



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Theatrale Aspekte der Maya Kultur -
Theaterwissenschaftliche Forschungen zu
Gottkönigstatus, Zeremonien und Ballspiel“

verfasst von

Arabella Schoots

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. habil. Michael Gissenwehner

Inhaltsverzeichnis

1. Vorwort.....	7
2. Einleitung	9
2.1. Problemstellungen und Quellen.....	11
3. Theatralität des Ritus	15
3.1. Diego de Landa's Erbe	15
3.2. Kulturanthropologie und Theater – Zwei Stiefschwestern?	18
3.3. Die Theatralität und das Zerreißen um ihre Definition	21
3.3.1. Kleiner historischer Abriss	22
3.3.2. Theorien aus anthropologischer Sicht.....	29
3.3.3. Eine bedeutende Welt	30
4. Auf der Suche nach theatralischen Zeichen bei den klassischen Maya	46
4.1. Am Anfang war der Tempel, dann kam die Stadt – Das Ritual.....	49
4.2. Die Maya.....	54
4.3. Götter, Mais und Gottkönigstatus	57
4.3.1. Gott, der König oder auch der Weltenbaum.....	63
4.4. Architektur als Bühne zur Macht.....	67
4.5 Der Herrscher als Star – Darstellungsmöglichkeiten zur Inszenierung von Macht	76
4.5.1. Deformationen, Schmuck, Pomp – Mayanische Kunst	78
4.6. In der Rolle des Königs.....	86
4.6.1. Maskerade mit Tanz.....	86
4.6.3. „Dies ist der Quetzaltanz“ – Die Wandgemälde von Bonampak .	100
4.6. Fazit	102
4.4. Das Ballspiel	103
4.4.1. Der Ballspielplatz als Spielbühne	104
4.4.2. Das religiöse Drama – Bedeutung des Ballspiels.....	110

4.4.3 Ein Spiel auf Leben und Tod?	117
4.4.4 Fazit.....	120
5. Resümee.....	122
6. Bibliografie	125
7. Darstellungsverzeichnis	133
8. Abstract.....	134

Danksagung

Die Diplomarbeit war ein langer und nicht immer einfacher Weg. Deswegen möchte ich auf diesem Weg einigen Personen danken. Allen voran meinem Diplomarbeitsbetreuer Univ.-Prof. Dr. habil. Michael Gissenwehler, der mich immer tatkräftig unterstützt hat, mir Denkanstöße gegeben und mich so in die richtige Richtung gelenkt hat. Gespräche mit ihm waren immer aufbauend, motivierend und allen voran amüsant.

Weiters möchte ich meiner Familie danken, die nicht nur viel Geduld bewiesen hat, sondern auch finanziell während der Studienzeit für mich da war. Einen besonderen Dank an meine Mutter!

Letztendlich bedanke ich mich auch bei meinen Freunden, die all meinen Launen mit stoischer Ruhe begegnet sind, mich aufgebaut haben und die richtigen Ansprechpersonen für die Pausen waren.

Besonderen Dank kommt meinem Freund zugute, der besonders in der Schlussphase mein Fels in der Brandung war.

Vielen Dank euch allen!

„Jeder Mond, jedes Jahr,
jeder Tag und jeder Wind,
kommt und vergeht.
Und ebenso gelangt jedes Herz
an den Ort seiner Ruhe.“

Aus dem Chilam-Balam Buch aus Chuyamel

Geschlechtsneutrale Formulierung

Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird in dieser Diplomarbeit die Sprachform des generischen Maskulinums angewendet. Es wird an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass die ausschließliche Verwendung der männlichen Form geschlechtsunabhängig verstanden werden soll.

1. Vorwort

„In der Geschichte, die wir in diesem Buch rekonstruieren, offenbaren sich Dramatik und Leidenschaft, Humor und Heldentum. Wir wollen unseren Gegenstand nicht wie den ausgestopften Balg einer längst toten Religion und als archivalische Historie von geringem Interesse behandeln, sondern das einstige Leben von Menschen mit den Mitteln unserer Wissenschaft wiedererstehen lassen. Wenn die dem Menschen erreichbare Form der Unsterblichkeit darin besteht, nach dem physischen Tod im Gedächtnis der Nachgeborenen lebendig zu bleiben, dann erleben die Maya heute eine Wiedergeburt.“¹

Mein Interesse für die Kultur der Maya kann ich nicht an einem einzigen Punkt ausmachen. Ich schätze, es kommt von dieser Faszination einer versunkenen Kultur, die so viele Geheimnisse wahr. Es ist eine Mischung aus sehr vielen Gründen. Fakt ist jedoch, dass nicht nur ich begeistert bin, sondern auch sehr viele andere Menschen. Nicht nur Wissenschaftler, Forscher oder Reisende wollen den Antworten auf die Geheimnisse näher sein, sondern auch Laien. Gerade im Jahr 2012, wo der Kalender der Maya endete, häuften sich Bücher über die Maya, ihren Kalender, eventuelle Weltuntergänge und noch viele mehr. Allein auf der Verkaufsplattform amazon.at erscheinen gleich 511 Ergebnisse, gibt man die Stichworte „Maya 2012“ ein.² Dass die Bevölkerung den Kalender also durchaus ernst nimmt und ihn nicht (nur) in die Esoterik- oder gar in die Scharlatan-Schublade abschiebt, ist sicher. Schade jedoch, dass dabei all die anderen faszinierenden Erkenntnisse und Einsichten in die Maya Welt in den Hintergrund geraten. Lässt man den Kalender einmal beiseite und begibt sich auf das Abenteuer der verschollenen Kultur im Regenwald, so tun sich ungeheure Erkenntnisse von großer Bedeutsamkeit auf. Und es wäre gut möglich, dass man die eigene Kultur plötzlich aus einem ganz anderen Winkel betrachtet.

¹ Schele, Linda und Freidel, David: Die unbekannt Welt der Maya. Das Geheimnis ihrer Kultur entschlüsselt. München: Knaus, 1991. S. 12

² Stand Januar 2015, siehe:

http://www.amazon.de/s/ref=nb_sb_noss?__mk_de_DE=%C3%85M%C3%85%C5%BD%C3%95%C3%91&url=search-alias%3Dstripbooks&field-keywords=maya+2012&rh=n%3A186606%2Ck%3Amaya+2012 Zugriff 26.01.2015

1.1. Vorgehensweise

Aus einem anderen Winkel habe ich jedoch nicht nur meine eigene, sondern auch die Maya Kultur selbst betrachtet. Das Thema meiner Arbeit – „Theatrale Aspekte bei den Maya“ – stieß bei Konversationen in den meisten Fällen auf fragende Blicke. Ich musste nicht Gedanken lesen können, um zu bemerken, welche Assoziationen und Fragen sich beim Gesprächspartner bildeten. Wer waren die Maya noch mal? Ach ja, 2012. Kalender, Pyramiden, Theater.. Was? Bei den Maya gab es Theater? Eine kurze und eindeutige Antwort gibt es auf diese Frage nicht. Denn dann gehe ich auch schon jenen Weg entlang, den meine Diplomarbeit verschriftlicht festhalten soll. Wie definiert man Theater, was ist Theatralität? Und wie ist Theater mit einer verschollenen Bevölkerung in Verbindung zu setzen? Lebt Theater nicht von der "Liveness"? Und wenn ja, wie kann man dann nach Theatralität bei einem untergegangenen Volk forschen? All das und noch mehr werde ich in meiner vorliegenden Arbeit versuchen zu beantworten.

Ich hoffe, dass ich es schaffe, für den Leser nicht nur eine informative Quelle zu den Maya darzustellen, sondern es mir ebenfalls gelingt, ihn auf eine Reise nach Mesoamerika³ mitzunehmen, wenn auch nur in Gedanken, und ihn in die Welt dieser unglaublichen Kultur förmlich ein zu hüllen, so dass es nicht nur eine Reise zur Wissenserweiterung, sondern auch eine Reise für die Augen wird. Er soll nachher ein gutes Grundwissen zu den Maya besitzen, ebenfalls über die Begriffe Theatralität sowie Ritual Bescheid wissen und im idealsten Falle den Blick für eine Kultur so verschärft haben, dass er seine eigene und auch fremde Kulturen mit objektiveren Augen betrachten kann. Vielleicht vermag es der Leser, Rückschlüsse über die Vergangenheit der Bevölkerung seines eigenen Landes zu schließen und den Ethnozentrismus zu verdrängen oder besser gesagt, zu verlernen.

³ Der Begriff Mesoamerika ist 1943 von Paul Kirchhoff geprägt worden und bezeichnet das Gebiet von Zentral- und Südmexiko über Belize, Guatemala, Nordhonduras bis hin zum nördlichen El Salvador. Vgl. Rättsch, Christian: Chactun – Die Götter der Maya. Quellentexte, Darstellung und Wörterbuch. Hg. Rättsch, C. Köln: 1986 (= Diederichs Gelbe Reihe, Band 57: Indianer). S. 12

2. Einleitung

Die Maya faszinieren nicht nur mich sondern auch viele andere Menschen. Seit Entdecker wie John Lloyd Stephens und Frederick Catherwood Mitte des 19. Jahrhunderts der Welt von der Existenz herrlicher Ruinenstädte in den tropischen Wäldern Südmexikos und Guatemalas berichteten, hat die antike Kultur der Maya nicht mehr aufgehört, Fachgelehrte und Laien wie magisch anzuziehen.⁴ Der Grund für dieses Interesse liegt in dem Umstand, dass die Mayas in grauer Vorzeit eine Hochkultur hervorbrachten, die noch immer rätselhaft ist – die Phantasie der breiten Öffentlichkeit ist damit also Tür und Tor geöffnet.⁵ Wir haben bedeutende Bilder von großen Pyramiden und Palästen vor den Augen, stellen uns eine hochentwickelte prunkvolle Zivilisation vor, die nicht nur komplexeste mathematische Kalenderrechnungen beherrscht hatte sondern auch hoch komplizierte Opferriten durchführte. Es wundert also nicht, dass nach wie vor hungrig nach Ergebnissen eifrig im Dschungel nach dieser versunkenen Kultur geforscht wird. Wir wollen mehr wissen, forschen nach ihren Bauten, ihren Werkzeugen, ihrer Lebensweise. Im Kampf mit der Natur, die nicht nur die Pyramiden sondern auch das drum herum liegende Land zurückerobern möchte, fast so, als würde sie dieses große Geheimnis wahren wollen, finden Anthropologen, Sozialwissenschaftler, Ethnologen und andere Experten immer wieder kleine Antworten auf große Fragen.

„Wer wird der Prophet sein, wer wird der Priester sein, der die Sprache der Hieroglyphen deuten wird?“ – mit dieser Frage endet das Chilam-Balam-Buch von Chuyamel, geschrieben von einem Maya zur Zeit der spanischen Kolonialherrschaft, einem Maya, der offensichtlich nicht mehr die geheimnisvollen Schriftzeichen seiner Vorfäter lesen konnte.⁶ Hundert Jahre lang konnte kein einziger Mensch diese Frage beantworten, man fand nur

⁴ vgl. Domenici, Davide: Die Maya. Geschichte und Reichtum einer alten Hochkultur., Wiesbaden: White Star, 2008. S. 11

⁵ vgl. Westphal, Wilfried: Die Mayaforschung. Geschichte, Methode, Ergebnisse. Hg. Bernecker, W., Gewecke, F. u. a. Frankfurt am Main: Vervuert, 1991 (= Editionen der Iberoamericana; 3. Monographien und Aufsätze; Band 37.). S. 19

⁶ vgl. Grube, Nikolai: Prolog. In: Grube, Nikolai (Hg.): Maya. Gottkönige im Regenwald. h.f.ullman, 2006/2007. S. 11

immer wieder kleine Mosaiksteinchen, die immer mehr Rätsel aufgaben. Es sind jedoch keine Priester oder Propheten, es sind Wissenschaftler, Reisende und Abenteurer, die heute diese Steinchen zu einem großen Bild zusammenfügen können. Und nun, so lange Zeit nach dieser rhetorischen Frage im Chilam-Balam-Buch von Chuyamel vermögen es Wissenschaftler allmählich, die Hieroglyphen zu enträtseln.

Doch der plötzliche Untergang, der bis heute nicht vollständig erklärt werden kann, liegt wie ein dunkler Schatten über dieser Kultur. Kein Wunder also, dass von den Maya eine starke Anziehungskraft ausgeht, die außerdem auch in der Faszination des Unbekannten, der weiten Entfernung und der schwierigen klimatischen Bedingungen in den Gebieten, in denen diese Kulturen entstanden sind, begründet wird. All jene Punkte schaffen eine Art romantische Aura um sie, die viele Reisende und Forscher dazu anregt, sich auf die Suche nach ihren Geheimnissen zu begeben.⁷

Man merkt also, viele Wissenschaftler sind durstig nach Wissen, aber ist unter all diesen Forschern ein Theaterwissenschaftler? Auf den ersten Blick scheint die Forschung auch eher in das Gebiet von Anthropologen etc. zu fallen, doch genau diese Interdisziplinarität zwischen den einzelnen Fachgebieten begründet mein Interesse. Dass dieser Weg nicht ganz unproblematisch ist, ist nachvollziehbar.⁸

In den folgenden Kapiteln werde ich trotzdem versuchen, erfolgreich einen Streifzug durch Begriffsdefinitionen wie Theatralität und Ritual zu vollziehen, um dann von den Maya und ihrer faszinierenden Lebensweise zu berichten und diese aus einer ganz neuen, nämlich der theatralischen, Sichtweise zu betrachten.

⁷ vgl. Seipel, Wilfried: Guatemala. Land des Quetzal. Von den Maya zur spanischen Welt. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung. Wien: 2002. S. 37

⁸ Siehe Kapitel 2.1

2.1. Problemstellungen und Quellen

„Die Schwierigkeit und der Reiz unserer Aufgabe liegt in der Forderung, die Geschichte der Maya, wie sie in den von ihnen hinterlassenen Worten, Bildern und Ruinen dokumentiert ist, in einer für das moderne Bewusstsein nachvollziehbaren Form darzustellen, ohne dabei die Optik der Akteure zu verfälschen.“⁹

Die Mayaforschung ist heute bereits über hundert Jahre alt, und kaum einem Einzelnen ist es heute noch möglich, die vielfältigen Zweige, die sie mitgebracht hat, zu überschauen. Entweder man ist Ethnologe, Ethnohistoriker, Epigraphiker, Archäologe, Anthropologe... – aber wie bereits angemerkt finden sich darunter keine Theaterwissenschaftler. Einerseits ist das für meine Forschung durchaus positiv, weil ich in erster Linie nicht, oder kaum voreingenommen bin, dieser Thematik also sehr objektiv begegnen kann und diese Interdisziplinarität einen großen Reiz ausmacht. Andererseits ist dieser Mangel an Wissen in Bereichen der Archäologie, Anthropologie etc. eine Schwäche, die durchaus Gefahren mit sich bringt. Ich bin gezwungen, Ansätze, Denkweisen und Methoden aus anderen Fachdisziplinen zu übernehmen. Ich kann auf Literatur stoßen, die nicht mehr aktuell ist, falsche Tatsachen beschreibt oder aus einem eurozentristisch geprägten Weltbild gar rassistische Ansätze verbirgt. Auch ich selbst bin durch meine europäische Erziehung vorbelastet und habe unbewusst eine subjektive Sichtweise auf die Lebensweise anderer Kulturen. Als Vorsichtsmaßnahme gilt es immer wieder, sich dessen bewusst zu werden und zu reflektieren. Es gilt generell, äußerst vorsichtig zu recherchieren und zu hinterfragen. Ich muss mich auf jene Literatur verlassen, die ich ausgewählt habe, im Risiko, falsche Informationen weiter zu verbreiten; allein schon durch meine Unkenntnis in der Maya Sprache muss ich Übersetzungen heranziehen, und dass ich kaum Spanisch spreche ist auch nicht förderlich. Hieroglyphen zum Beispiel kann ich nicht selbstständig erforschen, es bleibt mir nichts anderes übrig, als mich auf die Fachliteratur zu stützen.

