „Post“ vorausging, hatte den Auszug vermutlich deshalb nötig, *weil es mythisch kontaminiert war*.

Zur Klärung des Ästhetischen und zur Profilierung der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen im modernen Theater liefert die Fachdiskussion profunde Ergebnisse. Schwieriger erscheint die Definition des Mythischen, das eine derartige Vielzahl von (wissenschaftlichen) Definitionen nach sich gezogen hat, dass es vermessen erscheinen mag, den Kern der Zwiebel herauszuschälen. Die Beiträge der Theaterforschung beschränken sich einerseits auf hilfreiche Forschungsansätze zur Entstehungsgeschichte der Tragödie (etwa die genannten Habilitationsschriften von Girshausen und Lehmann) und auf Analysen zur Entwicklung explizit reritualisier-

¹⁵ Hans-Thies Lehmann: „*Wie politisch ist das postdramatische Schreiben?*“ In: *Das politische Schreiben. Essays zu Theatertexten*. Berlin 2002, S. 17

¹⁶ Ebd., S. 19

¹⁷ Vgl. Kap.: „Geschichte im Spiel“

render Formen.¹⁸ Die Erfassung von Ritualen als paratheatrale Ereignisse verbindet theateranthropologische¹⁹ und performancetheoretische²⁰ Ansätze. Hoch verdienstvoll bei der Bestellung wichtiger Felder gegenwärtiger Theaterforschung, sind diese Vorgaben dennoch kaum geeignet, den hier vorgestellten Versuch zu unterstützen. Denn es geht keineswegs darum, Theater und andere Mythomedien als Indikatoren für anthropologische Erkenntnisse zu nutzen. Das theatrale Feld soll auch nicht als Sonderform des performativen untersucht werden, also mit soziologisch fundiertem Blick auf das Ritual als körperbezogenem Spielfeld sozialer Interaktion. *Es geht nicht um das Szenische als Option des Rituellen, sondern um das Rituelle als Bodensatz (und auch Bedrohung) des Ästhetischen.*²¹

Ein Ansatz, der das Mythische im Ästhetischen untersuchen möchte, setzt eine definitorische Arbeit voraus, die aus den angesprochenen Ent-

¹⁸ Ein resümierender Überblick wurde bislang noch nicht vorgelegt. Theaterforschung konzentriert sich in diesem Feld auf die Untersuchung historischer Massentheaterformen und das NS-Theater. (Vgl. etwa: Matthias Warstat: *Theatrale Gemeinschaften. Zur Festkultur der Arbeiterbewegung 1918–33*. Tübingen/Basel 2005 und: Guido Hieß: *Synthetische Visionen. Theater als Gesamtkunstwerk von 1800 bis 2000*. München 2005 und 2009; bes. die Kapitel: „Massen, Körper, Regressionen“ und „Die rechte und die linke Hand des Dionysios“.) Zum NS-Theater vgl.: Herbert Heinzelmann: *Die Heilige Messe des Reichsparteitags. Zur Zeichensprache von Leni Riefenstabs Triumph des Willens*. In: Bernd Ogan und Wolfgang W. Weiß (Hrsg.): *Faszination und Gewalt. Zur politischen Ästhetik des Nationalsozialismus*. Nürnberg 1992

¹⁹ Theateranthropologie ist bislang kein klar definiertes Forschungsfeld, sondern ein von szenischen und akademischen Forschern verschiedener Provenienz gemeinsam betriebenes Projekt, das Theater als Indikator für das Verständnis elementarer Fragen des Menschseins untersucht. Theateranthropologie öffnete den Blick für das Theater unter (oder über) dem institutionalisierten Theater, für performative Strukturen mithin, die einem ästhetisch gefassten Theatermodell vorausgingen oder, etwa in Gestalt von alltäglichen symbolischen Rollenspielen, die gesellschaftliche Kommunikation auch heute noch prägen. In diesem Sinn wurden diese Studien zum Initiationspunkt der international operierenden Performance-Studies, die den Gültigkeitsbereich des Szenischen auf einen breiten Bereich kulturellen Austauschs ausgedehnt haben. Beigetragen zu diesem Forschungsfeld haben szenische Forscher wie Richard Schechner, Eugenio Barba und Jerzy Grotowski, Soziologen, Kulturanthropologen und Ethnologen wie Erving Goffman, Victor Turner und Clifford Geertz, Spieltheoretiker wie Johann Huizinga und TheaterwissenschaftlerInnen wie Gerda Baumbach, Erika Fischer-Lichte und Paul Stefanek (Literaturangaben im Anhang).

