

Ingrid Hentschel

„Nicht das eine“

**Ekstasen der Weiblichkeit im 21.
Jahrhundert**

Festspiel-Symposium

Der „andere“ Gott

Salzburger Festspiele

29. Juli 2010

© Copyright Ingrid Hentschel

Ingrid Hentschel (Bielefeld, Hannover)

„Nicht das eine“ – Ekstasen der Weiblichkeit im 21. Jahrhundert

Festspiel - Symposium *Der „andere“ Gott*, Salzburger Festspiele, 29. Juli 2010, Salzburg
Kulisse, Haus für Mozart, Salzburg

Als Theaterwissenschaftlerin werde ich für Sie einen großen - und angesichts der limitierten Zeit notwendig auch groben - Bogen zeichnen: von den gegenwärtigen Veränderungen der Theaterkonventionen über die Beschreibung der weiblichen Begleiterinnen des Dionysos, die Mänaden, hin zu der Frage, ob es gegenwärtig überhaupt Spuren der weiblichen Form des Dionysischen, des Mänadischen, auf den Schauspielbühnen auszumachen gibt?

I.

Ich beginne mit dem Theater, derjenigen Kunstform, für die der Gott Dionysos steht. Dionysos als der Maskengott, der Gott der Verwandlung, der Unberechenbarkeit, des Vieldeutigen, der so gerne in Frauenkleidern auftritt, dessen Signum das plötzliche Erscheinen ist, der Freude, Genuss und Rausch und Wahnsinn mit sich bringt.

Die Griechen unterscheiden nicht zwischen Maske und Gesicht, die Theatermaske aber diene dazu, den Schauspieler als einen anderen erscheinen zu lassen und die Tragödien- und/oder Komödienhandlung aus der Sphäre des Alltagserlebens heraus zu heben. Das Theater zeigt sich als ein Geschehen, das eingebunden ist in die Vollzüge des sozialen Lebens, das dazu Stellung nimmt, das im Rahmen der Polis politisch positioniert ist, und zugleich ist die Tragödienhandlung radikal getrennt von den direkten Vollzügen des Alltagslebens, auch was Ritualhandlungen, Kulte und politische Entscheidungen betrifft.

Die Maske als Symbol der Theaterkunst ist das Emblem des Hinüberwechslens in ein anderes fremdes Sein. Sie verkörpert die Anwesenheit des Abwesenden. In ihrer strukturellen Doppelung ist die Maske Symbol der Theaterkunst selbst. (vgl. Richard Weihe 2004)

Das paradoxe Weltverhältnis des Mediums Theater, das sich durch die Geschichte in unterschiedlichen Schattierungen und Gewichtungen präsentiert, steht gegenwärtig zur Disposition. Aktuell verlagern Theaterinszenierungen ihren Fokus:
vom Schein zum Sein - vom Wort zur Aktion - vom Virtuellen zum Materiellen.

Der „performative turn“ der Künste, an dem auch das Theater teil hat (vgl. Fischer-Lichte 2004) und den es vorantreibt, zieht einen Verlust des Spiels nach sich. Postmoderne und performative Inszenierungspraxen und Theaterformen unterlaufen den Repräsentationscharakter des Mediums Theater: Nicht Spiel, nicht Verwandlung, nicht Symbol, sondern direkte Wirkung und Bezugnahme auf die außerästhetische Realität wird angestrebt. Der Modus des Rollenhandelns, des magischen „als ob“ der schauspielerischen Repräsentation ist weitgehend suspendiert zugunsten direkter Wirkung und unmittelbarer Kommunikation mit dem Zuschauer.

Das Theater hat neue Konventionen etabliert und reale Aktionen und Materialien auf der Bühne zugelassen, die zu anderen Zeiten und in anderen Kulturen aus der Kunstform ausgeschlossen und auf der Ebene theatraler Zeichen verblieben. Performative Ästhetik benutzt wirklichen Salat in den Mündern der Schauspieler, Sand und Erde unter ihren Füßen, echtes Wasser spritzt und eine veritable Axt schwingt über den Köpfen der Zuschauer – und die Schauspieler sind wirklich nackt und tun nicht nur so „als ob“, wenn es die Inszenierung verlangt. Eine Entwicklung, die ambivalent zu beurteilen ist und angesichts zu vieler verstaubter Inszenierungen des Literaturtheaters durchaus ihre Notwendigkeit hat, verstärkt sie doch die Gegenwärtigkeit und Intensität der Darstellung. (vgl. Hentschel 2010)

Auf der anderen Seite entzieht sich im handgreiflichen Performatismus (vgl. Raoul Eshelmann 2000) die magische Potenz des Theaters, nämlich durch Verbergen zu Enthüllen. Wenn die Tragödie unmittelbar auf die Lebenswirklichkeit des Publikums bezogen wird, kann das Tragische nicht in Erscheinung treten. Der gegenwärtige Verbrauch an Theaterblut ist hier Symptom: In der Unmöglichkeit das Tragische näher zu bringen, wird Blut zur alles ersetzenden Chiffre¹.