⁹ Schele (1991), S. 10

Auch an schriftlichen Originalquellen mangelt es – die wenigen, die es gibt, sind nicht aus der klassischen Periode und teils aus einer völlig vorbelasteten, intoleranten und subjektiven Perspektive geschrieben. Nimmt man den Bericht aus Yucatán, geschrieben von einem spanischen Bischof namens Diego de Landa her, so erkennt der Leser bald, dass der Schreiber der Maya Kultur nicht den nötigen Respekt entgegenbrachte, sondern sie abtat als Wilde, die noch im Sinne Gottes zivilisiert und christianisiert werden müssten. Der Ethnozentrismus ist ein Grundproblem, welches fortwährend besteht, wenn man nach den Maya und ihren Ritualen forscht. Wir betrachten andere Kulturen immer als fremde, nämlich vergleichend mit unserer und von ihr ausgehend.

Doch nicht nur Diego de Landa hatte das Problem einer voreingenommenen Sichtweise, sondern wir alle haben es. Als Diego de Landa nach Yucatán kam, befand er die Maya als Unzivilisierte, vom Teufel irregeleitete Menschen. Während für ihn diese Sichtweise vollkommen normal und erlaubt erschien, sollten wir uns heute dieser Betrachtungsweise bewusst werden.

Der Ethnograph Franz Boas begründet Ende des 19. Jahrhunderts die moderne Ethnographie, auf die unter anderem die Lehre des Kulturrelativismus fußt:

„In den Begriffen wie „Wildheit“, „Barbarei“ und „Zivilisation“ komme lediglich der Ethnozentrismus von Leuten zum Ausdruck, die glauben, dass ihre eigene Lebensweise normaler als die anderer Menschen sei.“¹⁰

Die zwei Begriffe emisch und etisch sind dabei unverzichtbar: ‚emisch‘ bedeutet die Innensicht einer Kultur, sozusagen direkt Betroffene; die ‚etische‘ Perspektive hingegen ist die Außensicht, die eines Fremden.¹¹ Die Letztere tritt ein, wenn man die eigene Kultur verlässt. Beide Perspektiven stehen in einem symbiotischen Verhältnis und sind nur zusammen vollständig. Diese

¹⁰ Harris, M.: Kulturanthropologie, Frankfurt a. M., 1989. S.440. Zit. nach: Balme, Christoph: Kulturanthropologie und Theatergeschichtsschreibung: Methoden und Perspektiven. In: Fischer-Lichte, Erika, Greisenegger, Wolfgang u.a. (Hg.): Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft. Tübingen: Narr, 1994 (Forum modernes Theater; Bd. 15), S. 47f

¹¹ Vgl. Balme (1994), S. 49

Doppelsicht ist, mit Ausnahme einiger Passagen in De Landa's „Bericht aus Yucatán“, für unserer Untersuchungen nicht gegeben. Ich muss mich mit der etischen, unfreiwillig ethnozentrischen Herangehensweise bemühen.

Ich unternehme also einen Streifzug quer durch Begriffe wie ‚Theatralität‘ und ‚Ritual‘ um dann nach theatralischen Codes bei den Maya zu forschen. Dabei ist es wichtig, das Theatrale vom Ritual einerseits zu trennen, andererseits ihre Gemeinsamkeiten zu finden. Das notwendige Wissen liefern mir einerseits Forscher und Lehrende aus der Theaterwissenschaft¹² andererseits aus der Anthropologie¹³, Ethnologie¹⁴, Architektur¹⁵ und Soziologie¹⁶. Trotzdem ist diese Arbeit mit einem hohen Schwierigkeitsgrad verbunden, nicht nur wegen der bereits erläuterten Problemstellungen wie Sprache, der Mangel an Quellen etc. sondern auch, weil es keine explizite Literatur zum theatralischen Gehalt in der Maya Kultur gibt. Diese verschiedenen Fachrichtungen zu verbinden und dabei Schlussfolgerungen zu treffen, bei denen es riskant wäre, sie nicht als Hypothese, sondern als Fakt darzulegen, ist für mich neu und stellt keine kleine Aufgabe dar. Uta Julia Künkler, Journalistin und Buchautorin, hat 2003 eine Magisterarbeit¹⁷ an der Universität München geschrieben, die meinem Thema sehr nahe kommt. Ihre Arbeit liefert mir den goldenen Faden durch das Labyrinth neuer Eindrücke.

Zuerst übe ich mich in einer Definition von Theatralität und versuche, das ‚Grundrezept‘ für eine theatralische Situation zu finden. Dabei beleuchte ich mehrere Ansichtsarten und setze die Arbeit mit derjenigen fort, die mir am fruchtbarsten erscheint. Daraufhin erkläre ich das Ritual, die Ähnlichkeiten und Gemeinsamkeiten mit dem Theater, aber auch die Unterschiede bzw. die Grenzziehung. In den folgenden Kapiteln setze ich dieses angeeignete Wissen ‚in die Tat‘ um, indem ich die Maya Kultur anhand von – hauptsächlich

¹² u.a. Fischer Lichte (2001), Balme (1998), Schechner (1988), Stefanek (1991), Gissenwehler (1994), Schramm (1990) und Burns (1972)

¹³ u.a. Turner (1988) und Tambiah (1985)

¹⁴ u.a. Köpping (1998)

¹⁵ u.a. Lehner (2002)

¹⁶ u.a. Horn (2010) und Hinderer (2007)

¹⁷ Siehe dazu Künkler, Uta Julia: Theatrale Spuren einer versunkenen Kultur. München: Dipl., 2003.

archäologischer – Literatur¹⁸, bildender Kunst und Reliefdarstellungen betrachte und den theatralischen Gehalt zu finden versuche. Zuerst beleuchte ich den König in seiner Funktion als allmächtiger, göttlicher Herrscher, der sich selbst in allen möglichen Formen darstellt und dazu theatrale Elemente benutzt. Herrscherabbildungen in der bildenden Kunst eignen sich hierfür als gute Forschungsquelle. Letztendlich gehe ich auf ein Spektakel ein, welches sich in ganz Mesoamerika verbreitete und bis heute noch in abgewandelter Form existent ist: das Ballspiel. Hier finde ich eine durchaus theatralische Aufführungsform. Auch bei dieser Untersuchung bieten sich mir archäologische Funde als gute Quelle an, da ich meine eigene Meinung dazu formen und so etwaigen Missverständnissen und daraus resultierenden Fehlinterpretationen aus dem Weg gehen kann.

¹⁸ u.a. De Castro (2007) Grube (2006/2007), Hohmann-Vogrin (2006/2007), Martin (2006/2007), Miller (2000), Peters (2007), Rättsch (1986), Riese (2007), Schele (1991), Seipel (2000), Tate (1992) Taube (2006/2007), Valdés (1992), Wagner (2002)

3. Theatralität des Ritus

3.1. Diego de Landa's Erbe

„Wenn sie angekommen waren, beräucherten sie diese [Anm.: die Bildsäule des *Zacuuayayab*¹⁹], wie es bei ihnen Brauch war, schlachteten das Huhn, stellten die Bildsäule auf einen *Zachia* genannten Baumstamm und brachten sie in ihrer gewohnten andächtigen Haltung her, wobei sie Tänze ausführten, die sie *Alcabtan Kamahau* nennen.“²⁰

Dieser Teil eines Rituals stammt aus der vermutlich kostbarsten Überlieferung was das Alltagsleben der Maya betrifft. Es ist ein Augenzeugenbericht aus dem 16. Jahrhundert, geschrieben von dem Franziskanermönch Fray Diego de Landa. Dieser kam nach der Eroberung Mesoamerikas 1549 nach Yucatán, wo er bis zu seinem Tod 1579 die Halbinsel bereiste und unbarmherzig den Volksglauben der Maya verfolgte. Trotzdem aber sammelte er Informationen über die Kultur, Geschichte, Schrift und Religion der dort ansässigen Bewohner. Dazu bediente er sich zweier adeliger ansässigen Informanten – Juan Nachi Cocom und Antonio Gaspar Chi. Als er 1564 erfuhr, dass die missionierten Maya heimlich ihre alten Sitten weiterpraktizierten und den alten Göttern (Menschen-)Opfer darbrachten, ließ er alle alten Handschriften – vermutlich um die 27 Maya Codices sowie tausende von Götterstatuen – einsammeln, verbrennen und zerstören. Verdächtige Indigene folterte er, teilweise zu Tode. Damit hatte er jedoch gegen weltliche und Ordensgesetze verstoßen und musste sich auf eine Vernehmung vorbereiten, weswegen er sein Wissen über die Maya und deren „Götzendienste“ äußerst detailliert niederschrieb.²¹ Diese Niederschrift, die mir als Grundlage für meine Arbeit dient, war seine Grundlage zur Verteidigung. Er nannte sie „Relación de las cosas de Yucatán“.

Jedoch muss erwähnt werden, dass De Landa nur Augenzeuge der letzten Ausläufer einer bereits untergegangenen Hochkultur war. Natürlich stehen die

¹⁹ „Der weiße Verwandler“, laut De Landa ein „Dämon“

²⁰ De Landa, Diego: Bericht aus Yucatan. Stuttgart: Reclam, 2007. S. 109

²¹ Vgl. Rätsch (1986), S. 180

rituellen Bräuche zur Zeit der Conquista²² noch in Ähnlichkeit mit denen der klassischen Maya, jedoch muss man mit starken Veränderungen in Bezug auf das mayanische Weltbild und der religiösen Vorstellungen rechnen. Dazwischen liegen in etwa 1000 Jahre.

Trotzdem dient De Landas Bericht mir als Grundlage der verschiedenen Zeremonien und Rituale, da er als der zuverlässigste und für meine Analysen brauchbarste aller Berichte gesehen werden kann. Die erhaltenen Überreste jener Hochkultur zwischen 250 und 900 n. Chr. sind schwer interpretierbar und führen Folge dessen zu verschiedenen Meinungsverschiedenheiten einzelner Forscher. De Landas Bericht ist zwar direkt verständlich und vor allem detailliert geschrieben, doch darf der Leser ihn nicht für vollwertig nehmen. Er bringt so manche Probleme mit sich, derer sich Christian Räscher, ein renommierter Maya Forscher, angenommen hat:

Allen voran steht das Problem der Übersetzung. De Landa musste dem Leser bestimmte Kulturmerkmale in Spanisch erklären, jedoch fehlte das dazu passende Äquivalent, sowohl in seiner Sprache als auch in seiner Kultur. Als Lösung findet er spanische Begriffe und verwendet sie in Kombination mit Worten wie „bestimmte“ und „gewisse“. Als Beispiel dient das spanische Wort *demonio*.

„Bestimmte Wesenheiten des Maya-Pantheons kann Landa nur klassifizieren, indem er ihnen das Klassifikationsschema seiner Religion überstülpt.“²³

demonio muss immer in seiner kirchlich-institutionellen Verwendung des 16. Jahrhunderts verstanden werden. Dies ist aber sicher nicht die wahrheitsgemäße Bedeutung des Wortes in Maya. Hier verliert De Landas Bericht an Darstellungskraft.

Aufgrund von Stellung und sein Verhalten in Yucatán darf man davon ausgehen, dass De Landa ein überzeugter Christ war. In dem Sinne ist er gezwungen, bei (vor allem religiösen) Fragen Stellung zu nehmen und zu

²² Die Unterwerfung Mittel- und Südamerikas durch die spanischen Kolonialherren von ca 1520 bis 1545 n. Chr.

²³ Räscher (1986), S. 209

interpretieren und dies geschieht aus einer christlich orientierten Motivation heraus.

Zusammen mit dem Problem der Übersetzbarkeit gelingt ihm daher nur ein naiver Versuch, die Religion der Maya zu erklären. Besonders bei der Beschreibung des Jenseitsglaubens oder bestimmter Riten versucht er vollkommen subjektiv eine Parallelität zwischen christlichen und „heidnischen“ Elementen zu finden:

„Die Taufe gibt es nirgendwo in den Indias außer in Yucatán, und dies sogar mit einem Ausdruck, der „von neuem oder wieder geboren werden“ bedeutet; das ist genau das gleiche wie „wieder geboren werden“ im Lateinischen, denn zihil bedeutet in der Sprache von Yucatán „von neuem oder wieder geboren werden“, und es wird nur in verbalen Zusammensetzungen benutzt: caputzihil bedeutet daher „von neuem geboren werden“.²⁴

Er leitet daraus also, dass die Maya vom „Teufel“ verwirrt und irregeleitete Menschen seien, die jedoch mit der Christianisierung befreit werden können und das ist der Grund seiner Anreise. Was De Landa dem Leser mitteilt, wird durch seine Sicht als Fremder und als Christ bestimmt. Dies ist ein Problem welchem auch ich mich stellen muss.²⁵

Es gibt viele Hinweise darauf, dass sich auch andere Autoren an dem Werk beteiligten, beispielsweise durch Ereignisse, als er noch gar nicht am Leben war, noch in Spanien lebte oder auch durch so detaillierte intime Beschreibungen, wie sie nur ein Eingeweihter haben konnte. Für die restlichen Beschreibungen gilt er jedoch als unersetzlicher Zeitzeuge, der eine der wichtigsten Quellen überhaupt geschaffen hat, nämlich „ein Dokument einer untergegangenen Welt“.²⁶

Doch abgesehen von De Landa und seinen Schilderungen stellt sich dem Leser vielleicht die Frage, was das ein oder andere Ritual überhaupt in einer theaterwissenschaftlichen Arbeit zu suchen hat. Immerhin ist die oben genannte Beschreibung eindeutig ein Teil eines Rituals und keine

²⁴ De Landa (1990), S. 71

²⁵ Siehe Kapitel 2.1

²⁶ Rättsch (1986) S. 211

Theateraufführung.

Um diese Frage beantworten zu können muss ich zuerst über die Grenzen des Theaters, seine Wirklichkeit und die zugehörige Wissenschaft reflexieren. Wo fängt Theater an, wo hört es auf? Beschränkt es sich lediglich auf einen Theaterbau, auf den Brettern, die die Welt bedeuten? Was aber sind dann theatrale Situationen? Wo fängt Alltag an, wo die Lebenswirklichkeit? Die Suche nach einer Antwort führt mich zu Definitionen des Theatralen, des Ritus sowie zu den Gemeinsamkeiten beider Begriffe und ihre Charaktere.