²⁰ Vgl. Erika Fischer-Lichte: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/M. 2004

²¹ Diese Studie bleibt der grundlegenden Orientierung der Reihe *Aesthetica Theatralia* mit-hin treu.

würfen nur in Ansätzen abzuleiten ist. Das erste Kapitel schlägt deshalb eine medientheoretische Revision des Mythos-Begriffs vor. An dieser Stelle nur so viel: Konsens besteht (seit Klassik und Romantik) eigentlich nur in einem Punkt, nämlich hinsichtlich der Ablehnung jener älteren, aufklärerischen Positionen, die den Mythos als Inbegriff von Aberglauben und Volksverdummung darstellten. Die Klassiker, Herder zuerst, proklamieren die allegorische und zugleich sozial identifizierende Funktion der mythischen Erzählungen. Romantiker planten eine poetisch gefasste „Neue Mythologie“ (der Vernunft). Mythentheorien in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts (z.B. von Eliade, Kerenyi, Freud, Rank und Jung) entdeckten die weltschaffende Kraft des Mythischen. Dies gilt sowohl mit Blick auf die Dialektik des Heiligen und des Profanen als auch für die Versicherung des Seins in (göttlichen) Ursprüngen. Die andere, heilige Zeit des Mythischen kehrte wieder in psychoanalytisch inspirierten Theorien, die es als fortwirkendes Bildarchiv der (frühen) Menschheit interpretierten.

Die mediale Dimension des Mythischen tritt in theoretischen Entwürfen seit Mitte des 20. Jahrhunderts deutlich hervor. Horkheimer und Adorno beleuchten in der „Dialektik der Aufklärung“ seine Wiederkehr etwa im Verblendungszusammenhang der Kulturindustrie, in ihren stereotypen Entwürfen, ihrer kollektiven Deutungsmacht. Roland Barthes entwickelt ein strukturelles Modell, das die „Mythen des Alltags“ als Resultate einer semiologischen „Sekundärstruktur“ analysiert, in deren Rahmen „Geschichte in Natur“ verwandelt wird. Marshall McLuhan proklamiert die Sprache selbst als Mythos, als geheimen Konstrukteur unserer Welt. Als Instrumente zur Generierung des Realen werden Sprache, Medien und Mythen deckungsgleich. Mythomedien besitzen (wie Sprachen) eine enorme transsubjektive Tragweite. Sie setzen der Undurchdringlichkeit der Welt nachvollziehbare Strukturen entgegen, sind in der Lage große Kollektive auf gemeinsame Sinndimensionen zu verpflichten und damit gemeinschaftlich zu binden. Was vom Mythos kontaminiert wird, erhält einen zeitlichen Index im Sinn einer Tendenz zur Ursprünglichkeit, die zuverlässig jedes Denken in kritischen Kategorien des Historischen unterbindet. Mythen generieren die Realität, von der sie berichten, die Rituale beglaubigen sie der Erfahrung, üben die Weltmodelle ein, schreiben sie in die Körper. Der Mythos ist die Botschaft. Der Mythos selbst ist der Schöpfer, von dem er erzählt.

Kapitel zwei liefert einen Exkurs zum Thema „Tragödie und Opfer“, der am Beispiel grundlegender Theorieansätze (von Sigmund Freud, Wal-

ter Burkert, René Girard, Jan Kott und Walter Benjamin) einen Eindruck von dem vermitteln möchte, was dem Tragischen vorausging und es (kathartisch) weiterhin prägte. Es geht dabei um den Normalfall archaischer Religiosität, um (dionysische) Opferhandlungen, in deren Rahmen leider nicht nur Tiere ihr Leben im Interesse des Heiligen lassen mussten.