¹ Die Maske ist heute im Theater verpönt, während sie in der Mode und der Schönheitschirurgie sozusagen veralltäglicht wird. Jüngst hat sich auch Hans Belting kritisch über den Verlust der Maske im Theater geäußert. (vgl. Christopher Schmidt, Alles, was tief ist. Hans Belting spricht in München über >Theater und Maske< und Süddeutsche Zeitung Nr. 162, S. 16, 17./18.7.2010)

Das Regie-Kollektiv „Rimini-Protokoll“, das derzeit führend für eine Entwicklung ist, die ich hier der Kürze halber das Wirklichkeitstheater nennen will, versammelte in diesem Sommer einhundert Einwohner Athens auf der Bühne des Odeon Theaters zu Füßen der Akropolis, die ihr Leiden, ihre Befindlichkeit – nicht zuletzt angesichts der Finanzkrise - dem Publikum erzählen². Theater als ein einzigartiger und öffentlicher Ort der Versammlung. Allerdings - und deswegen erwähne ich das Beispiel hier - ein Theater, das keine Transformation braucht, lediglich Inszenierung. Jeder der auftritt, ist er selbst. Seine Biografie, seine Worte, seine Gesten sind aus seinem Alltagsleben übernommen und wieder erkennbar. Und jeder Zuschauer könnte selbst mit seiner Geschichte auf der Bühne stehen, wenn man ihn denn dazu einluede.

Zusammen mit dem Verwandlungsprinzip verschwindet gegenwärtig das Fremde. Und mit ihm die Frau – als das traditionell „andere Geschlecht“. Die Ekstase der Weiblichkeit im 21. Jahrhundert stellt sich als ein Außer-sich-sein der Weiblichkeit selbst dar. Ekstase heißt daneben stehen, außer sich sein, aber auch: sich fremd sein. Die Frau ist der Frau abhanden gekommen, um eine Wendung von Friedrich Rückert zu paraphrasieren, und zwar wie zu sehen sein wird, in dem selben Maße wie dem Theater das Spiel, die Maske, abhanden kommt. Sie bemerken: Der Terminus Ekstase wird von mir ironisch gebraucht.

II.

Dionysos wird im Anschluss an Johann Jakob Bachofen (1861) als der „Gott der Frauen“ (vgl. Helene Deutsch 1969, S.22) bezeichnet. Seit dem 6. Jhdt. v. Chr. wird er auch häufig weiblich, mit androgynen Zügen dargestellt, mit rundlichen Formen, langen Locken. (vgl. Renate Schlesier/Agnes Schwarzmaier 2008)

Dionysos, der andere, fremde Gott hat neben den Satyrn eine Schar von Frauen im Gefolge. Die Mänaden werden erstmals von Homer in der Illias, 8. Jhdt. v. Chr. erwähnt, in Delphi werden sie Tyiaden, in Sparta Dionysiaden genannt, gebräuchlicher wird dann die Bezeichnung Bacchantinnen aus den „Backchen“ des Euripides.

² „Prometheus in Athen“, Odeon Theater, Athen. Regie Rimini Protokoll. Vgl. a. Kai Strittmatter, Hier spricht das Volk, in: Süddeutsche Zeitung Nr. 165/ S.11

Wodurch sich diese mythischen Begleiterinnen des Verwandlungsgottes auszeichneten, ist aus Vasendarstellungen und Textquellen, vor allem Pausanias überliefert. Auffällig bleibt dabei die besondere Beziehung des Gottes zu den ihn umgebenden Frauengestalten, eine „innere und emotionale Affinität“, die Dionysos und die ihn umgebenden Mänaden eng aneinander bindet und sie sozusagen zu Spiegelbildern ihrer selbst in ihren jeweiligen dionysischen Erscheinungsformen werden lässt. (Albert Henrichs 2008, S. 19)

Kennzeichnend ist ihr enges Verhältnis zur Natur, ein Orgiasmus und der Sparagmos, das Zerreißen eines Tieropfers bzw. des Gottes Dionysos selbst, verbunden mit dem Verzehr von rohem Fleisch.