3.2. Kulturanthropologie und Theater – Zwei Stiefschwestern?

Im Gegensatz zu der im Kapitel Problemstellungen kurz angerissenen Schule des Strukturfunktionalismus (ich habe die Begriffe „emisch“ und „etisch“ eingebracht) steht Claude Levi-Strauss, der behauptet, die Kultur verhalte sich wie die Sprache: Nur ein Außenstehender kann die ihr zugrundeliegenden Regeln und Strukturen erkennen und interpretieren. Er stellt 1962 in seiner Schrift „Das wilde Denken“ die These auf, dass unsere Kultur nicht kognitiv überlegen ist, im Klartext, es keine wesentlichen bzw. qualitativen Differenzen zwischen begrifflichem und „primitivem“ oder „mythischem“ Denken besteht. In beiden Kulturen wird eine Klassifikation der Umwelt vorgenommen, das beweist, dass die Strukturen des menschlichen Denkens universell und uniform sind.

Eine weitere Gegenströmung zum Funktionalismus ist die symbolische, semantische oder semiotische Anthropologie, deren wichtigste Vertreter Clifford Geertz, Victor Turner, James Boon und Milton Singer sind. Geertz plädiert darauf, dem Menschen als *homo significans* zu sehen. Demnach entsteht Kultur in erster Linie durch die Erzeugung von Bedeutungen und Symbolen. „Man is an animal suspended in webs of significance he himself has spun.“²⁷ Diese Ansicht vertritt auch Erika Fischer-Lichte, eine renommierte Theaterwissenschaftlerin, die in ihrer Arbeit immer wieder auf

²⁷ Geertz, Clifford: The Interpretations of Cultures: Selected Essays, New York 1973. Zit. nach: Fischer-Lichte u.a.: (1994). S. 51

Zeichen und Bedeutungsebenen zu sprechen kommt. Mit dieser Theorie lässt sich das umfassende und durchaus komplexe Thema „Theatralität“ in einzelne Teilchen zerlegen und erläutern.

Kommt man von der Kulturanthropologie direkt auf den Vergleich zwischen Ritual und Theaterwissenschaft, bemerkt man sofort, dass die beiden Richtungen sich verstehen wie zwei Stiefschwestern. Sie können nicht ohne einander, betonen aber stets die Unterschiede.

Die Theaterwissenschaft verstand sich bis vor etwa 30 Jahren als engen Begriff, der geschützt werden sollte. Die Verbundenheit mit dem Ritual wollte sie abgegrenzt sehen, denn ihm fehle die „ästhetische Distanz“.²⁸ Es wurde als Fossil gesehen, das gegebenenfalls nebenbei abgehandelt wurde. Doch innerhalb der letzten Jahrzehnte kam es zu einer Schwerpunktverlagerung auf Kultur-Wissenschaft, in deren Sinne Ritual „as a culturally constructed system of symbolic communication“²⁹ verstanden wurde. Richard Schechner, einer der Grenzgänger zwischen Kulturanthropologie und Theaterforschung, fasste die neue Beziehung zwischen Ritual und Theater zusammen:

„Ritual is one of several activities related to theater. The others are play, games, sports, dance and music. The relation among these I will explore is not vertical or originary but horizontal: what each autonomous genre shares with the others; methods of analysis that can be used intergenerically. Together these seven comprise the public performance activities of humans. If one argues that theater is „later“ or more „sophisticated“ or „higher“ on some evolutionary ladder and therefore must derive from one of the others, I reply that this makes sense only if we take fifth century BCE Greek theater (and its counterparts in other cultures) as the only legitimate theater. Anthropologists with good reason, argue otherwise, suggesting that theater – understood as the enactment of stories by players – exist in every known culture at all times, as do the other genres. These activities are primeval, there is no hunt for „origins“ or „derivations“.³⁰

²⁸ Gissenwehner, Michael: Die Theatralität des Gegenterrors. Ritual und theaterwissenschaftliche Forschung. In: Fischer-Lichte, Erika, Greisenegger, Wolfgang u.a. (Hg.): Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft. Tübingen: Narr, 1994 (= Forum modernes Theater; Bd. 15), S. 59

²⁹ Tambiah, Stanley: Culture, Thought, and Social Action. An Anthropological Perspective. Cambridge/Massachusetts/London: 1985, S.128

³⁰ Gissenwehner (1994), S. 61

Natürlich ist jedem Wissenschaftler, der sich mit den Ursprüngen des Theaters beschäftigt durchaus bewusst, dass es eine Verbindung zwischen Ritual und Theater gibt. Man konzentriert sich jedoch immer auf die Unterschiede zwischen den beiden Fächern. Was sie voneinander trennt, was dezidierte Merkmale für Theater sind und welche Besonderheiten das Ritual besitzt.

Dabei formuliert die Theaterwissenschaft die Norm für die Beziehung zwischen Ritual und Theater aus dem Urritual des griechischen Dionysos-Kults.³¹ Aus diesem seien weitere Rituale und in weiterer Folge die tragischen und komischen Theaterformen entstanden.³²

Zwar enthielten rituelle Veranstaltungen durchaus theatralische Strukturen, doch es fehle ihnen die ästhetische Distanz, aufgrund derer Darsteller und Zuschauer wesensmäßig voneinander getrennt, doch im Einverständnis der Partizipation an einer imaginären Handlung verbunden seien.³³ Das Ritual habe außerdem einen funktionalen Charakter, es ist Mittel zum Zweck im Gegensatz zum Theater, welches nicht unbedingt konsequenzgerichtet ist. Durch seinen Regelzwang gibt es im Ritual keinen Platz für ästhetische Spielräume.³⁴

Will ich nun die Gemeinsamkeiten der beiden Fächer finden, bedarf es einer Untersuchung über den Begriff der Theatralität, denn über diese lässt sich eine engere Beziehung von Theater und Ritual finden. Um die Rituale der Maya theaterwissenschaftlich zu untersuchen muss ich zuerst die Theatralität definieren.

³¹ Vgl. Ebd., S.60

³² Vgl. Ebd., S.60

³³ Vgl. Stefanek, Paul: Ritual, Ekstase, Mimemis. Studien zu früher und später szenischer Praxis. Wien: 1976, S. 289

³⁴ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative. Tübingen: Francke, 2001. und Stefanek; Paul: Vom Ritual zum Theater. In: Ders.: Vom Ritual zum Theater. Gesammelte Aufsätze und Rezensionen. Wien: Ed. Praesens, 1991.

3.3. Die Theatralität und das Zerreißen um ihre Definition

„Alle Versuche, das traditionelle Verständnis von Theater durch einen erweiterten Theaterbegriff abzulösen, sind aus theatertheoretischer Sicht außerordentlich problematisch. Denn wer alle öffentlichen Schaustellungen, in denen Akteure vor Publikum auftreten, als „Theater“ bezeichnet, wird auch die rituellen Massenschlachtungen der Azteken, die magischen Praktiken der Schamanen, die physischen und psychischen Folterungen der Inquisition, der Hexenprozesse, die Hinrichtungs-Rituale der französischen Revolution, den kostümierten Terror des Ku-Klux-Klan, die Moskauer Schauprozesse dem Theater zuschlagen müssen. Vor dieser unerträglichen und beleidigenden Familiarisierung kann die Theatertheorie die Theaterpraxis mit triftigen Argumenten bewahren.“³⁵

Anhand Lazarowicz' Aussage lässt sich bereits die Stimmung in den Diskussionen um die Begriffe „Theater“ und „Theatralität“ erkennen: Erbittert setzen die Diskussionen fort, angefangen 1908 bei Evreinov bis heute, wo Kotte, Münz und Fischer-Lichte sich darum bemühen, die richtigste aller richtigen Definitionen zu formulieren. Diesen Begriff in ein paar Sätzen zu erklären, ist schier unmöglich. Nicht nur haben viele Theoretiker, Künstler, Wissenschaftler und noch einige mehr viele verschiedene Definitionen gefunden, die Ergebnisse unterscheiden sich teilweise radikal voneinander. Die Frage ist, ob es überhaupt eine, ja überhaupt eine wahre Definition gibt oder geben kann. Rudolf Münzs Befürchtung, der Begriff drohe zu inflanieren, noch ehe seine Brauchbarkeit im Gewirr theaterwissenschaftlicher Termini erwiesen sei³⁶ ist anhand der hitzigen Diskussionen durchaus berechtigt.

Trotz dieser Diskussionen ist der Begriff in aller Munde, man denke an Selbstinszenierung, beispielsweise über Facebook, von der Inszenierung der Politik und von Shopping Events. Erika Fischer-Lichte spricht hierbei von einer „Kultur der Inszenierung“ oder auch als eine „Inszenierung von Kultur“.³⁷

³⁵ Lazarowicz, Klaus: Einleitung. In: Ders., und Balme, Christopher: Texte zur Theorie des Theaters, Stuttgart: Reclam, 1991, S. 29

³⁶ Vgl. Münz, Rudolf: Ein Kadaver, das es zu töten gilt. Das Leipziger Theatralitätskonzept als methodisches Prinzip der Historiographie älteren Theaters. In: Ders.: Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 1998, S. 84

³⁷ Fischer-Lichte, Erika: „Ah, die alten Fragen...“ und wie Theatertheorie heute mit ihnen umgeht. In: Nickel, Hans-Wolfgang (Hg.): Symposium Theatertheorie, Berlin: LAG Materialien 39/40, 1999, S. 14

In ihrem Beitrag „Ah, die alten Fragen...“ beschäftigt sie sich mit dem Thema Theatertheorie und in weiterer Folge auch mit Theatralität: In allen gesellschaftlichen Bereichen wollen Menschen sich oder ihre Lebenswelt in Szene setzen. Stadtplanung, Architektur und Design inszenieren die Umwelt als kulissenartige „Environments“, in denen verschiedene Individuen und Gruppen mit Hilfe von „Outfits“ sich selbst und ihren „Lifestyle“ zur Schau stellen. In einem Shoppingcenter wird das Kaufen zu einem Erlebnis, bei dem der Käufer sich als Akteur fungiert – man konsumiert nicht nur, sondern zeigt den Konsum auch her. Schaltet man die Nachrichten ein, erkennt man sofort die Symbolhaftigkeit der Politik. Man denke hier zum Beispiel an den Wahlkampf des US-Präsidenten Barack Obama und sein Wahlspruch „Yes we can“ oder an die jährlich rituelle Parlamentseröffnung der Queen of England. Es sind Verhältnisse wie diese, die unserer Gegenwartskultur zunehmend den Beigeschmack von Wirklichkeitsverlust eintragen. Die immer wieder inszenierten Ereignisse zeigen, dass sich eine „Erlebnis- und Spektakelkultur“ gebildet hat, die sich mit der Inszenierung von Ereignissen selbst hervorbringt und reproduziert.

3.3.1. Kleiner historischer Abriss

Ein russischer Schauspieler hat den Stein ins Rollen gebracht: dass Theater nicht mehr im klassischen Sinne gleich „Theater“ mit einer Bühne, Schauspielern, Kostümen etc. bedeutet, ist Vsevolod Nikolaevič Gerngross zuzuschreiben:

„In den Spielen und Riten sahen sie [die russischen Theaterhistoriker von 1929, Anm. d. Verf.] lediglich die Schwelle vor der Entstehung des künftigen Theaters, wobei sie diesen Formen des Handelns das Recht absprachen, sich als Theater der frühen Menschheit zu bezeichnen. Für jeden von vorgefassten ästhetischen Theorien freier Forscher stellt sich klar die Unhaltbarkeit dieses Standpunkts heraus. Die Volks-Spiele und Volks-Riten, der kirchliche Ritus und das Theater im heutigen Verständnis stellen lediglich verschiedene Phasen in der Entwicklung einer und derselben Erscheinung dar, die den verschiedenen Phasen der Entwicklung der menschlichen Gesellschaft

entsprechen.“³⁸

Er bricht damit die Sicht auf das (professionelle) Theater, welches im 18. Jh. als geschlossene Form betrachtet und behauptet worden war und beschreibt es als eine kunsthistorische, soziale und anthropologische Variable, zu der auch Riten, Spiele, Volksfeste, Prozessionen, Demonstrationen, Maskeraden, Karneval und noch mehr gehören.³⁹

Gerngross war nicht der einzige, der dies so betrachtete. Der damaligen Debatte um Theatralität zugehörig war auch Nikolaj Evreinov, ein Stückeschreiber und Regisseur. Er rückt in die Nähe von Gerngross' Definition von Theater in dem er ebenfalls Theater als einen „prä-ästhetischen Instinkt“⁴⁰ bezeichnet und damit einen sehr weiten Begriff von Theater kreiert:

„Unter „Theatralität“ als Terminus verstehe ich eine ästhetische Monstranz von offen tendenziösem Charakter, die selbst weit von einem Theatergebäude entfernt durch eine einzige bezaubernde Geste, durch ein einziges schön ausgesprochenes Wort Bühnenbretter und Dekorationen erzeugt und uns leicht, freudig und unabänderlich von den Fesseln der Wirklichkeit befreit. [...] Es ist zutiefst wichtig, sich von der nach meiner Ansicht unerschütterlichen These durchdringen zu lassen, dass die Theatralität der absolut sich selbst genügende Anfang in der Kulturgeschichte darstellt, und dass sich die Kunst zu ihr ungefähr wie eine Perle zur Muschel verhält.“⁴¹

Durch die Begreifung Evreinovs als vorästhetischen Instinkt stellt Theater den Anfang einer jeden Kultur dar. Damit steht der Sicht auf das Theater als anthropologische, kultur- und sozialwissenschaftliche Kategorie nichts mehr im Wege. Evreinov's Begriff von Theatralität, der „theatral'-nosti“ hatte eine neue Sichtweise mit vielversprechender Zukunft eröffnet – es bedeutete, Theater interdisziplinär zu betrachten und als solches mit ihm umzugehen. Traditionelles Theater wurde mit Sozial- und anthropologischen Wissenschaften überschritten, es wurde aus dem geschlossenen Räumen,

³⁸ Münz (1998) S. 17

³⁹ vgl. Ebd. (1998) S. 24

⁴⁰ Evreinov, Nikolaj: Apologija teatral'-nosti (1908). In: Evreinov: Teatr kak tako-voj. St. Petersburg 1912, S. 15-24. Zit. nach: Fischer-Lichte (1999), S. 16

⁴¹ Ebd. (1908), S. 15-24 sowie S. 29; zitiert nach Xander, Harald: Theatralität im vorrevolutionären russischen Theater. Evreinovs Entgrenzung des Theaterbegriffs. In: Fischer-Lichte u.a. (1994). S. 113

aus den Tempeln, den Häusern mit den Guckkästen herausgeführt ins Leben, in die Wirklichkeit; und das zu einem Zeitpunkt, als diese Form von Theater als völlig veraltet angesehen wurde. Daraus resultierte eine Welle an neuen Definitionsversuchen rund um die Begriffe Theatralität und Theater: die russische Avantgarde lieferte sich langwierige Theaterdebatten und eröffnete somit eine kultur- und sozialwissenschaftliche Sicht auf das Theater. Es dauerte nicht lange, da verließ auch die Theaterpraxis der russischen Avantgarde die alten traditionellen Muster und provozierte mit Experimenten die Auseinandersetzung mit der konservativen Auffassung und Begrifflichkeit von Theater. Die Ausweitung der Theaterpraxis beruhte somit auf die Ausweitung des Theoriebegriffes. Harald Xander spricht von einer „Parallelität zwischen der Entgrenzung des Theaterbegriffes und der Entgrenzung des Theaters“⁴² und beweist damit auch, dass sich in Russland die theoretische Diskussion der praktischen Entwicklung vorausging.