„Tragödie und Opfer“ fundiert die Beschäftigung mit der antiken Dimension des mythomedialen Themas, das im dritten Kapitel durchgespielt wird. Der Essay zur „Medientheorie der Anfänge“ resümiert knapp das philologische und altertumswissenschaftliche Wissen zur Entstehungsgeschichte des Tragischen Theaters, um dann die Bedingungen der Möglichkeit seiner Entstehung zu reflektieren. Herangezogen werden zivilisations-, religions- und mediengeschichtliche Theorien, die allesamt auf ein medienhistorisches Ureignis verweisen, das die Ablösung des Szenischen aus dem Ritualen ermöglicht haben mag (und Europa auf den Kurs des Rationalen brachte): die Erfindung und Verbreitung der *alphabetischen* Schrift. Die vorliegenden Ansätze revidierend, spricht sich das Kapitel zum Schluss für eine entstehungsgeschichtliche These aus, die das Tragische Theater als Konstellation alter und (damals) neuer medialer Einflüsse interpretiert, was sich im Prinzip schon im Zusammenspiel von Chor und Schauspielern ausdrückt.

Das vierte Kapitel schaltet im Sinn des angestrebten Vergleichs auf die (erweiterte) Gegenwart des Theaters um. Am Beispiel eines der größten Antikenprojekte der letzten Jahre, der „Odyssee Europa“, beleuchtet es mythisierende Konsequenzen auf zwei Ebenen. Dem (identitäts-)politisch ausgerufenen „Mythos Ruhr“ korrespondiert im Rahmen des RUHR.2010-Großprojekts²² „Odyssee Europa“²³ eine besondere *Dramaturgie der Ursprünge*, die zu einer Großen Erzählung vom Scheitern Europas zusammenfügte, was zunächst kaum Planungen und Absprachen und keine übergeordnete Dramaturgie kannte. Das Kapitel interpretiert diese unterschwellig arbeitenden Korrespondenzen als ursprungsmythische Survivals.

Das Kapitel „Geschichte im Spiel“ konzentriert sich auf zeitgenössische Verstrickungen des Theatralen ins Mythische, und zwar am Beispiel des institutionalisierten Regietheaters und der „postdramatischen“ Reakti-

²² Im originalen Wortlaut: „Kulturhauptstadt Europas 2010. Essen für das Ruhrgebiet“

²³ Der Zyklus integrierte sechs Stücke aus sechs europäischen Ländern, inszeniert auf den Bühnen von sechs Ruhr-Stadttheatern, eine verbindende Reiseperformance und eben Homers Epos.

onen darauf. Beispiele von Gründgens bis Castorf zeigen unterschiedliche Möglichkeiten der szenischen Repräsentation von Vergangenheit. Deutlich wird, dass das Klassikertheater jene Geschichte, die es als historische Bildungsanstalt ins Spiel bringen wollte, gleich mehrfach mythisierend unterließ, etwa mit Blick auf das diskret ursprungsmythische Modell aktualisierender Klassikerinszenierung. Folgt man Jan Assmanns Theorie des sozialen Gedächtnisses, so offenbart sich auch in der Kanonisierung von Dramen (und Partituren) das rituelle Erbe in Gestalt der fortgesetzten (variierenden) Wiederholung der immer gleichen Auswahl.

Womöglich lieferte die mythisierende Unterschreitung von Geschichte den geheimen Bezugspunkt des postdramatischen Aufstands, etwa in Form der berüchtigten „Klassikerzertrümmerung“. Wobei der Kontext der deutschen Wiedervereinigung Geschichte noch auf ganz andere Weise ins Spiel brachte: Es ist gewiss kein Zufall, dass eine Institution, die lange als Inbegriff einer grenzüberschreitenden „Kulturnation“ fungiert hatte, gerade zu jenem Zeitpunkt außer Takt geriet, als ihre identitätsstiftenden Kompetenzen (politisch) besonderes erwünscht gewesen wären. Das Kapitel beleuchtet Castorfs „neulinken“ Aufbruch ebenso wie die theaterbezogenen „Sorgen des Präsidenten“ Köhler und erörtert zum Schluss Möglichkeiten einer Vermittlung von Geschichte im Spiel, jenseits von aktualisierendem Budenzauber und kanonischen Ritualen.