Einstimmig ist der geheime Charakter von nächtlichen Kulthandlungen überliefert, die sich im Zeichen des Mythos vollziehen. Alle zwei bis drei Jahre zogen Frauen in Kultbünden, den Thiasoi, organisiert, denen in der Regel Priesterinnen vorstanden, auf den Parnassos oder in die Natur hinaus, um dort rauschartige Zusammenkünfte abzuhalten. Trance induzierende Tänze und Musik, Entgrenzung und Vermischung jeglicher Art ist das Kennzeichen des wilden maßlosen Treibens, das aus den verschiedensten Quellen überliefert ist, in dem sich heilige und unheilige Raserei verbanden, wo dem Tierischen ebenso gehuldigt wurde wie dem sexuellen Exzess³.

Die Verborgenheit der Zusammenkünfte findet später im Hexensabbat, wie er auch in Goethes Walpurgisnacht aufgenommen ist, ihre Fortsetzung, und macht den Mann zum unerwünschten Voyeur. Noch im Bild der mittelalterlichen Hexe - nun mit schönem und hässlichem Gesicht versehen - lassen sich mänadische Züge finden⁴. In der Hexe finden wir bereits den Topos der Frau als Maskenwesen, über dessen Identität der Mann nicht sicher sein kann.

Die barbarische Seite des Dionysischen Rausches, Wollust und Grausamkeit taucht im Motiv des Sparagmos – des Zerreißens immer wieder auf. Dieses Element des kultischen Geschehens ist deswegen so schrecklich, weil es vollständigen Verlust von Einheit, von Zusammenhang bedeutet. Die Zerreißung, die mit den Mänaden in Verbindung gebracht wird, findet man als Motiv auch bei Osiris, dem ägyptischen Gott. Sie verweist auf die

³ Wobei der Alkohol, der Wein, der mit Dionysos in Verbindung gebracht wird, den Männern vorbehalten ist. Den Frauen obliegt die Weinherstellung, aber sie trinken sie ihn selbst nicht.

⁴ Zur Gestik und zum Körperbild der Mänaden vgl. Gabriele Brandstetter 1995, S. 182 - 206 (Der Tanz der Mänade)

Schöpfungsmythen, das ungeformte, aufgelöste, wasserhaft weibliche, das Urwasser. Die Urflut ist fruchtbarer Schoß und verschlingender Abgrund (Magna mater) zugleich.

Das Chaos wird durch den Logos gebändigt und im Ritual der Dionysos-Anhängerinnen immer wieder neu zelebriert und bestätigt.

Dionysos, der Maskengott, der Urgott des Theaters, der Verwandlung ist in Verbindung mit seinen Begleiterinnen polymorph. Er ist nicht das eine, nicht männlich, nicht weiblich, androgyn, er hat mindestens zwei Gesichter, drei Geburtsmythen ranken sich um ihn. Er ist der Gott des Übergangs von der Gynaikratie, der ur-mütterlichen Vorzeit der Zivilisationen zur patriarchal geprägten Geschichte des Logos, der sich mit dem "Einen Sein" als der Abstraktion seit Parmenides konstituiert. (vgl. Gerhard Stamer 1999)

III.

Demgegenüber präsentiert sich die Frau als „Das andre Geschlecht“, wie Simone de Beauvoir ihre Studie über Sitte und Sexus der Frau nennt. Die Frau wird spätestens seit dem 18. Jahrhundert zum Spiegel der Sehnsüchte, der Ängste, der Defizite und Gegenbilder der gesellschaftlichen dominanten Prinzipien von Rationalität, Effektivität, Wissenschaft und Technik. Die weibliche Wildheit - ihre vermeintliche Naturnähe - die wir schon im Bild der Mänaden finden, wird um 1900 mit dem Es, dem Triebhaften des psychischen Apparats identifiziert. Das ist ein Überbleibsel der mythischen Macht des Weiblichen aus der Vorgeschichte, die um die Generativität zentriert ist, und bleibt eine dauerhafte Quelle der Verlockung und Angst für den Mann. Sie ist die Kehrseite des vor allem seit dem 19. Jahrhundert in der Literatur beschriebenen Maskenspiels der Weiblichkeit⁵.