Diese extreme Erweiterung ist als Gegenstrategie zu einer grundlegenden Verunsicherung über den Theaterbegriff zu verstehen und wurde auch durch die technischen Innovationen des ausgehenden 19. Jahrhunderts (Photographie, Telegraphie, Kinematographie) ausgelöst.⁴³ Sie führt jedoch zur Entgrenzung des Theaterbegriffs, in jener weder Begriffsumfang noch Begriffsinhalt länger sinnvoll bestimmt werden können; somit kann der Theaterbegriff auf beliebige Erscheinungen der Lebenswelt bezogen werden.⁴⁴ Trotz seiner zu weiten Ausdehnung des Begriffes bleibt ihm doch der Verdienst, als erster ein solches Konzept als Instrument zur Lösung des Problems entwickelt zu haben. Evreinovs Ausführungen sind zwar trivial und wenig aussagekräftig, jedoch dokumentieren sie die „Wahrnehmung der Welt als ein komplexes Kommunikationssystem“ und verstehen das Theater nicht als ein kulturelles System unter anderen, sondern als ein für das Verständnis kultureller Systeme einsetzbares Modell.⁴⁵

Den Schlusspunkt unter die Theaterdebatte setzte Jurij Ajchenval'd. Sein 1913 gehaltener Vortrag handelt von der Ablehnung des Theaters (Otricanie

⁴² Xander, Harald (1994), S. 113

⁴³ vgl. Ebd. (1994), S. 177, 119

⁴⁴ vgl. Ebd. (1994), S. 114

⁴⁵ vgl. Ebd (1994), S. 115

teatra) und spricht dem Theater seine Kunsthaftigkeit ab.⁴⁶

Man kann durchaus behaupten, dass mit Lazarowicz und Evreinov die zwei extremsten Meinungen abgedeckt sind: auf der einen Seite die Verfechter der Theatralität, dessen Begriff bis zur Auflösung definiert wird, somit auch keinen Grenzen ausgesetzt ist, auf der anderen Seite die Verfechter der Fachterminologie, die den Begriff in einen relativ engen Käfig stecken, nicht zuletzt um ihn zu schützen.

Die russische Theaterkrise hatte nur sehr wenig Einfluss auf die deutsche Theatertheorie, welche sich anfangs an einen sehr engen Theaterbegriff hält. Erst ab 1940 finden sich bei Bertolt Brecht erste Verweise auf einen weiteren Begriff. Er befindet, theatrales Handeln außerhalb von unkünstlerischen Lebensbereichen, habe eine wichtige Rolle:

„Anschließend an die Untersuchungen in der ‚Straßenszene‘ müsste man [...] die Gelegenheiten aufsuchen, wo im täglichen Leben Theater gespielt wird. In der Erotik, im Geschäftsleben, in der Politik, in der Rechtspflege, in der Religion usw. Man müsste die theatralischen Elemente in Sitten und Gebräuchen studieren. [...] Aber dazu müsste das alltägliche Theater studiert werden, das die Individuen ohne Publikum machen, das geheime, ‚eine Rolle spielen‘.“⁴⁷

Brechts Eintrag hat noch keinerlei Auswirkung auf eine neuartige Theatertheorie, die spätere ‚Wiederentdeckung‘ seiner Texte wird jedoch noch einen maßgeblichen Einfluss auf die deutschsprachige Theatralitätsdebatte der 70er und 80er Jahre ausüben.

40 Jahre später jedoch begann auch in Deutschland die Suche nach einer Definition. Ein regelrechter Streit um den Begriff „Theater“ und vor allem seine Abgrenzung zur „Theatralität“ wurde durch den Versuch, die Bezeichnung „Theater“ möglichst dramen- und baugeschichtlich orientiert zu halten und trotzdem auch Phänomene wie öffentliche Hinrichtungen etc. in die

⁴⁶ Vgl. Baumbach, Gerda: Immer noch Theatralität. Historisch-kritische Erwägungen in Anbetracht der russischen Theaterhistoriographie des frühen 20. Jahrhunderts. In: Münz (1998), S. 19

⁴⁷ Brecht, Bertolt: Journal-Eintrag vom 6.12.1940. In: Hecht, Werner (Hg.): Brechts Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd. 26. Berlin: Aufbau-Verlag und Frankfurt: Suhrkamp, 1994, S. 443-445

Theatertheorie miteinzubeziehen gekennzeichnet.⁴⁸ Theatralität wurde zunehmend als Hilfsbegriff verwendet, um die Theorie weit über das klassische Stadt-, Laien- und Straßentheater auf alltägliche Situationen auszudehnen.⁴⁹ Trotz allem kann der Begriff noch immer nicht klar abgegrenzt werden. Andreas Kotte erörtert das Problem wie folgt:

„[Mit dem Begriff ‚Theatralität‘] wurden Randphänomene des Gegenstandsfeldes Theater eingehender erörtert und verglichen, beispielsweise Fürstenaufzüge mit Hinrichtungen, Gladiatorenkämpfe mit Flurumgängen, Paraden mit Selbstdarstellungen im Alltag usw. Die Annäherung des Theaterbegriffs an den allgemeinen Sprachgebrauch brachte hingegen das Manko mit sich, dass im Zentrum eines großen Bereiches Theatralität einige Erscheinungen, auf welche die gleichen Merkmale zutrafen, zusätzlich als Theater gekennzeichnet wurden. Das führte – statt zur angestrebten Nutzung des Theatralitätsbegriffs in den ‚Randgebieten‘ – zu unfruchtbaren Diskussionen, wo nun innerhalb von Theatralität eine Grenze zu Theater verlaufe. [...] Zu beseitigen ist der Konflikt, indem die Unterscheidung Theater/Theatralität zunächst entfällt, generell von Theater/theatral gesprochen wird.“⁵⁰

Kotte löst sich somit von dem Hilfsmittelbegriff ‚Theatralität‘ und macht keinen Unterschied mehr zwischen den beiden Begriffen. Weiters zieht er ein sinnvolles Resümee über die langwierigen Debatten:

„Es kann für Theater nie eine direkte und umfassende Gegenstandsbestimmung erfolgen. Das prozessuale Gebilde existiert nur als Leerstelle zwischen Wörtern, Begriffen und Aspekten, die im vorliegenden Fall Struktur und Funktion kennzeichnen. [...] Der Gegenstand Theater] ist gut vorstellbar als eine Kugel, bestrahlt von unterschiedlichen Scheinwerfern, sprich: Definitionen. Sie werden geleitet durch Zwecksetzungen, beleuchten deshalb jeweils unterschiedliche Regionen der Kugel. Niemals vermag es ein Scheinwerfer, die gesamte Kugel zu erhellen.“⁵¹

Nachdem er also klarstellt, dass es keine Definition geben kann, weil ‚kein Scheinwerfer die gesamte Kugel zu erleuchten mag‘, stellt er sich die Frage, ob es zumindest eindeutige theatrale Eigenschaften gibt, auf die sich alle

⁴⁸ Vgl. Künkler (2003), S. 16

⁴⁹ Vgl. Ebd, S. 16

⁵⁰ Kotte, Andreas: Theatralität. Ein Begriff sucht seinen Gegenstand. In: Ahrends, Günter (Hg.): Forum Modernes Theater. (Bd. 13/ Heft 2). Tübingen: Narr, 1998, S. 117-133

⁵¹ Kotte (1998), S. 129f

Theoretiker einigen können. Kotte suchte also nach dem „kleinsten gemeinsamen Nenner“⁵² und kam zum Ergebnis, dass Eric Bentley's ABC-These⁵³ als ergiebigster Ausgangspunkt diene. „The theatrical situation, reduced to a minimum, is that A impersonates B while C looks on.“⁵⁴ Und selbst hier gibt es noch Diskussionen, ob auch A als A vor C bereits Theater sein kann.⁵⁵

Helmar Schramm erkennt in seiner Studie zum Begriff Theater folgendes fest:

„Eine prinzipielle Gegenstandsbegrenzung des Theatralischen im Rahmen einer systematischen Theorie ist zur Zeit nicht absehbar, eher ein langer Marsch durch die Fragmente“.⁵⁶

Theatralität kann also laut ihm nicht exakt definiert werden.⁵⁷ Das Konzept läuft außerdem in Gefahr, zu entgleisen und somit unscharf zu werden. Auf der anderen Seite ermöglicht der Begriff Theatralität, Phänomene wie die Theatralisierung des Alltags zu interpretieren und dient gleichzeitig als Vermittlung zwischen mehreren Wissenschaften. So hilft der Begriff auch mir in meinen Forschungen über die Maya. Für meine Arbeit brauche ich trotz schwammiger Definitionen und endlosen Diskussionen eine vorläufige Gegenstandsbestimmung des Theatralen. Erst dann kann ich versuchen zu beantworten, ob Ritual, Ballspiel, Architektur und Zeremonien als theatral bezeichnet werden dürfen.

Dabei gibt es im Wesentlichen zwei unterschiedliche Herangehensweisen. Zum einen finden sich die ästhetisch orientierten Theoretiker, die im englischsprachigen Raum in den neunziger Jahren den ‚drama studies‘ bzw.

⁵² Kotte, Andreas: Die Suche nach der Mitte. Gibt es einen kleinsten gemeinsamen Nenner für Theatertheorien? In: Nickel, Hans-Wolfgang (Hg.): Symposium Theatertheorie. Berlin: LAG Materialien 39/40, 1999, S. 81-90

⁵³ vgl. Kapitel 3.3.3.5

⁵⁴ Bentley, Eric: The Life of the Drama. London: Methuen, 1965, S. 150

⁵⁵ Vgl. hierzu Kapitel 3.3.5.

⁵⁶ Schramm, Helmar: Theatralität und Öffentlichkeit. Vorstudien zur Begriffsgeschichte von „Theater“. In: Barck, Karlheinz (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch, Berlin: Metzler, 1990, S. 206

⁵⁷ Andreas Kotte meint, man könne den Begriff inzwischen definieren, weil es ein Arbeitsbegriff der Wissenschaftssprache sei, während die andere Seite, die der Theaterbegriffe, als ein diskursives Feld erscheine und nicht mit einer einzigen Definition zu fassen sei. Vgl. Kotte, Andreas: Theaterwissenschaft. Köln: Böhlau, 2005. S. 277

‚theatre studies‘ zugehörig fühlten.⁵⁸ Sie bevorzugten das institutionalisierte Theater und damit einen engen text- und rollenzentrischen Theaterbegriff. Ein Vertreter dieser Richtung ist Roland Barthes:

„Was ist das, die Theatralität? Es ist Theater minus Text, es ist eine Dichte an Zeichen und Emotionen, die sich auf der Bühne ausgehend vom geschriebenen Wort aufbaut, es ist diejenige Art der gemeinschaftlichen Wahrnehmung von sinnlichen Kunstwerken, Gesten, Lauten, Distanzen, Substanzen, Licht, die unter dem gesprochenen Wort liegt.“⁵⁹

Diejenigen Aspekte des Theaters, die nicht dem Dramentext zugehörig sind, z.B. Zeichen, Emotionen, Laute etc., werden als theatral gesehen. Theatralität ist ein Spezifikum der Kunstform Theater und wird hier als ästhetische Kategorie definiert.⁶⁰

Die zweite Richtung, die sich mit Theatralität auseinandersetzt, ist die aus einer anthropologischen Sichtweise aus. Evreinov war, wie bereits erwähnt, der erste, der Theatralität außerhalb des Rahmens und der Reichweite von Theater als autonome Kunst oder auch als soziale Institution bestimmte.⁶¹ Sie ist ein Kultur erzeugendes Prinzip von Kunst sowie auch von Religion, Recht, Sitte und Politik und stellt welches über Faktoren wie Wahrnehmung, Körperverwendung, Bedeutungsproduktion und Performativität eine Beziehung zwischen Theater und theatralen Prozessen außerhalb des Theaters her.⁶²

Für meine Untersuchungen zur Theatralität von Ritualen ist diese Herangehensweise nützlich. Ich werde also auf den folgenden Seiten die wichtigsten Forscher und ihre Theorien näher erläutern und konzentriere mich dabei auf diejenigen, die mir für meine Analyse am fruchtbarsten erscheinen.

⁵⁸ Vgl. Kotte, Andreas (1999), S. 81

⁵⁹ Barthes, Roland: *Essais critiques*. Paris: du Seuil, 1964, S. 41f. Zit. nach: Künkler, Uta: *Theatrale Spuren einer versunkenen Kultur*. München: Dipl., 2003. S. 18

⁶⁰ Vgl. Fischer-Lichte, (1999), S. 16

⁶¹ Vgl. Ebd. (1999), S. 16

⁶² Vgl. Ebd. (1999), S. 16. und Dies.: *Theatralität und Inszenierung*. In: Dies. (Hg.): *Inszenierung von Authentizität*. (Theatralität, Bd. 1.) Tübingen, Basel: Francke, 2000, S. 11-27

3.3.2. Theorien aus anthropologischer Sicht

Im Zentrum anthropologischer Theatralitätsdefinitionen steht die Vorstellung, der Mensch sei sein eigener Darsteller.⁶³ Ervin Goffman hat diese Sicht bereits 1959 in „The Presentation of Self in Everyday Life“ beschrieben. Jeder Mensch möchte seinen eigenen Ausdruck kontrollieren können, sein eigenes Selbst gestalten und formen und dieses folglich unter Einsatz des ganzen Körpers anderen Mitmenschen präsentieren. Dabei ergibt sich auch die Chance, eine Rolle zu spielen, die man selbst gewählt hat. Diese verbindet sich mit dem Zwang, immer eine Rolle spielen zu müssen:

„Dem Beobachter, auch dem, der wir selbst sind, scheinen wir immer schon in einer Rolle entgegenzutreten. Jenseits der Rolle gibt es kein sichtbares Anderes, Nicht-Rollenhaftes, sondern nur andere, im ‚Augenblick‘ nicht aktualisierte Rollen.“⁶⁴

Elizabeth Burns bezeichnet Theatralität als eine rezeptions-ästhetische Kategorie: In ihr ist Theatralität vom Blickwinkel abhängig und wird somit als Wahrnehmungsmodus definiert. Je nach Perspektive ist eine Situation oder ein Verhalten theatral oder eben nicht. Folge dessen ist die Grundlage für eine theatrale Situation die Anwesenheit von Schauspieler und Zuschauer: „Acting requires the presence of others.“⁶⁵ Weiters beruht Theater auf Codes, die von allen Beteiligten als solche verstanden werden. „Theatricality itself is determined by a particular viewpoint, a mode of perception.“⁶⁶ Nur wer also die theatralen Codes, die kulturbedingt sind⁶⁷, versteht, kann Theatralität wahrnehmen. Jede theatrale Situation ist also mit einer bestimmten Zeit und einer bestimmten Gesellschaft verbunden.

„Every dramatist assumes the presence of a certain kind of audience made up of people who recognise not only common values and norms of behaviour but also similar expectations of sequences and

⁶³ Vgl. Warstat, Matthias: Theatralität. In: Ders., Fischer_Lichte, Erika, Kolesch, Doris (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2005. S. 359.