Im Kapitel „Theater der Schatten“ kehrt der Diskurs noch einmal zum „Mythos Ruhr“ zurück, am Beispiel des Widerstreits zwischen mythisierenden und ästhetischen Kräften im Spielfeld der Ruhrtriennale. Kulturpolitik verband mit ihrer Gründung das Ziel, die baulichen Ruinen der Schwerindustrie in „Kathedralen“ der Erfahrung eines kulturellen Gedächtnisses zu verwandeln. Die Theatermacher beharren dagegen auf der kritischen Eigendynamik des Szenischen. Das „Theater der Schatten“ zeigt Möglichkeiten, Geschichte nicht mythisierend zu verdrängen, sondern szenisch erfahrbar zu machen.

Das letzte Kapitel widmet sich den „Ritualen der Form“. Es resümiert den mythomedialen Ansatz und knüpft an McLuhans These, wonach die „Wirkung der Medien [...] in ihrer Form“ liege. Als erstes Beispiel dient die Erfindung einer ganz besonderen Formsemantik im Rahmen von Richard Wagners Reflexionen über „Oper und Drama“, die dem Verlust eines gemeinsamen mythischen Erzählschatzes musikalisch begegnen wollen. Die Harmonie selbst, ein musikalisches Teilsystem, wird zum Substitut des Mythisch-„Allgemeinsamen“ in der Gegenwart gekürt. Das Kapitel erin-

nernt an Horkheimer und Adornos Beitrag zu modernen Ritualen der Form am Beispiel des fatalen Schematismus des Hollywoodfilms und kommt zu einer abschließenden Würdigung der mythomedialen Dimensionen des modernen Theaters. Es geht um (moderne) szenische Konventionen, ihre Erforschung und die Möglichkeiten ihrer ästhetischen Unterbrechung. Das Thema der szenischen Demythisierung wird am Beispiel von Wilson, Marthaler, Schleef, Goebbels und Ponifasio aufgegriffen, wobei sich zuletzt die Frage stellt, ob wir dem Mythischen je ganz entrinnen können.

Diese Studie zu „Theater, Mythen, Medien“ reflektiert die Kohabitation ästhetischer und mythischer Dimensionen, und zwar im historischen Vergleich zwischen Antike und Gegenwart, zwischen der Entstehungsgeschichte des Tragischen Theaters und seiner postdramatischen Gegenwart. Gezeigt wird, dass nicht einmal das (institutionalisierte) Theater der Gegenwart so nachhaltig aus dem Mythischen „ausgezogen“ ist, wie es Brecht schon für das antike Vorbild annahm, und dass die Erfindung der Tragödie zugleich einen Aufklärungsschritt von epochalem Ausmaß vermittelte. Im Mittelpunkt steht die Erforschung einer besonderen, szenisch artikulierten Dialektik der Aufklärung, die Aspekte der Öffnung und der Schließung von Wahrnehmungshorizonten gleichermaßen umfasst, im Sinne der angedeuteten Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen – womöglich in einem Werk. Vorgetragen wird dieser Versuch in sieben Essays, die je eigenständig gelesen werden können. Vertiefende Auskunft liefert nur der Gesamtüberblick.

Pro domo

Wie tief die religiösen Sinnbedürfnisse in die Geschichte der Menschheit eingeschrieben sind, lehren die großen Mythentheorien. Wie nachhaltig das Mythische als Agent von Unfreiheit agiert, hat jede Form aufklärerischer Mythenkritik seit der griechischen Antike herausgearbeitet, und auch dieses Buch argumentiert in dieser Tradition.

Das Interesse für die mythomediale Verstrickung des Szenischen erwuchs im Zusammenhang meiner Arbeit an den „Synthetischen Visionen“, die, 2005 publiziert, „Theater als Gesamtkunstwerk“ untersuchten, „von 1800 bis 2000“. Schon bei der Erfassung der frühromantischen Programmatik des „synthesirten Werkes“ (Schelling) wurde deutlich, dass es mit dem Alphaprojekt einer „Neuen Mythologie“ untrennbar verknüpft war: (Gesamt-)Kunst als Medium der Rezentrierung von Welt und Mensch. Einen historischen Tiefpunkt der Geschichte theatraler Remythisierungsprojekte bildeten linke und rechte Massentheaterformen in den ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts, aber auch Großinszenierungen zur Selbstdarstellung totalitärer Staaten. Auf weniger virulente Weise folgten der frühromantischen Spur wichtige Protagonisten diverser Theaterreformen von Artaud über Grotowski und die „Off-Off-Broadway“-Projekte der sechziger Jahre bis hin zu Hermann Nitschs „Orgien-Mysterien-Theater“.