Die Philosophin Luce Irigaray nimmt die Morphologie des weiblichen Körpers zum Ausgangspunkt einer „Ethik der sexuellen Differenz der Geschlechter“. (dt. 1991)

⁵ Die Frau wird als Maskenwesen schlechthin aufgefasst: Es ist nicht nur die Schminke, die sie verwendet, die Korsagen, die eine schmale Taille vortäuschen, die falschen Haarteile. Auch ohne Make up verbirgt sich unter Oberfläche der Frau von Sanftheit, Anmut und Mütterlichkeit das Unberechenbare, das Launische, die Gier. Und aus der geliebten erotischen Frau kann unversehens das übermächtige Muttertier hervortreten. Botho Strauß beschreibt immer wieder solches Aufbrechen des Anderen unter der Maske der Alltäglichkeit.

Das biologische Geschlecht der Frauen ist zweideutig. Verborgener, den Blicken entzogen ist die Vulva, die Scheide tief im Dunkel des Körperinneren, dann die vier Schamlippen, zwei äußere und zwei innere, die Klitoris, die Brüste. Vor lauter Sexualorganen kennt sich der Mann nicht aus, der doch selbst so eindeutig bestückt ist.

Die Differenz der Geschlechter wird in den Dionysoskulten bestätigt und zugleich geleugnet, Die Kulte der Mänaden mit ihren geheimen Mysterien des Weiblichen, die den Männern verschlossen waren, fanden statt im Signum des Phallus.

Demgegenüber ist das weibliche Geschlecht, die Vulva, bis heute kulturell unsichtbar.

Außer den Zeugnissen der mythischen Baubo, die der Anthropologe George Devereux in den verschiedensten Kulturkreisen ausmachen konnte, ist das weibliche Geschlecht in der Geschichte verloren gegangen. Darunter auch die schreckliche Vulva, die Vagina Dentata, aber auch die Vulva, die Demeter tröstet, indem sie sie zum Lachen bringt. (vgl. Georges Devereux 1981) Die Maria des Christentums empfängt ihr Kind jungfräulich und unbefleckt.

Dionysos repräsentiert das dem Logos entzogene Geheimnis des Werdens. Dem Unverfügbaren entspricht die Macht der weiblichen Natur in ihrer Generativität. Die mythische Macht des weiblichen, die Bachofen als Gynokratie analysiert hatte, wird durch Dionysos verdrängt und im Ritualen begrenzt.

Späterhin ist die mythische Macht der Frauen, die sich auf ihre nährenden gebärfähigen Kräfte bezieht, eine verdrängte und dauerhafte Quelle der Verlockung und der Angst – gerade im 19. Jahrhundert, und später wird die Psychoanalyse sich diesen Phantasmen der verdrängten Weiblichkeit widmen.

Luce Irigaray fragt kritisch, ob die weibliche Lust nicht bis heute missverstanden wird, weil gemessen an der männlichen Ordnung von Ziel und Erfüllung, Anfang und Ende, als der kulturellen Dominante, während das weibliche Begehren sich bisher in der Geschichte noch nicht als differentes eigenes realisieren konnte.

In Nietzsches Dionysos-Deutung von Gestalt und Gegengestalt, dem einem und dem anderen, herrscht noch die Ordnung der Opposition. Das andere ist als solches

erkennbar, aber die Frau, - so legen es die Mythen um die Mänaden herum nahe - entzieht sich solcher Ordnung.

Ihre Sphäre ist die des Wachstums, der Bewegung, des Übergangs, des sowohl als auch für die emblematische die Maske des Dionysos steht.

Frauen sind zu Platons Gastmahl nicht geladen. Aber als es um Eros geht, erzählt Sokrates was die kluge Diotima dazu zu sagen hatte. In aller Ausführlichkeit erfahren wir, dass Eros nicht schön sei, aber auch nicht hässlich, nicht gut, aber auch nicht böse. In Diotimas Rede wird „nicht ein Term durch Negation in den zweiten überführt, ..., sondern hier wird von Anfang an das *Intermediäre* eingesetzt“. (Irigaray 1991, 29)

IV.

Kunst ist Seismograph nicht nur hinsichtlich dessen, was sie jeweils in einer bestimmten Zeit zum Ausdruck bringt, erfindet und thematisiert, sondern auch hinsichtlich dessen, was sie nicht thematisiert, womit sie sich nicht befasst.