⁶⁴ Soeffner, Hans-Georg: Jenseits von Theatralität. In: Fischer-Lichte, Erika u.a. (Hg.): Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften. Tübingen/Basel: Francke, 2004, S. 235-247

⁶⁵ Burns, Elizabeth: Theatricality. A study of Convention in the Theatre and in Social Life. London: Longman, 1972. S. 13.

⁶⁶ Ebd. (1972) S. 13.

⁶⁷ Vgl. dazu auch Kapitel 3.3.3.4.

consequences of action and common interpretations of character. The dramatist assumes that however critical they may be of these norms, values and outcomes they recognise them as ‚making sense‘. Difficulty arises when a play is performed at a later period, when norms, values, even the meanings of words and other signs have changed.“⁶⁸

Wenn der Zuseher jedoch die Codes versteht, so ist es seine Aufgabe, eine Situation als theatral zu empfinden oder nicht.

Bei Joachim Fiebach⁶⁹ ist Theatralität eine spezifische, historisch und kulturell bedingte Art der Körperverwendung in kommunikativen Prozessen. Er verwendet den Begriff somit als eine handlungstheoretische oder auch darstellungs- bzw. materialästhetische Kategorie.

Für Erika Fischer-Lichte, auf deren Theorie ich noch näher eingehen werde, ist Theatralität gegeben, wenn die durch interagierende Körper (Korporalität) entstehende Situation (Performance) auch in dieser Funktion erkannt (Wahrnehmung) wird, weil sie in besonderer Weise strukturiert wird (Inszenierung).⁷⁰ Diese Aspekte können an Prozessen, Turnieren etc. erkannt werden, ohne dass dort von Theater gesprochen wird. Bei ihr ist Theatralität also eine produktions-, rezeptions- und darstellungsästhetische bzw. eine semiotische Kategorie.

3.3.3. Eine bedeutende Welt

Erika Fischer Lichte schreibt über Theatralität in der Art und Weise wie es mir für meine Arbeit am fruchtbarsten erscheint. Doch nicht nur für meine interdisziplinäre Thematik eignet sich ihre Abhandlung über die Verwendung von Zeichen im Theater, sondern sie ist, wie Paul Stefanek in seiner Rezension über „Die Semiotik des Theaters“ bereits berichtet, „als der bislang umfassendste und geschlossene Beitrag zur Methodologie der

⁶⁸ Burns (1972), S. 22

⁶⁹ Vgl. Fiebach, Joachim: Keine Hoffnung, keine Verzweiflung. Versuche um Theaterkunst und Theatralität. Hg. Berliner Theaterwissenschaft. Berlin: VISTAS, 1998 (= Berliner Theaterwissenschaft, Bd.4), S. 19 sowie derselbe; Die Toten als die Macht der Lebenden. Zur Theorie und Geschichte von Theater in Afrika, Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1986.

⁷⁰ Vgl. Kotte (2005), S. 275

Theaterwissenschaft zu begrüßen.“⁷¹ Fischer-Lichte erleichtert mir mit ihrem Beitrag die „Erklärungsnot“ meines Themas, sie erlaubt, die Theatralität in kleine Stücke zu zerlegen und zu analysieren. Wieso die Jahreszeremonien, die Architektur und das Ballspiel voll mit theatralen Elementen stecken, wieso Theater überhaupt funktioniert, soll heißen, wieso Schauspieler und Zuseher eine Einheit bilden, die einander verstehen, kann mit ihrer Analyse erklärt und bestätigt werden. Dabei beruft sie sich auf einen der maßgebendsten Theoretiker seiner Zeit.

3.3.3.1. Diderot's Theorie

„Ich pflegte mir im Theater die Ohren zuzuhalten, solange die Handlung und das Spiel der Darsteller mit den Worten, an die ich mich erinnerte, übereinzustimmen schienen. [...] ich will Ihnen von der [...] Verblüffung erzählen, in die meine Umgebung geriet, wenn sie mich bei den rührenden Stellen Tränen vergießen sah, obwohl ich mir noch immer die Ohren zuhielt.“⁷²

Dieses Experiment stellte Diderot mit sich selbst Mitte des 18. Jh. an, es sollte seine Theorie von der Leistungsfähigkeit unterschiedlicher theatraler Zeichen hinsichtlich Darstellung und Wirkung untermauern. Er meinte, dass gestische Zeichen Handlungen, Gesten, Ideen und Gegenstände ebenso gut wie sprachliche Zeichen darstellen können, ihnen sogar überlegen sind, wenn es darum geht, außerordentliche Empfindungen und extreme seelische Zustände zu zeigen. Seine Schlussfolgerung besagte, dass Mimik und Gebärden des Schauspielers sich unmittelbar auf die Empfindungen des Zuschauers auswirken und diesen in Emotionen brachte.

Seine Theorie bildete einen wichtigen Baustein seiner allgemeinen Theatertheorie, lieferte sich doch eine Teilerklärung für die grundsätzliche Frage, die Diderot klären wollte: Wieso und unter welchen Bedingungen ist

⁷¹ Stefanek, Paul: Rezension zu Erika Fischer-Lichte: Semiotik des Theaters, Eine Einführung. In: Stefanek, Paul: Vom Ritual zum Theater. Gesammelte Aufsätze und Rezensionen. Wien: Edition Praesens, 1992. S. 451-463

⁷² Diderot, Denis: Brief über die Taubstummen. In: Ders.: Ästhetische Schriften, 2 Bde., Frankfurt am Main 1968, Bd. 1, S. 27-97, S. 38. Zit. nach Fischer-Lichte (1999), S. 11

Theater imstande, im Zuschauer Empfindungen hervorzurufen?

3.3.3.2. Zeichen als Bedeutungsträger

Betrachtet man die uns bekannten weltweiten Kulturen, so ist es auffällig, dass das Theater in jeglicher Form in jeder dieser Kulturen vorkommt. Obwohl es der Mensch, rein körperlich gesehen, nicht braucht. Es gehört nicht zu den kulturellen Systemen, deren Funktion darin liegt, die körperlichen bzw. primären Bedürfnisse wie Schlafen oder Essen zu befriedigen. Wieso also gibt es die weite Verbreitung des Kulturphänomens Theater?

Die Natur entsteht völlig ohne das Zutun des Menschen. Die Kultur hingegen ist, allgemein betrachtet, etwas, das der Mensch schafft. Und dieser lebt in einer Welt, die „bedeutend“ ist. Alles, was er wahrnimmt, ist ein *signifiant* und wird ein *signifié*, eine Bedeutung, zugesprochen. Folglich ist auch alles was der Mensch schafft, „bedeutend“. Ein Gegenstand, ein Laut, eine Handlung oder ein Brauch, mit all dem schafft der Mensch eine Bedeutung. Man kann also behaupten, dass die Leistung eines jeden kulturellen Systems die Hervorbringung von Bedeutung ist. Und somit ist auch das Theater, da es ein kulturelles System ist, davon betroffen: es erzeugt Bedeutung.

Dies geschieht mit der Herstellung der von Diderot bereits angesprochenen „Zeichen“. Nach Morris⁷³ besteht ein Zeichen aus 3 grundlegende Faktoren, die prinzipiell nicht weiter reduzierbar sind: dem Zeichenträger, dem Designat-Denotat und dem Interpretanten. Wenn nun ein Zeichen von einem Zeichenbenutzer innerhalb eines Zeichenzusammenhangs auf etwas bezogen wird, entsteht die Semiose – das Zeichen bekommt eine Bedeutung. Diese kann sich wiederum ändern, wenn das Zeichen a.) in einen anderen Zeichenzusammenhang eingefügt oder b.) auf etwas anderes bezogen oder c.) von einem anderen Zeichenbenutzer verwendet wird.

⁷³ Morris, Ch. W.: Foundations of a Theory of Signs. In: Neurath, Otto, Morris, Chr.W., Bohr, Niels u.a. (Hg.): International Encyclopedia of United Science. Vol 1, No. 2, Chicago: Univ. of Chicago Press, 1938.

3.3.3.3. Zeichen der Kommunikation

Grundsätzlich kann man davon ausgehen, dass innerhalb einer Kultur den Zeichen von allen Zeichenbenutzern eine Bedeutung zugesprochen wird, die einen für alle gemeinsamen und verbindlichen Bedeutungsanteil enthält - das Denotat. Darüber hinaus werden mögliche zusätzliche Bedeutungen attribuiert – die Konnotationen. Diese besitzen ihre Gültigkeit dann eben nur in einer bestimmten Gruppe, einer Schicht, einer Familie oder nur für ein einzelnes Individuum. Bedeutung muss also als Komplex verstanden werden, der sich immer aus 2 Anteilen zusammensetzt: ein in der betreffenden Kultur intersubjektiv gültigen „objektiven“ Anteil und dem recht unterschiedlichen „subjektiven“ Anteil. Als simples Beispiel können die weltweiten Begrüßungsgewohnheiten genannt werden: Ein Lächeln ist so gut wie auf der ganzen Welt bei der Begrüßung eines fremden Menschen ein guter Start. Es wird hier als Zeichen der Freundlichkeit gewertet und bedeutet außerdem, dass der Begrüßer dem Gegenüber nicht schaden will. Der Handschlag allerdings, wie wir Europäer ihn kennen, ist in Asien nicht angebracht: das Zeichen der leeren Handfläche, welches für uns bedeutet, dass wir keine Waffe haben und somit harmlos sind, ist in den Ländern Asiens nicht Brauch und wurde früher, als die Globalisierung, das Fernsehen etc. noch nicht fortgeschritten war, missverstanden. Der Europäer wird sich auch heute noch wundern, wenn er in Tibet mit herausgestreckter Zunge begrüßt wird: dies ist nämlich ein *Zeichen* von Respekt und Gastfreundschaft, welches wir Europäer nicht kennen, demnach nicht verstehen oder sogar als negatives Zeichen missinterpretieren.⁷⁴ Bedeutet es hier letztendlich etwas ganz anderes, nämlich Ablehnung. Kinder zeigen die Zunge, wenn ihnen etwas missfällt. Diese Geste stammt noch aus der Kleinkind-Phase, als sie das Essen, welches ihnen nicht schmeckte demonstrativ wieder ausspuckten.

⁷⁴ Henkel, Julia: Begrüßung mit herausgestreckter Zunge. Saarbrücker Zeitung, Zugriff 15.01.2014. <http://www.saarbruecker-zeitung.de/sz-berichte/merzig-wadern/Mg-hen-hongkong3;art2800,3214244#.UAgdWE2-So>

3.3.3.4. Codes als Regelsystem der Zeichen

Die Bedeutungen, die die kulturellen Systeme hervorbringen, sind nicht voneinander isoliert sondern bilden untereinander und teilweise sogar mit Bedeutungen von anderen Systemen einen Zusammenhang. Ihre Zusammensetzung erfolgt nämlich nicht einfach willkürlich, sondern auf Grundlage bestimmter Regeln, sogenannte Codes. Unter Code versteht man ein Regelsystem, welches Zeichen bzw. Zeichenzusammenhänge hervorbringt und interpretiert. Wenn die Mitglieder einer Kultur sich bei ihrer Konstitution alle auf denselben Code beziehen, dann entstehen gemeinsame Bedeutungen. Ist dies nicht der Fall, also wenn unterschiedliche Gruppen bezüglich desselben Zeichens unterschiedliche Codes benutzen, dann entstehen divergierende Bedeutungen.

Interner und externer Code

Unterschieden wird in weiterer Folge zwischen dem internen und dem externen Code:

„Die internen Codes liegen jeweils einem kulturellen System, im Extremfall sogar [...] einer Hervorbringung dieses Systems zugrunde, die externen Codes mehreren – im Extremfall sogar allen – kulturellen Systemen einer Kultur.“⁷⁵

Ein Beispiel aus dem 16. Jahrhundert: der astronomische Code im Europa sah die Möglichkeit der Botschaft vor, dass die Sonne sich um die Erde dreht. Diese Botschaft wurde einerseits auf der Grundlage des internen Codes der Astronomie formuliert, andererseits war die Formulierung dieser nur auf Basis des externen Codes der zeitgemäßen Theologie möglich. Der externe Code ist also ein Hypercode, der mehreren Codes vorgeordnet ist.

⁷⁵ Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Das System theatralischer Zeichen. Band 1. Tübingen: Narr, 2007. S. 10

Das Theater ist, wie ich schon erläutert habe, ein kulturelles System unter anderen und erfüllt seine allgemeine Funktion, Bedeutung zu erzeugen auf der Grundlage eines internen Codes. Die Besonderheit liegt darin, dass bei einer Theateraufführung Produktion und Rezeption völlig parallel und synchron verlaufen: „In dem Augenblick, in dem der Schauspieler Zeichen hervorbringt, mit denen er Bedeutung erzeugen will, nimmt der Zuschauer diese Zeichen wahr und erzeugt nun ebenfalls Bedeutung. Diese Gleichzeitigkeit ist eines der wesentlichen Charakteristiken des Theaters. Doch ohne Zuseher, ohne Rezipienten kann Theater nicht funktionieren; er stellt also einen Bestandteil des Theaters dar, er stellt, auch wenn es nur einer in der Zahl ist, die Öffentlichkeit dar. Ein wesentliches Merkmal des Theaters ist also neben der Gleichzeitigkeit auch der Öffentlichkeitscharakter.

3.3.3.5. Eric Bentley: A als X vor S

„Das kulturelle System des Theaters setzt zwei Konstituenten voraus, auf deren keines es verzichten kann, wenn es denn Theater sein will.“⁷⁶ Neben dem Zuseher braucht das Theater auch einen Schauspieler. Diese zwei Konstituenten enthalten implizit eine dritte, denn der Schauspieler ist nur eine Person A, B oder C, wenn er nicht einen anderen als sich selbst spielt, die Rolle des X, Y oder Z.

Man kann also davon ausgehen, dass Theater, reduziert auf seine minimalen Voraussetzungen, einer Person A, welche X präsentiert, bedarf, während S zuschaut.⁷⁷ Alles, was A als Person A tut, geschieht aus reinem Selbstwillen: Wenn A einen Pelzmantel anzieht, dann vermutlich, weil ihm kalt ist. Wenn A lacht, dann vermutlich weil er glücklich ist. Wenn A einen bestimmten Raum aufsucht, dann verfolgt er damit einen konkreten Zweck. Jeder Raum, auch der, der nicht von Menschenhand geschaffte wurde, denotiert eine Gebrauchsfunktion. Wenn also die Person A als Person A ihr Äußeres auf bestimmte Weise gestaltet und auf bestimmte Weise in bestimmten Räumen handelt, so tut sie dies entweder, um einen konkreten Zweck zu erfüllen oder

⁷⁶ Ebd. (2007). S. 16

⁷⁷ Vgl. dazu Bentley (1965)

um anderen über sich selbst, die Person A, etwas anzuzeigen.