In den „Synthetischen Visionen“ ging es auch um die Geschichte handfester Remythisierungsprojekte (und um ihre Negation in der Tradition der historischen Avantgarden). Mit den hier vorgelegten Essays versuche ich, den Gegner auch dort zu stellen, wo man ihn zunächst nicht vermuten würde, zum Beispiel in den Guckkästen der städtischen Bühnen. Diese sieben Kapitel liefern gleichsam den zweiten Band einer kulturgeschichtlichen Suche, die herausfinden möchte, *wie die elementaren Fragen lauten, auf die Theater je historisch antwortete.*

Ich möchte mich an dieser Stelle bei allen bedanken, die mir auf unterschiedlichen Wegen geholfen haben, diesen Versuch zu wagen, besonders bei Dr. Andreas Backofer, Johannes Boedecker, Silke Flegel M.A., Robin Junicke M.A., Mechthild Heede †, Dr. Frank Hoffmann, Luise Holthausen, Heinrich H. Koch, Dr. Peter Machauer, Jasmin Maghames, Martina Maierl, Kim Stapelfeldt M.A. und Robin Schrade. Nicht zuletzt danke ich allen Studierenden, die mit mir das Abenteuer „TMM“ geteilt und es maßgeblich bereichert haben.

Ich arbeite an der Ruhr Universität Bochum, der ich für ein Forschungssemester danke, das mir die Fertigstellung dieses Buchs ermöglicht hat. Der Ort, von dem aus dieser Versuch vorgetragen wird, mag den an drei Stellen zitierten *genius loci* erklären.

Die Medialität des Mythischen

Die Wirkung der Medien liegt, wie ihre Botschaft, unzweifelhaft in ihrer Form und nicht in deren Inhalt. Und ihre durch mediale Form gegebene Wirkung ist stets unterschwellig [...].

Marshall McLuhan

Einem Erkenntnisinteresse folgend, das nach der fortwährenden Präsenz mythischer Dimensionen im Theater der Antike und der Gegenwart fragt, erproben die folgenden Seiten einen im Kern medienspezifischen Mythenbegriff. In der kulturwissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Thema wurde dieser Weg bislang kaum begangen, obwohl sich das mediale Verständnis aus der Konsequenz wichtiger mythen-theoretischer Ansätze des letzten Jahrhunderts unschwer ableiten lässt, vielleicht sogar als das gemeinsame Dritte. Auf den folgenden Seiten kommen ganz unterschiedliche Forschungsfelder zu Wort: die Religionswissenschaft, die Psychoanalyse, die Kritische Theorie, der Strukturalismus und zuletzt die Medientheorie selbst. Dennoch geht es nicht um eine umfassende Einführung in die Mythen-theorie. Ausgewählt wurden solche Ansätze, die das Mythische als Operator des Realen interpretieren. Auf verschiedenen Wegen nähern sich diese Ansätze der These an, dass der Mythos selbst die Botschaft sei, noch vor dem, was er erzählt oder rituell vermittelt. Ein mediales Mythenverständnis deutet sich an, vielfach *avant la lettre*.

Eigentlich sind sich alle der hier versammelten Autoren darin einig: Eine nur inhaltlich orientierte Auseinandersetzung mit dem mythischen Komplex greift zu kurz. Der Mythos liefert mehr als einen Fundus von alten Sinnerzählungen. Diesseits von narrativen und performativen Ebenen, artikulieren sich mediale Kompetenzen des Mythischen insbesondere in drei Bereichen: in Aspekten elementarer Weltkonstruktion und -versicherung, mit Blick auf Horizontbegrenzung und Komplexitätsreduktion sowie im Feld der (kollektiven) Identitätsbildung. Das Prinzip Wiederholung spielt auf jeder Ebene mythischer Kommunikation mit: in rituellen Repetitionen, in der Kanonisierung von Schriften und Bildern, im grundlegenden