Meine Recherche ist eindeutig: Die Ekstasen der Weiblichkeit existieren im 21. Jahrhundert nicht! Von wenigen Ausnahmen in der Oper, im Tanz und in rituell basierten Inszenierungen im asiatischen Raum abgesehen. Am ehesten lassen sich Spuren des Ekstatisch-Mänadischen im Tanz und im Tanztheater ausmachen sowie in außereuropäischen Inszenierungen, die sich auf Rituelle Formen ihrer jeweiligen Traditionen beziehen und sie reanimieren – z.B. wird in Korea der Schamanismus auch im Gegenwartstheater neu belebt und interpretiert. Hier sind auch die theateranthropologischen Forschungen zu erwähnen, die sich in Inszenierungen niederschlagen, wie sie vom Theater Gardzienice in Polen⁶, um Eugenio Barba vom Odin Theater und Ariane Mnouchkine kontinuierlich verfolgt werden. Neben dem Tanztheater ist es auch die Kunstform der Performance, die das Weibliche zum Gegenstand macht. Hier ist vor allem Marina Abramovicz zu nennen.⁷ Im Theater

⁶ „Metamorphosis“ in der Regie von Wlodzimierz Staniewski rekonstruiert in Zusammenarbeit mit Wissenschaftlern anhand von antiken Vasendarstellungen und Überlieferungen die Musik, Tanz und Gestik antiker Theatralik und entwickelt eine rauschhafte Dramaturgie mit Texten von Apuleius, Plato und antiker Dichtung, die beim Theater der Welt (Berlin 1999) umjubelt wurde. (vgl. Staniewski/Hodge 2004)

⁷ Die Performance Kunst ist wie das Tanztheater stark von Frauen geprägt, die beginnen in der ersten Person zu sprechen und zu handeln. Kein fremder Autor muss ihren Text verbürgen.

westlicher Prägung ist Ekstase, verbunden mit Gesang und Tanz, durch die Literarisierung des Theaters verloren gegangen, in der Oper, die nicht mein Spezialgebiet ist, wäre das Thema gesondert zu untersuchen.

Was wir heute an Emanzipation und gesellschaftlicher Teilhabe von Frauen erleben ist ein Prozess, in dem Weiblichkeit transformiert wird. Die Macht der Frau in ihrer Generativität spielt keine Rolle. Weiblichkeit macht sich phallische Momente – eine Erotik des Spaßes, der Berechenbarkeit, der Lustmaximierung – zu nutze. Die Frau weiß was sie will. Es ist die Eingemeindung, die Zurichtung der Frau aufs Kalkül, von der Theaterinszenierungen Zeugnis ablegen.

Stefan Kimmigs „Maria Stuart“- Inszenierung (Schiller), mit der er den Nerv der Zeit trifft, mag hier als Beispiel für meinen Befund stehen: Gewalt und Machtausübung erfolgen kühl, berechnend - die Gefühlslage ist privat.

Im forschen Business-Anzug erscheint Elisabeth (Paula Dombrowski) als Konzernchefin, an glatten Sitzungstischen, vor leeren Wänden, unbeschriebenen Präsentationsflächen, in Büros, die dem Gefängnis von Maria ähneln. Nur selten verrutscht der korrekte Anzug. Die königlichen Damen agieren kontrolliert, intellektuell gefestigt, abschätzig, lässig, arrogant, vermerken die Rezensenten. (Der spiegel online, Werner Theurich 25.02.2007)

Machtmenschen ohne klar ersichtlichen Antrieb. Getriebene der machtpolitischen Zwangsläufigkeit (Focus online Gregor Dolak, 25.02.2007)

„Alles überforderte Zeitgenossen“ stellt Dirk Pilz in seinem Vergleich von Nicolas Stemann's „Don Carlos“ und Kimmigs „Maria Stuart“ fest (Die Nachtkritik, 24.2.2007)

Die Frau auf den Bühnen des 21. Jahrhunderts erscheint androgyn in der Sphäre der männlichen Macht. Die Schauspielerin Sandra Höller kann „Parzival“ im Schauspiel Hannover über zweieinhalb Stunden splinternackt darstellen, bewundernswert und glaubwürdig.

Den schmucklosen dünnen Frauen in den Chefetagen entspricht die Veränderung im Frauenbild, die wir seit geraumer Zeit wahrnehmen können. Die Konfektionsgröße Null, Zero, eine Frau geschaffen als Kunstfigur. Ausladendes Becken, Üppigkeit und Vitalität verschwinden. Der getunte Körper ist der Fitnesskörper, der die Spuren der Mutterschaft

sofort eliminiert. Die Stimmen der Frauen in der Popkultur sind hohe, mädchenhafte Stimmen. Kinderstimmen.