Etwas anderes ist es jedoch, wenn A X verkörpert. Wenn also A als X einen Pelzmantel anzieht, dann deswegen, um über X eine Aussage zu machen, also eventuell ist X in der Situation kalt. Wenn A als X lacht, dann nicht weil A glücklich ist, sondern um zu zeigen, dass X es ist. Alles, was A tut, wenn er X darstellt, tut er weder für sich, weil er es vor den Zuschauern macht, noch um etwas über sich, die Person A auszusagen, sondern lediglich, um etwas über X anzuzeigen. Der Raum, in dem X sich befindet, ist somit ein besonderer. Es kann sein, dass er nur zu diesem Zweck erbaut wurde, sei es ein Theater oder eine einfache Bühne. Es kann aber auch ein Raum sein, der eigentlich eine andere Gebrauchsfunktion hat, wie z.B. eine Kirche oder eine Schule.

„Wenn A hier agiert, um X dazustellen, dann denotiert dieser Raum nicht seine ursprüngliche Gebrauchsfunktion, sondern die besondere des Aufführungsortes, als jeder beliebige andere Raum zu gelten, in dem X sich aufhält.“⁷⁸

3.3.3.6. Verdoppelung der Kultur

Die Bedeutung der kulturellen Systeme erfolgt also durch die Hervorbringung primärer Zeichen. Theater unterscheidet sich nun insofern von den übrigen Systemen, als dass es zur Erzeugung von Bedeutung Zeichen für die bereits von den übrigen kulturellen Systemen hergestellten Zeichen produziert. Die vom Theater hervorgebrachten Zeichen bezeichnen jeweils die von den entsprechenden kulturellen Systemen hergestellten Zeichen, das bedeutet, dass die theatralischen Zeichen immer Zeichen von Zeichen sind. Jene theatralischen Zeichen können die gleiche materielle Beschaffenheit besitzen wie die primären Zeichen, die sie bedeuten, z.B. ein Kopfnicken kann ein Kopfnicken bedeuten oder eine Krone eine Krone. Im Theater findet also eine „Verdoppelung“ der Kultur, in der Theater gespielt wird, statt. Daraus resultiert, dass zwischen Theater und Kultur ein besonders enger Zusammenhang bestehen muss, denn die Zeichen des Theaters kann nur verstehen, wer die von der jeweiligen Kultur versteht. Das Theater reflektiert

⁷⁸ Fischer-Lichte (2007), S. 18

also die Wirklichkeit seiner Kultur indem es sie abbildet und vor das nachdenkende Bewusstsein stellt.

Es bildet die Kultur ab und stellt sie dem distanzieren und distanzierenden Bewusstsein gegenüber, dementsprechend spaltet sich die Kultur auf diejenigen, die sie darstellen und diejenigen, die sie betrachten. Der Schauspieler beobachtet die Wirklichkeit der Kultur und stellt sie dar, während der Zuschauer durch den Akt des Zuschauens Distanz zu seiner eigenen Kultur und damit zu sich selbst gewinnt. Theater kann also in diesem Sinne als ein Akt der Selbstdarstellung als auch Selbstreflexion verstanden werden.

Diese spezielle Beschaffenheit des Theaters stellt es zu allen anderen kulturellen Systemen in Opposition und dürfte vom kulturwissenschaftlichen Standpunkt aus die Begründung für das Phänomen seiner weiten Verbreitung sein. Denn immer wenn eine Kultur sich zusammensetzt und mit Hilfe von Zeichenherstellung Bedeutung erzeugt, hält sie damit schon die Zeichen bereit, die sie braucht, um Theater zu ermöglichen. Denn dieses braucht zur Konstitution keine neuen speziell theatralischen Zeichen⁷⁹ sondern greift auf die Zeichen zurück, die in der Kultur ohnehin bereits vorhanden sind. Die neue Funktion, in der das Theater Zeichen von Zeichen verwendet, ermöglicht der Kultur eine Selbstreflexion.

„Wo immer also eine Kultur sich konstituiert, schafft sie allein mit diesem Akt bereits die Voraussetzung für die Konstituierung von Theater: die Zeichen, die es braucht, sind mit der Kultur immer schon gegeben; werden sie in jener neuen spezifischen Funktion verwendet, hat sich Theater konstituiert.“⁸⁰

3.3.3.7. Der theatralische Code

Wie bereits weiter oben beschrieben funktioniert Theater auf Grundlage eines besonderen, nur ihm eigenen Codes, des internen Code des Theaters. Wenn

⁷⁹ Einige Hochkulturen arbeiten mit derartigen Erfindungen, wie z.B. die chinesische, wobei beachtet werden muss, dass solche Erfindungen immer nur die Ausbildung eines theaterspezifischen Codes, nicht aber die Erfindung einer prinzipiell neuen Zeichenart betrifft. So sind z.B. in der chinesischen Kultur gestische Zeichen vorhanden, welche von der Peking-Oper mit besonderen Bedeutungen ausgebildet werden

⁸⁰ Ebd. (2007). S. 20

also untersucht werden soll, wie das Theater als ein spezifisches bedeutungserzeugendes System funktioniert, muss daher sein Code beschrieben und analysiert werden, genauer gesagt seine Zeichen und möglichen Kombinationen und Bedeutungen. Damit ergibt sich doch ein Problem, denn nicht alle Theater arbeiten mit den gleichen Zeichen, folge dessen funktionieren sie auf der Grundlage unterschiedlicher Codes. Als Beispiel sei hier das Theater der griechischen Antike oder das japanische Nô-Theater genannt, in beiden Formen werden Masken anstatt von mimischen Zeichen eingesetzt. Oder die Oper, die musikalische Zeichen zwingend vorschreibt. Vor Erstellen des Zeichenrepertoires des Theaters muss also die Frage geklärt werden, in Bezug auf welches Theater.

Zunächst wäre zu überprüfen, welche Zeichen, Kombinationen und Bedeutungen allgemein und grundsätzlich im Theater möglich sind, unabhängig davon, ob sie jemals in einer Aufführung tatsächlich Verwendung gefunden haben bzw. finden. Das sind diejenigen Elemente, die in einem theatralischen Code funktionell werden können. Diese Untersuchungsebene benennt Fischer-Lichte die Ebene des Systems. Dabei ist diese Ebene ein theoretisches Konstrukt, weil es nicht um Phänomene, die tatsächlich stattgefunden haben, geht, sondern um Überlegungen zu der Frage, was theoretisch überhaupt denkbar und möglich wäre.

„Der theatralische Code als System liegt also nicht einer Aufführung irgendeiner tatsächlichen, historischen nachweisbaren Theaterform zugrunde, sondern in ihm sind alle Elemente enthalten, aus denen die unterschiedlichsten Theaterformen sich die jeweils konstituierenden Elemente auswählen können.“⁸¹

Nun werden nicht alle möglichen Zeichen, Kombinationen und Bedeutungen im Theater realisiert sondern nur ganz bestimmte; aus allen denkbaren Möglichkeiten wird eine Auswahl vorgenommen, durch die das von ihr konstituierte Theater in seiner Eigenart, unterschiedlich zu anderen Theatern, erfasst und beschrieben wird. Diese Ebene ist die der Norm, in dieser regelt der theatralische Code die Hervorbringung mehrerer konkreter Aufführungen einer Theaterform, diese werden analysiert und die historischen

⁸¹ Ebd. (2007) S. 22

Theaterprozesse rekonstruiert, die zu dieser Theatergattung führten.

Die dritte Ebene ist die der Rede. Die einzelne Aufführung folgt nicht nur den Regeln der Norm, sondern auch eigenen, spezifischen, die nur für diese eine Aufführung gelten. Zur Untersuchung dieser Ebene muss ein Regelkomplex erstellt werden, der dieser einen Hervorbringung zugrunde liegt. 8 Ebene kann nur auf dem Weg der Analyse ermittelt werden, bezogen auf den Text der jeweiligen Aufführung. „Die Untersuchung [...] kann auf dieser Ebene nur als Aufführungsanalyse vollzogen werden.“⁸²

Die Beschreibung des theatralischen Codes kann also nur auf Untersuchung dieser drei Ebenen erfolgen.

„Eine Semiotik des Theaters, welche das Funktionieren des Theaters als eines bedeutungserzeugendes Systems untersuchen will, muss sich also als Teilgebiet drei unterschiedlichen Bereichen der Theaterwissenschaft subsumieren und integrieren: der Theoretischen Theaterwissenschaft, der Historischen Theaterwissenschaft und der Aufführungsanalyse.“⁸³

3.3.3.8. Der theatralische Code als System

Wie bereits weiter oben beschrieben ereignet sich Theater, wenn eine Person A eine Rolle X übernimmt während S zuschaut. Aus dieser Konstellation werden nun die möglichen Zeichen abgeleitet. Damit A vor S X darstellen kann handelt A auf bestimmte Weise (1) mit spezifischem Äußeren (2) in einem besonderen Raum (3).

(1) Die bestimmte Art und Weise wie A sich bewegt ist in Bewegungen des Gesichtes (*mimische* Zeichen) und des Körpers (*kinesische* Zeichen) zu unterscheiden. Die kinesischen Zeichen werden wiederum unterteilt in *gestische* Zeichen, welche aus Körperbewegungen ohne Positionswechsel bestehen sowie *proxemische*, welche von der Bewegung durch den Raum erzeugt werden. Neben diesen visuellen Zeichen kann der Schauspieler auch akustische hervorbringen – sprechen, singen, Musik etc. Diese sind vom

⁸² Ebd. (2007) S. 23

⁸³ Ebd. (2007) S. 23

Körper losgelöst und lassen sich auch ohne seine körperliche Präsenz wahrnehmen, beispielsweise wenn er hinter der Bühne singt oder Geräusche imitiert, die der Zuschauer hört.

Wenn der Schauspieler nun spricht oder singt, so muss zwischen mindestens zwei Zeichensystemen unterschieden werden: mit den *sprachlichen* Zeichen gibt er die lexikalische Bedeutung sowie den Kontext des Stücks wieder. Die *paralinguistischen* Zeichen beinhalten Betonung, Tonhöhe, Lautstärke, Stimmfärbung etc. Ausnahme bildet hier der Gesang des Schauspielers, die paralinguistischen Zeichen werden hier zu *musikalischen* Zeichen.

„Das Agieren des Schauspielers kann, wenn wir unsere bisherigen Ausführungen zusammenfassen, ganz allgemein folgende Zeichen hervorbringen: mimische, gestische, proxemische, linguistische, paralinguistische, musikalische Zeichen und Geräusche aller Art als Zeichen.“⁸⁴

(2) A stellt X durch ein bestimmtes Äußeres dar. Auch zwischen den Zeichen, die das Äußere betreffen, muss unterschieden werden. Zum einen gibt es Zeichen die sich auf sein *natürliches* Aussehen von X beziehen, wie das Gesicht, seine Gestalt und die Haare und zum Zweiten gibt es die Zeichen, die sein *künstliches*, also „gemachtes“ Aussehen von X betreffen, seine Kleidung. Zur Verkörperung von X nimmt A eine bestimmte Gestalt an, er macht sich dick oder dünn, gerade oder bucklig und er macht auch ein bestimmtes Gesicht, das heißt er schminkt sich oder gar nicht, setzt evtl. eine Maske auf. Aussehen der Gestalt sowie das des Gesichtes fasst man unter den Begriff *Maske* statt. Daneben gibt es noch die *Frisur*, die A für X herrichten lässt sowie das *Kostüm* zur weiteren Ausgestaltung. Das Äußere des Schauspielers wird also durch die folgenden Zeichen hergerichtet: Maske, Frisur und Kostüm.

(3) A agiert in einem bestimmten Raum, während S zusieht. Die Raumkonzeption unterteilt den Raum zwischen Schauspieler-Zone und Zuschauer-Zone und bestimmt, wie die Zuseher rund um die Bühne

⁸⁴ Ebd. (2007) S. 26

angeordnet sind. Der Raum, in dem die Schauspieler agieren, wird von *Dekoration* bzw. dem Bühnenbild bestimmt, also von Objekten, die entweder fixer Bestandteil sind oder vom Schauspieler verändert werden können, das sind die *Requisiten*. Auch die *Beleuchtung* ist Teil des Raumes und darf nicht außer Acht gelassen werden.

„Ausgehend von den minimalen Bedingungen des Theaters, dass A X verkörpert, während S zuschaut, einerseits und der allgemeinsten Beschreibung, dass A hierbei mit spezifischem Äußeren auf bestimmte Weise in einem besonderen Raum agiert, andererseits lassen sich folgende Zeichen als mögliche Zeichen des Theaters anführen: Geräusche, Musik, linguistische, paralinguistische, mimische, gestische, proxemische Zeichen, Maske, Frisur, Kostüm Raumkonzeption, Dekoration, Requisiten, Beleuchtung.“⁸⁵

Mit Hilfe der Oppositionspaare „akustisch/visuell“, „transitorisch/länger andauernd“ und „schauspielerbezogen/raumbezogen“ lassen sich die Zeichen leicht klassifizieren.⁸⁶

Diese Zeichen werden, wie bereits erwähnt, nicht in Verwendung ihrer ursprünglichen Funktion im Theater verwendet sondern als Zeichen jener bereits von kulturellen Systemen produzierten Zeichen. Damit werden sie den ikonischen Zeichen zugerechnet. Was A sagt denotiert was X sagt und die mimischen Zeichen denotieren die Mimik von X. Die im Theater verwendeten Zeichen sind also nicht mit den entsprechenden von den kulturellen Systemen primär hervorgebrachten Zeichen ident, sondern sie bilden sie als ikonische Zeichen ab, sie bedeuten sie. Auf der Ebene des Systems enthält der theatralische Code also nur ikonische Zeichen, auf der Ebene der Norm und vor allem der Rede können sie aber auch als Indices oder Symbole fungieren.

⁸⁵ Ebd. (2007) S. 27

⁸⁶ siehe Tab.1

Geräusche	akustische	transitorisch	schauspielerbezogen	raumbezogen
Musik				
linguistische Zeichen				
paralinguistische Zeichen				
mimische Zeichen	visuelle	länger andauernd	raumbezogen	
gestische Zeichen				
proxemische Zeichen				
Maske				
Frisur				
Kostüm				
Raumkonzeption				
Dekoration				
Requisiten				
Beleuchtung				

Tabelle 1

3.3.3.9. Mobilität und Polyfunktionalität als spezifische Eigenschaft

Während nicht-ästhetische Systeme primären Funktionen wie Sprache, Verkehrszeichen, Morsezeichen sowie praktische Funktionen wie Hausbau, Kleidung etc. beinhalten, hebt das Theater die Dominanz der primären Funktionen auf und ersetzt sie durch ästhetische Funktionen. Theater gehört also zu den ästhetischen Systemen. Da die theatralischen Zeichen immer Zeichen von Zeichen sind, ist ihnen eine Mobilität zu Eigen. Dadurch können sie durch andere Zeichen ersetzt oder ausgetauscht werden. Regen kann zum Beispiel durch Geräusche, Beleuchtung, Kostüm, Requisit, Gestik oder Worte bedeutet werden.

„Ein theatralisches Zeichen ist also nicht nur imstande, als Zeichen eines Zeichens zu fungieren, das es materiell selbst darstellt, sondern darüber hinaus als Zeichen eines Zeichens, das jedem beliebigen anderen Zeichensystem angehören mag.“⁸⁷

⁸⁷ Ebd. (2007), S. 182

In der Tat scheint diese spezifische Eigenschaft der Grund für die Unterschiedlichkeit zu den anderen ästhetischen Systemen zu sein. Jene anderen nämlich stützen sich immer auf ein homogenes Material und sind deswegen in der Zeichenerzeugung beschränkt. Die linguistischen Zeichen der Dichtung können nicht durch Bilder, Objekte oder Gesten ersetzt werden, die Zeichen der Malerei nicht durch Geräusche, architektonische oder paralinguistische Zeichen usw.

Neben der Mobilität ist auch die Polyfunktionalität von entscheidender Bedeutung: Jedes theatralische Zeichen kann andere theatralische Zeichen ersetzen, wenn es imstande ist, die jeweilige unterschiedliche Zeichenfunktion zu übernehmen: ein Stuhl beispielsweise kann dann nicht nur die Bedeutung eines Stuhles haben, sondern auch die eines Berges, einer Truppe, eines Regenschirms, eines Autos, eines feindlichen Soldaten, eines schlafenden Kindes etc. „Der Stuhl nimmt eben die Bedeutungen an, welche das Agieren des Schauspielers ihm beilegt.“⁸⁸ Jedes theatralische Zeichen kann somit viele Funktionen erfüllen und entsprechend die unterschiedlichen Bedeutungen erzeugen.⁸⁹ Die Kommunikation, die Vermittlung erfolgt dabei über einen gemeinsamen Code. Dieser wird entweder durch die Ausbildung und Überlieferung eines theaterspezifischen Codes oder durch Rekurs auf allgemein gültige und übereinstimmend verwendete kulturelle Codes hergestellt. Ohne einen theatralischen Code kann keine theatralische Kommunikation stattfinden.

3.3.3.10. Theatralität

Wie bereits erwähnt realisiert das Theater seine Zeichen in einem heterogenen Material, das bedeutet, dass daher der Mensch und seine gesamte Umwelt in ihrer gegebenen spezifischen Materialität als theatralische Zeichen fungieren. Dabei interpretiert Theater nicht nur die Zeichen, die von der Kultur hervorgebracht wurden, sondern verwendet sie auch als seine

⁸⁸ Ebd. (2007), S. 183

⁸⁹ Vgl. dazu vor allem P. Bogatyrev: Semiotics in the Folk Theater, a.a.O., J. Honzl: Dynamics of the Sign in the Theater. In: L. Matejka: J.R. Titunic (eds.), Semiotics of Art, Prague School Contributions, a.a.O., S. 74-93, J. Mukařovský: Man and Object in the Theater, a.a.O. sowie J. Mukařovský: Zum heutigen Stand einer Theorie des Theaters, a.a.O.

eigenen, als theatralische Zeichen von Zeichen. Wird der Körper eines Menschen als Zeichen für eine Rollenfigur, wie z.B. Ein Dämon, ein Tier, ein Geist oder ein anderer Mensch eingesetzt, dann wird nicht nur der Körper als Zeichen interpretiert sondern er gebraucht ihn auch als Zeichen.

Diese Form von Zeichenherstellung ist für jegliche Theaterform charakteristisch. Sie wurde bereits von den fest in einen magischen und rituellen Zusammenhang eingebundenen Theaterformen, dem „Praetheater“⁹⁰, realisiert und bleibt für alle Theaterformen der Hochkultur bestimmend.

„Wird der Körper nicht allein als Zeichen interpretiert, sondern vor anderen seinerseits als Zeichen präsentiert, vollzieht sich ein theatralischer Prozess. Denn dies heißt nichts anderes, als dass A X verkörpert, während S zuschaut.“⁹¹

Im Alltag sind der Mensch und Objekte in bestimmte Bezüge gestellt, die es kaum zulassen, einen Menschen durch einen beliebigen anderen, ein Objekt durch ein beliebiges anderes oder sogar einen Menschen durch ein Objekt und umgekehrt ersetzen zu lassen. Werden Mensch und Objekt jedoch als theatralisches Zeichen verwendet können sie dank der Mobilität ersetzt werden. Ihr materielles Sein ist für das Theater nicht von Bedeutung, sondern allein die Fähigkeit, sich als Zeichen von Zeichen verwenden zu lassen und dessen Bedeutung zu erzeugen.

„Damit wird die Spannung zwischen Sein und Bedeuten, Natur- bzw. Objekthaftigkeit und Zeichencharakter für das Theater konstitutiv. In dieser Spannung realisiert sich die Differenz, welche Theatralität von Ästhetizität unterscheidet.“⁹²

Die von einer Kultur hervorgebrachten Zeichen und Bedeutungen können im

⁹⁰ Zur Benennung von „Theaterähnlichem“ vor der Entstehung des eigentlichen Theaters wurden Begriffe wie Ur- oder Prätheater eingeführt. Vgl. Kotte, Andreas: Definierbar ist nur, was keine Geschichte hat. Über Fortschritte der Medien und Wandlungen von Theater. In: Ruchatz, Jens (Hg.): Theater und Medien. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme. Bielefeld: transcript, 2008. S. 34. Andreas Kotte sieht darin eine (Ab-) Wertung und meint, ein universelles Theaterverständnis müsse auf solche Hilfsbegriffe verzichten. Vgl. Kotte (2005) S. 137

⁹¹ Fischer-Lichte (2007). S. 195

⁹² Ebd. (2007). S.196

Theater neu kombiniert und umgruppiert werden, obwohl sie in der Wirklichkeit ein hierarchisches Gefüge bilden, das nicht ohne Folgen umstrukturiert werden kann. Dieser Prozess kann mit dem Terminus Theatralität bezeichnet werden. Theatralität ermöglicht eine Umgruppierung der Bedeutungen, indem sie die Zeichen, die von der Kultur hervorgebracht wurden, als seine eigenen, theatralischen verwendet und im Bühnenraum als ein umstrukturiertes materielles Zeichengefüge dem Zuschauer präsentiert. Zusammengefasst kann man also sagen:

„Theater erzeugt also Bedeutung, indem es die von den heterogenen kulturellen Systemen hervorgebrachten Zeichen in ihrer Materialität gebraucht und die solcherart als theatralische Zeichen verwendeten „primären“ Zeichen nach eigenen Regeln, ausformt, gruppiert und miteinander kombiniert.“⁹³

⁹³ Ebd. (2007). S. 196

4. Auf der Suche nach theatralischen Zeichen bei den klassischen Maya

Nun da ich mich eingehend mit dem Thema der Theatralität beschäftigt habe möchte ich prüfen, ob Rituale, und im Speziellen die der Maya überhaupt einen theatralen Charakter haben bzw. sich aus diesem Blickwinkel betrachten lassen. Mit welchen Mitteln arbeitet das Ritual und sind es die gleichen wie im Theater? Und wenn ja, wie viel Theatralität steckt darin, zählt es sich denn aus, darüber eine wissenschaftliche Arbeit zu verfassen?

Diese Frage werde ich anhand eines Beispiels probieren zu lösen. Dabei beziehe ich mich auf die Jahreszeremonien der Maya, die Diego de Landa in seinem Bericht ausführlich beschrieben hat. Natürlich gibt es auch andere Rituale die dieser Frage eine Antwort geben könnten, doch geben mir die Jahreszeremonien aufgrund ihrer ausgiebigen Informationen relativ große Sicherheit für meine Analyse.

„Es war Brauch in allen Ortschaften Yucatáns, dass sie (jeweils) zwei Steinhäufen aufgeschichtet hatten, die am Ortseingang, an den vier Seiten des Ortes, einander gegenüberlagen, nämlich im Osten, Westen, Norden und Süden, um die zwei Feste der Unglückstage zu feiern, die sie jedes Jahr in der folgenden Art ausführten.“⁹⁴

Im Kapitel 3.3.3.8⁹⁵ wurde bereits über einen besonders hergerichteten Ort und eine bestimmte Zeit gesprochen. Für die Jahreszeremonie werden am Dorfeingang Steine aufgeschichtet sowie in weiterer Folge die Wege mit frischen Zweigen ausgelegt.⁹⁶ Ebenso wird ein „vornehmer Herr des Ortes ausgewählt, in dessen Haus man während dieser Tage das Fest feiern sollte“⁹⁷ Damit fungiert der Dorfeingang sowie das Haus des Herren nicht mehr in der üblichen Funktion des Alltages, sondern als heiliger Ort. Die Wege des Ortes werden aus der gewohnten Lebenswirklichkeit in eine sakrale Realität transformiert und vermitteln so den teilnehmenden Bewohnern eine Bedeutung.

⁹⁴ De Landa, Diego (2007), S. 103

⁹⁵ Der theatralische Code als System

⁹⁶ Vgl. De Landa (2007). S. 104

⁹⁷ Ebd., (2007)., S. 104

Die Handlung findet also an einem besonders hergerichteten Ort sowie einer bestimmten Zeit, nämlich den Jahreswechsel, statt und bekommt eine besondere Bedeutung durch die Umwandlung der Funktion. Der Veranstaltungsort kann symbolisch als Bühnenraum für eine Theateraufführung gesehen werden; zusammen mit der bestimmten Zeit sind die Grundbedingungen für eine theatrale Handlungsdarstellung geschaffen.

„Danach versammelten sich die Häuptlinge, der Priester und die Männer des Ortes, und [...] gingen alle gemeinsam in großer Andacht dorthin, um sie zu holen. [Anm.: die Statue]“⁹⁸

Nicht jeder der teilnehmenden Personen ist gleichgestellt. Diejenigen, die die Statue über die besonders hergerichteten Wege tragen, die Tanzenden oder diejenigen die ihr Blut opfern sind besonders und erfahren eine Hervorhebung von anderen Beteiligten. Ebenso die Priester, die das Abbild einräuchern und das Huhn köpfen; sie werden von den Beteiligten anders und mit mehr Bedeutung wahrgenommen. Durch diese Besonderheit agieren sie als Akteure. Gleichzeitig beobachten sie aber auch das Ritual, es kommt dabei zum Wechsel zwischen Darsteller und Zuseher.

Auch hier erfüllt die Zeremonie eine theatrale Komponente – Den Darsteller sowie die Publikumssituation. Das Publikum muss hierbei die von den Handelnden hervorgebrachten Symbole aufnehmen, decodieren und die magische Realität durch die Zeichen erfassen. Durch den gemeinsamen Erfahrungshintergrund, der gemeinsamen Kultur gelingt das den Zusehern – die dargebrachten Opfer werden als Gaben für die Gottheit angesehen, das Einräuchern versinnbildlicht die Täuschung des Dämons.

Wenn jetzt jedoch bedacht wird wozu die Jahreszeremonien stattfinden, nämlich dass das nächste Jahr gut sein soll, und wenn bedacht wird, wer dies laut mayanischer Ansicht bestimmt, so gibt es noch ein anderes, bedeutenderes Publikum. Der Dämon wird durch den Rauch „vorgetäuscht“ und im Hinblick auf die Absicht, dass die Maya die Kommunikation mit dem Jenseits anstreben, so drängt sich die Vermutung auf, dass das eigentliche Publikum die Götter sind. In der Vorstellung der Maya nehmen diese ebenso

⁹⁸ Ebd. (2007). S. 104

am Ritual teil wie die körperlich Anwesenden, ihre Funktion innerhalb der Gesamtkonstellation ist also praktisch dieselbe. Außerdem können sich Götter in der Imagination der Maya in anderen menschlichen oder auch tierischen Körpern verkörpern, theoretisch also auch direkt am Geschehen teilnehmen. Die Jahreszeremonien werden mit großer Vermutung nicht nur für die real existierenden Zuseher, sondern auch und vor allem für die Götter ausgeführt. De Landa schreibt über die Jahreszeremonie zu Beginn des Jahres Muluc:

„Sie hatten viele andere Nöte und böse Zeichen (zu befürchten), obwohl das Jahr gut war, wenn sie nicht die Zeremonien ausführten, die der Teufel von ihnen verlangte, und diese bestanden darin, dass sie ein Fest feierten, dabei einen Tanz auf sehr hohen Stelzen ausführten und dem Teufel Truthahnköpfe, Brot und Getränke aus Mais opferten; sie mussten ihm (auch) aus Ton hergestellte Hunde opfern, die Brot aus dem Rücken trugen; die alten Frauen sollten beim Tanz diese Figuren in der Hand halten und dem Teufel einen kleinen Hund opfern [...]. Sie glaubten, dieses Opfer und diese Zeremonie seien ihrem Gott Yaxcocahmut gefällig.“⁹⁹

Das Verhältnis zwischen den Menschen und den Göttern dürfte von Respekt und einer gewissen Demut gezeichnet gewesen sein. Das Fest wurde ihnen gewidmet und man erhoffte sich dadurch ein gutes Jahr sowie die Zufriedenheit des jeweiligen Gottes. Über die Opferhandlungen zeigen die Menschen die für sehr wichtige Beziehung zur überirdischen Wirklichkeit. Man kann getrost von Wirklichkeit sprechen, da über die vermittelten Zeichen eine Art von zweiter Realität entsteht. Obwohl die Götterwelt nicht fassbar ist, ist sie trotzdem eine fiktive Wirklichkeit. Über die Theatralität wird sie zu einer symbolischen Realität. Mit den Tonfiguren assoziieren die Anwesenden die Götter, sie werden somit in deren Bewusstsein gerufen.

De Landa schreibt von Tanz, Stelzen und in späterer Folge auch von „bestimmten Gewändern“¹⁰⁰, die die alten Frauen beim Tanz trugen. Wie genau diese Gewänder aussahen weiß die Forschung nicht, jedoch darf man davon ausgehen, dass sie sich durch die Betonung „bestimmt“ von der

⁹⁹ Ebd., (2007), S. 108f

¹⁰⁰ Rätsch (1986), S. 191

sonstigen Alltagskleidung maßgeblich unterscheiden. Sie sind also eine Art Kostümierung, die die Frauen von den anderen Besuchern abheben und dadurch eine andere, darstellende Bedeutung bekommen. Verstärkt wird die performative Erscheinung durch den Einsatz von Stelzen. In wie fern diese Bedeutung hatten oder was sie versuchten zu übermitteln ist heute nicht mehr feststellbar. Durch die Stelzen waren die Frauen jedenfalls sehr viel größer, höher als die anderen Beteiligten. Es könnte sein dass ihr Tanz dadurch noch ausdrucksvoller, individueller gestaltet wurde. Der Tanz mit Stelzen hatte naturgegeben ein anderes Bewegungsmuster als ohne, die Bewegungsabläufe erscheinen ungewohnt und aufmerksamkeitsregend. Vielleicht hatte auch die Höhe damit zu tun. Es könnte sein dass die Tanzenden den Göttern näher sein wollten. Aber das ist natürlich reine Spekulation.

4.1. Am Anfang war der Tempel, dann kam die Stadt – Das Ritual

Wie also wird das Ritual charakterisiert und welche theatralen Elemente finden sich in ihm? Und wenn sie erörtert werden, was sagen diese über die jeweilige Kultur aus?