Jan Fabres Inszenierung „Orgy of Tolerance“, uraufgeführt 2009, zeigt eine zeitgemäße Version des Ekstatischen. Die Orgie der Toleranz ist eine atemberaubende Performance von Sex, Rausch, Gewalt, Macht, Schönheit, Maßlosigkeit, Entgrenzung. Neun Musiker, Tänzer, Schauspieler auf den Spuren des Dionysischen im 21. Jahrhundert.

Fabre verbindet Maßlosigkeit, als Kennzeichen des Dionysischen, des Rausches und der Ekstase ganz aktuell mit einer wesensfremden Größe: der abstrakten Zahl, der Quantifizierbarkeit und gibt so „einen Kommentar gestrichelt zum Zeitgeschehen“, um die Wendung Peter Handkes zu benutzen.

Die Inszenierung beginnt mit einem kollektiven Wettmasturbieren. Männer und Frauen sind unterschiedslos gekleidet, sie tragen die typisch männliche Baumwollunterwäsche. Angetrieben von ihren jeweiligen Coachs masturbieren sie um die Wette, am Ende treten 2 Personen gegeneinander an. Das Ziel: Lustmaximierung – die optimale Zahl von Orgasmen erreichen.

Es ist klar: Jan Fabre kritisiert mit seiner Tanztheaterstück Orgy of Tolerance unsere gnadenlose Leistungs- und Konsumgesellschaft, und ist sich bewusst, dass er sie selbst bedient, und so zerreißen am Ende die Darsteller symbolisch ihren Regisseur und Autor „Fuck you, Jan Fabre!“.

Ein langhaariger Mann mit Kreuz und Lendentuch wird als Supermodel entdeckt. Religion zum Werbeträger. Drei Hochschwangere gebären unter Schmerzensschreien Gummibärchentüten, Müsliriegel, Bierdosen, Putzmittel und Colaflaschen, die sie zwischen den gespreizten Beinen hervorquellen und in ihre Einkaufswagen fallen lassen, auf denen sie in der für traditionelle Gesellschaften üblichen Gebärstellung hocken.

Gezeigt werden die Exzesse einer übersexualisierten, Konsum-fixierten und gewinnorientierten Welt. Die flächendeckend diagnostizierte Gier nach mehr, nach Optimierung und Maximierung differenziert nicht nach Geschlechtern. Die Frauen tragen überdimensionierte Dildos, während die Männer immer wieder ihr Geschlecht enthüllen um zu masturbieren.

Die Sexualität, die Fabres Truppe zeigt, ist eine phallische. Koitiert wird bevorzugt anal – wie gegenwärtig meistens auf dem Bühnen (hier entspricht die deutliche Zunahme analer Praktiken dem in Europa und USA vorherrschenden Trend). Das mütterliche Element des Gebärens, das Leben-erzeugende ist auf die Fabrikation von Konsumartikeln herabgekommen. Die Frauen sind dem phallischen Streben nach dem einen, nach dem quantifizierbaren Erfolg, nach dem maßlosen Mehr, das unsere Gegenwart nicht nur in Form der Bankenexzessen beherrscht, verfallen.

Natürlich erinnert Fabres Orgie der ritualisierten Kaufräusche, der hochfrisierten auf Maximierung und Lustoptimierung ausgerichteten Ekstasen an die Exzesse des Marquis de Sade, der in einer Dialektik der Aufklärung als der andere Pol kapitalistischer Perversion betrachtet wurde. Wie sich bei ihm Genussfähigkeit in der stetigen Quantifizierung, in der Steigerung von Gewalt entzieht, so scheint sich das Dionysische in unserer Kultur nur noch mit einem Gesicht zu zeigen.

Wenn Theater - hier mache ich Anleihen bei einem Gedanken Umberto Ecos, der dies einmal für die Literatur so formulierte - auch als Kulturgeschichtliches Dokument angesehen werden kann, das in seinen Inszenierungen als ein Seismograph gesellschaftlicher Entwicklungen betrachtet werden kann, was würde der Befund hinsichtlich der Ekstasen des Weiblichen dann für uns bedeuten?

Die Mänaden huldigen keinem fremden Gott mehr, sondern immer nur dem, den wir eh alle kennen, und im Wirklichkeitstheater hören wir den Klagen darüber zu.

Das Wirklichkeitstheater, das gegenwärtig so raumgreifend ist, bedeutet eine Negation des Fremden, und damit der Weiblichkeit (selbst wenn - um das zu erwähnen - die Hirnforschung so populär betont, dass gerade die im weiblichen Gehirn anzutreffenden Verbindungen zwischen linker und rechter Hirnhälfte jene Kompetenzen begünstigen, die in der globalisierten Welt gebraucht würden).

Das Gehirn darf weiblich sein, weitere Differenzen sind nicht erwünscht. Die Frau ist nicht das Inkommensurable, das unverstandene, auch utopische Potential, das seit dem 18. Jahrhundert in literarisierten Bildern und Alltagsmythen als Rätsel Frau zu beobachten war. Sie ist - siehe als ein genau gezeichnetes Gegenwartsbild die „Maria Stuart“ Inszenierung von Stefan Kimmig - die optimale Managerin: Multitasking und

raffinierte Machtstrategien inbegriffen. Und sie steht ihren Mann, Biologie hin oder her - auch nackt als Parzival.

Das Geheimnis der Frauen entpuppt sich als kulturhistorisches Missverständnis - das Eine zeigt sich auf den Bühnen gegenwärtig alternativlos.

Doch Dionysos stirbt nicht (Wolfgang Rihm beweist es mit seiner Oper gerade hier in Salzburg⁸), und die Mänaden feiern ihre Feste vielleicht irgendwo im Verborgenen, von keinem Autor oder Regisseur entdeckt.

⁸ Im Bühnenbild von Jonathan Meese zu Wolfgang Rihms Oper „Dionysos“, UA Salzburger Festspiele 27.7.2010, wird auch die Vulva der Mütter in Ganzkörpermasken sichtbar gemacht.

Literatur

Beauvoir, Simone: Das andere Geschlecht. Sitte und Sexus der Frau. Aus dem Französischen von Aumüller, Ulli/ Osterwald, Grete, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1968. Org.: *Le deuxième sexe*. Paris: Gallimard 1949.

Behnk, Judith: Dionysos und seine Gefolgschaft. Weibliche Besessenheitskulte in der griechischen Antike. Hamburg: Diplomica 2009.

Böhme, Hartmut: Männliche Masken und sexuelle Scharaden in Mythos und Literatur. In: Benthien, Claudia/ Stephan, Inge (Hg.): *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Köln/Weimar: Böhlau 2003.

Bohrer, Karl Heinz: Heißer und kalter Dionysos. Das Schillern einer Metapher Nietzsches. In: Strässle, Thomas/ Zumsteg, Simon (Hg.): *Trunkenheit: Kulturen des Rausches*. Amsterdamer Beiträge zur neueren Germanistik Bd. 65, Amsterdam: Editions Rodopi B.V. 2008, S. 19 -34.

Brandstetter, Gabriele: *Tanz-Lektüren: Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*. Frankfurt/M: Fischer 1995.

Deleuze, Gilles: Nietzsche und die Philosophie. Aus dem Französischen von Schwibs, Bernd, Frankfurt: Syndikat 1985 S. 209. Org.: *Nietzsche et la philosophie*. Paris: Presses Universitaires de France 1962.

Detienne, Marcel: Dionysos. Göttliche Wildheit. Aus dem Französischen von Eder, Gabriele/ Eder, Waler, München: dtv 1995. Org.: *Dionysos à ciel ouvert*. Paris: Hachette Littératures 1998.

Devereux, George: Baubo. Die mythische Vulva. Aus dem Französischen von Moldenhauer, Eva, Frankfurt: Syndikat 1981. Org.: *Baubô: La vulve mythique*. Paris : J.-C. Godefroy 1983.

Eshelmann, Raoul: Der Performatismus oder das Ende der Postmoderne. Ein Versuch. In: *Wiener slawistischer Almanach* 46, Wien 2000, S. 149 – 173.

Fischer-Lichte, Erika: *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt/M: Suhrkamp 2004.

Geitner, Ursula: Männer, Frauen und Dionysos um 1900: Aschenbachs Dilemma. In: *Kritische Ausgabe* 1/2005, S.4 –12.

Goldhill, Simon: Der Ort der Gewalt: Was sehen wir auf der Bühne? Aus dem Englischen von Seidensticker, Bernd/ Wessels, Antje, in: Seidensticker, Bernd/ Vöhler, Martin (Hg.): *Gewalt und Ästhetik*. Berlin, New York: Walter de Gruyter 2006, S. 149 – 168.

Henrichs, Albert: Dionysische Imaginationswelten: Wein, Tanz, Erotik. In: Schlesier, Renate/ Schwarz-maier, Agnes (Hrsg.): *Dionysos. Verwandlung und Ekstase*. Staatliche Museen zu Berlin. Regensburg: Schnell und Steiner 2008, S. 18 - 28

Hentschel, Ingrid: Dionysos kann nicht sterben - Theater in der Gegenwart. Münster: LIT 2008

Hentschel, Ingrid: Gewalt, Aktion, Performance - Die Rückkehr des Rituals im Theater der Gegenwart. In: Theater im Marienbad (Hg.): Ekstase und Trost. Glaube und Ritual im zeitgenössischen Theater. Freiburg im Breisgau: Herder 2009, S. 87 – 116.

Hentschel, Ingrid: „Der Gegensatz von Spiel ist nicht Ernst, sondern Wirklichkeit!“ Spielverlust und Deep Play – Über performative Paradigmenwechsel im Theater der Gegenwart. In: Vaßen, Florin (Hg.): Korrespondenzen . Theater - Pädagogik – Ästhetik. Berlin, Milow, Strasburg: Schibri 2010, S. 43 – 60.

Irigaray, Luce: Das Geschlecht das nicht eins ist. Aus dem Französischen von Dickmann, Angelika, Berlin: Merve 1971. Org.: Ce sexe qui n'en est pas un. Paris : Minuit 1977.

Irigaray, Luce: Ethik der sexuellen Differenz. Aus dem Französischen von Rajewsky, Xenia, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1991. Org.: Éthique de la différence sexuelle. Paris: Minuit 1984.

Le Rider, Jacques/ von Doderer, Heimito (Hg): Der Fall Otto Weininger: Wurzeln des Antifeminismus und des Antisemitismus. Aus dem Französischen von Hornig, Dieter, erw. u. überarb. dt. Ausg., München: Löcker 1985. Org.: Le cas Weininger. Racines de l'antiféminisme et de l'antisémitisme. Paris: PUF 1982).

Loroux, Nicole: Die Trauer der Mütter. Weibliche Leidenschaft und die Gesetze der Politik. Aus dem Französischen von Moldenhauer, Eva, Frankfurt/M.: Campus 1992. Org.: Les mères en deuil. Paris: Seuil 1990.

Parca, Maryline/ Tzanetou, Angeliki (Hg): Finding Persephone. Women's Rituals in the Ancient Mediterranean. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press 2007.

Pilz, Dirk: Die Nacht Kritik. Dirk Pilz, Abschied von den Prinzipien. Maria Stuart/Don Karlos – Nicolas Ste-mann und Stephan Kimmig inszenieren Schiller
http://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&task=view&id=60

Primavesi, Patrick: Gewalt der Darstellung: Zur Inszenierung antiker Tragödien im (post)modernen Theater. In: Seidensticker, Bernd/ Vöhler Martin (Hg.): Gewalt und Ästhetik. Berlin, New York: Walter de Gruyter 2006, S. 185 – 222.

Primavesi, Patrick: Gewalt der Darstellung: Zur Inszenierung antiker Tragödien im (post)modernen Theater. In: Seidensticker, Bernd/ Vöhler Martin (Hg.): Gewalt und Ästhetik. Berlin, New York: Walter de Gruyter 2006, S. 185 – 222.

Schlesier, Renate/Schwarzmaier, Agnes (Hrsg.): Dionysos. Verwandlung und Ekstase. Staatliche Museen zu Berlin. Regensburg: Schnell und Steiner 2008 (anlässlich der Ausstellung in der Antikensammlung im Pergamonmuseum 5.11. 2008 – 21.6.2009).

Schlesier, Renate: Mischungen von Bakche und Bakchos. Zur Erotik der Mänaden in der antiken griechischen Tradition. In: Glaser, Horst Albert (Hg.): Annäherungsversuche. Zur Geschichte und Ästhetik des Erotischen in der Literatur. Bern/ Stuttgart/ Wien: 1993, S. 7-30.

Stamer, Gerhard: Parmenides. Kurzer Traktat über die Ursprungserfahrung der Philosophie. Hannover: Edition Dialogos 1999.

Staniewski, Wlodzimierz/ Hodge, Alison : Hidden Territories. The Theatre of Gardzienice. Routledge 2004.

Weihe, Richard: Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form. München: Fink 2004.