Rituale sind allgegenwärtig. Sie sind, wie Fred Langer in seinem Text „Rituale“¹⁰¹ schreibt, „keineswegs starr und stereotyp“. Sie passen sich neuen Lebenswelten an und dringen durch Kulturen und Zeiten. Dem Argument, das Ritual ließe - im Gegensatz zum Theater - in seiner strikten Struktur keinen Platz für Experimente, setzt Victor Turner entgegen:

„Ritual, in tribal society, represents not an obsessional concern with repetitive acts, but an immense orchestration of genres in all available sensory codes: speech, music, singing; the presentation of elaborately worked objects, such as masks, wall-paintings, body-paintings; sculptured forms; complex, many-tiered shrines; costumes; dance forms with complex grammars and vocabularies of bodily movements, gestures and facial expressions.“¹⁰²

¹⁰¹ Vgl. Langer, Fred: Rituale. In: Geo. Die Welt mit anderen Augen sehen. 01, 2014. S. 122

¹⁰² Turner, Victor: The Anthropology of Performance. Hg: New York: PAJ Publication (=Performance Studies Series; Bd. 4.), 1988, S. 106

Es lässt sich erkennen, dass in vielen Kulturen die ritualisierten Aufführungen durchaus Raum lassen für neue Ideen, Experimente und Improvisation. Es werden Tradition und Innovation vereinbart. Die Aufführungen beinhalten ein Zusammenspiel szenischer Darstellungsmittel, die alle potentiellen Zeichensysteme umfassen.

Somit komme ich auch schon zu einer essentiellen gemeinsamen Basis von Theater und Ritual: Es wird mit Zeichenträgern gearbeitet. Es sind Aufführungen die ein hohes Maß an Symbolik beinhalten und werden, wie beim Theater auch, an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit abgehalten. Und obwohl manche Rituale nur einmal im Leben abgehalten werden, wie z.B. die Taufe, müssen sie wiedererkennbar sein. Dann bekommen sie, wenn auf die gleiche Art und Weise immer wieder vollzogen, eine Bedeutung von hoher Reichweite. Das Mikroritual des Kniefalls bedeutet Demut und Reue und ist global verständlich; eingebunden in das Makrorituals eines Staatsbesuches kann es zu einem starken Signal werden.

In den frühen Daseinsformen einer jeden Zivilisation steht ein Ritual, so haben Archäologen erforscht. Sie dienen zur Gemeinschaftsbildung und spielen somit eine große Rolle in der Frage nach den Ursprüngen von Zivilisation.¹⁰³ Harvey Whitehouse¹⁰⁴, Ethnologe an der Universität Oxford, forscht zu diesem Thema und glaubt, dass eine bestimmte Ritualform das Spiegelbild unserer früheren Daseinsformen ist. Er spricht von zwei Arten des Rituals, welches sozial verbindet: das imagistische, welches stark und unter hohem Druck auf eine kleine Fläche wirkt und das doktrinaire, welches weniger intensiv sei, sich jedoch auf eine größere Fläche auftragen lässt. Ersteres sei typisch für Gruppen wie Mafiosi, Bandenkrieger etc. Emotionale intensive Initiationsrituale fordern den Demut eines neuen Gruppenmitgliedes, die jeweilige Identität wird an das Kollektiv geopfert. Das doktrinare Ritual ist die zivile Version für den Alltagsgebrauch. Sie müssen öfter wiederholt werden um eingepägt zu werden, dafür können sie

¹⁰³ Vgl. Jones, Dan: Das Ritualtier Mensch. In: spektrum.de <http://www.spektrum.de/alias/anthropologie/das-ritualtier-mensch/1183247> Zugriff 15.1.14

¹⁰⁴ Vgl. Geo, 01, 2014. S. 125

Gesellschaften über weite geografische und zeitliche Dimensionen einen stabilen Rahmen bieten.

Nun glaubt Whitehouse, dass die imagistische Art am Anfang einer Zivilisation stand, als wir noch Jäger und Sammler waren. Die Doktrine ist die zivilisatorische Leistung, die daraus erwuchs, welche Werte und Normen, Religion, politische Überzeugung beinhaltet. Kurz und bündig: ihre Kultur. Nun können Wissenschaftler bei den Maya zwar die ältesten Funde einer Zivilisation sowie Tempel datieren, aber nur sehr ungenau. Man kann jedoch davon ausgehen, dass auch bei dieser Bevölkerung ein Ritual vorausging.

Nach Roy Rappaport¹⁰⁵ haben rituelle kommunikative Handlungen außerdem eine Wirkkraft – im Theater werden Menschen begrüßt, zum Ritter geschlagen etc., aber in Wirklichkeit ändert sich nichts. Der deutsche Begriff des „Schau-Spiels“ ist hier bezeichnend. Im Ritual hingegen verändert sich die existenzielle Situation aller Beteiligten. Weiters haben Theateraufführungen Zuseher, Rituale hingegen Teilnehmer.

Der größte Unterschied jedoch liegt wohl darin, dass die rituelle Situation als eine Ernste angesehen und das Theater durch die Als-Ob Situation charakterisiert wird. Zumindest geht man von einem hohen Grad an Ernsthaftigkeit bei den Teilnehmern der Zeremonie aus. Jedoch darf auch in aller Seriosität eines Rituals nicht vergessen werden, dass die Ausführenden sich immer noch dessen bewusst sind, was sie tun. Johan Huizinga¹⁰⁶ hat in seinem „Homo Ludens“ das „hintergründige Bewusstsein“ der Akteure beschrieben und damit aufgezeigt, dass der Geisteszustand, in dem die religiösen Feste gefeiert und mitangesehen werden, nicht der einer vollkommenen Verzückung und Illusion sei.¹⁰⁷ Es scheint in der Hinsicht als annehmbar, dass zumindest teilweise ekstatische Erscheinungen und dergleichen vorgetäuscht wurden, um den Erwartungshaltungen der Ritusteilnehmer zu entsprechen.

¹⁰⁵ Vgl. Rappaport, Roy A.: Ritual und performative Sprache. In: Belliger, Andréa und Krieger, David J. (Hrsg.): Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch. 4. Aufl. VS Verlag für Sozialwissenschaften. Wiesbaden, 2008, S. 192

¹⁰⁶ Vgl. Huizinga, Johan: Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel. Hg: Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1987 (= Rowohlts Enzyklopädie, Bd. 435)

¹⁰⁷ Vgl. Huizinga (1987) zit. nach Köpping, Klaus Peter: Inszenierung und Transgression in Ritual und Theater. Grenzprobleme der performativen Ethnologie. In: Münzl, Mark und Schmidt, Bettina E. (Hg.): Ethnologie und Inszenierung. Ansätze zur Theaterethnologie. Reihe Curupira; Bd. 5. Marburg: Curupira, 1998. S. 53

Stanley Tambiah sieht das Ritual als ein kulturell konstruiertes System symbolischer Kommunikation. Es lebe von der Aufführung symbolisierter Emotionen und erwarteter Verhaltensweisen.¹⁰⁸ Durch diese Erwartungshaltung wird die Täuschung zu einem essentiellen Teil einer rituellen Situation. Er spricht ebenso von einer inneren Distanz der Akteure zwischen den darbietenden Gefühlen und dem persönlichen Empfinden. Sie entsprechen dem konventionellen Muster ihrer Kultur und werden durch Gesten wahrnehmbar gemacht. Um einen Zusammenhang zwischen direkter Aktion und Bedeutungsebene herzustellen bedienen sich die Akteure ihres Körpers, Gegenstände, den Raum und ihren Bewegungen als Zeichenträger. All das ähnelt dem Tun und Handeln der Schauspieler im Theater.

Zusammenfassend sieht man also, dass der strikt geregelte Ablauf von kultischen Handlungen offenbar nicht derart im Vordergrund steht, dass er das von Theatermachern- und theoretikern so hoch geschätzte Experimentierfeld einschränkt. Eine rituelle Aufführung beinhaltet nicht nur den situativen Als-ob-Charakter als auch die spielerische Distanz aller Beteiligten.

Wenn nun zusätzlich auch beim Ritual, das zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort stattfindet und dabei Handlungen, dessen Ausführende sich bewusst ist, somit auch ein gewisses Maß an Vortäuschung gegeben ist ausgeführt werden, in wie fern kann man dann noch von einem Unterschied zwischen Theater und Ritual sprechen? Eine Differenz der beiden fällt schwer. Theater ist sozial. Es hatte und hat auch immer noch eine gemeinschaftsbildende Funktion und in diesem Sinne ist auch in Bezug auf rituell-theatrale Formen das theatrale vom sozialen Element nicht zu trennen. Durch die Theatralisierung der Glaubensvorstellungen der späten Maya Gesellschaft tun sich neue Chancen und Deutungen auf. Bereits De Landa versuchte sich in der Interpretation der ihm sichtbaren Handlungen, allen voran in den Jahresbeginnzeremonien. Diese hatten für die Maya einen besonderen Stellenwert und waren von äußerster Wichtigkeit.

Der jeweilige Jahres-Dämon befahl ihnen, welche Art von Fest es sein

¹⁰⁸ Vgl. Tambiah, Stanley: Culture, Thought and Social Action. Cambridge: Harvard Press, 1985. S. 128ff und 146

musste. Bei jeder Zeremonie begann man damit, sich von den Dämonen wegzustoßen, sei es mit Schlachtungen oder, wie De Landa es schreibt, mit Weihen und Gebeten. Somit war der Weg frei, um sich mit den überirdischen Göttern gut zu stellen und dadurch jegliches Unglück zu verhindern. Außerdem erhielten die Teilnehmer Prophezeiungen über wichtige Ereignisse wie ein Herrscherwechsel, Kriege oder sonstige für die Gesellschaft wichtigen Änderungen.

Nicht nur für die Bevölkerung waren die Jahreswechselzeremonien von besonderer Bedeutung sondern auch für die Priester. Durch ihre Rolle als Verantwortlicher profilierten sie sich und betonten ihre Machtposition. Sie hatten das Wissen um den Sonnenkalender und damit den Anbau und die Ernte des Mais' – das verlieh ihnen Macht.¹⁰⁹ Viele Bewohner glaubten sogar, wer solche Rituale abhält müsse auch übernatürliche Kräfte besitzen.¹¹⁰ Passierten im folgenden Jahr keine Unglücksfälle, so war es wegen der Dienste, die sie dem Dämon machten. Allerdings wenn sie doch eintraten, dann „machten die Opferpriester dem Volk verstehen und glauben, es war wegen irgendeines Verschuldens oder eines Fehlers bei den Diensten oder wegen derer, die diese gemacht hatten.“¹¹¹ Das Vertrauen der Bevölkerung konnte so verloren und die von den Göttern übertragene Herrschaft in Frage gestellt werden.

Die Bedeutsamkeit der Jahresbeginnzeremonien für das Leben der Bevölkerung ist offensichtlich. Sie sind ein kultureller Ausdruck einer hervorbringenden Gesellschaft und für die Suche nach dem theatralischen Inhalt des Rituals nützlich, da relativ vollständige Quellen erhalten wurden. Natürlich muss man bedenken, dass die Interpretationen auf Stand der spanischen Conquista erfolgten und dementsprechend nur bedingt die gleichen waren wie die zur klassischen Zeit der Maya.

Diese jedoch ist die für die Forschung interessanteste Epoche, da sie die Hochblüte der Maya Zeit darstellt. Ich gehe also auf den folgenden Seiten einen Schritt zurück in die Jahre 250 bis 900 n. Chr.

¹⁰⁹ Vgl. Pringle, Heather: Könige der Welt. In: National Geographic Collectors Edition. 19, 2014. S. 30

¹¹⁰ Vgl. Ebd., S. 30

¹¹¹ Rätsch, Christian (1986), S. 187

4.2. Die Maya

„Die Trümmerstadt lag vor uns gleich einer inmitten des Meeres zerschellten Barke. Ihre Maste sind verloren, ihr Name verschwunden, ihre Besatzung untergegangen, und keiner weiß zu sagen, woher sie kam, wem sie gehörte, wie lange sie auf ihrer Reise war, was der Anlass ihres Untergangs war.“¹¹²

Im heutigen Gebiet zwischen Mexiko, Belize, Guatemala, El Salvador und Honduras, auch Mesoamerika genannt, ließ sich eine Bevölkerung nieder, die prachtvolle Bauten und Stadtanlagen sowie eine hoch komplexe und faszinierende Kultur entwickelte die rund 2500 Jahre andauert hat. Sie überdauerte andere Völker wie die Olmeken, Tolteken oder Zapoteken und war auch noch präsent, als andere Völker wie die Azteken ihre Hochblüte hatten. Wo genau diese Menschen, die man Maya nennt, kamen und wieso sie ganz plötzlich im 15. Jahrhundert verschwanden, ist bis heute nicht lückenlos geklärt.

Zwischen 40.000 und 10.000 v. Chr.¹¹³ kamen vermutlich aus Asien die ersten Menschen und über eine Landbrücke, die Sibirien und Alaska in einer Eiszeit miteinander verband nach Amerika. Geografisch gesehen ist die Region der Maya eine geschlossene, in Größe und Form Deutschland ähnlich. Den nördlichen Teil („nördliches Tiefland“) bildet die Halbinsel Yukatan, die ins Karibische Meer hineinragt, die Zentralregion, auch „südliches Tiefland“ genannt, umfasst das Departamento el Petén von Guatemala und reicht in die Nachbarländer Belize und Mexiko hinein.¹¹⁴ Der Süden ist das Hochland der Sierra Madre, das teilweise bis zu 4000 m hoch ist und vom mexikanischen Bundesstaat Chiapas über Guatemala, bis nach El Salvador und Honduras reicht.¹¹⁵

Das Gebiet der Maya liegt in den gemäßigten Tropen, jedoch ist der Norden

¹¹² Stephens, John Lloyd: Die Entdeckung der alten Mayastätten. Ein Urwald gibt seine Geheimnisse preis. Hg.: Bartsch, Ernst. Stuttgart u.a: Ed. Erdmann in Thienemanns-Verlag, 1993. (= Alte abenteuerliche Reiseberichte; 3). S. 63

¹¹³ über die genaue Datierung sind sich die Forscher nicht einig

¹¹⁴ vgl. Riese, Berthold: Die Maya. Geschichte – Kultur – Religion., 5. Auflage. München: C. H. Beck oHG, 2004. S. 9. sowie Peters, Ulrike: Schnellkurs Altes Mexiko., Köln: DuMont, 2004. S. 45

¹¹⁵ vgl. Riese (2004), S. 9

von Yukatan aufgrund niedriger und jahreszeitlich ungleich verteilter Regenmenge eine Dornbuschsteppe.¹¹⁶ Das südliche Tiefland hingegen ist, soweit es nicht von Viehwirtschaft oder Kaffeeanbau in Anspruch genommen wurde, ein dichter tropischer Regenwald. In der Vergangenheit herrschte hier jedoch eine lichte Wald- und Savannenlandschaft vor, nicht der Urwald.¹¹⁷ Im Norden des Tieflandes erfolgte die Trinkwasserversorgung und Bewässerung der Felder durch die so genannten cenotes¹¹⁸, unterirdisch verlaufende Grundwasserströme, die an vielen Stellen zugänglich sind und zu Maya Zeiten eine heilige und rituelle Funktion innehatten.

Die ersten Belege für eine Besiedlung im Maya Gebiet stammen bereits aus der Zeit um 8000 v. Chr.; man fand man Werkzeuge aus Obsidian und Basalt in Los Tapes in Guatemala.¹¹⁹ Die Menschen waren höchstwahrscheinlich Jäger und Sammler. Später, zur Zeit des Archaikums, bildeten sich erste Basislager, von denen aus gejagt wurde; die Menschen wurden langsam sesshaft.¹²⁰ Dies ist eine Lebensform, die in ganz Mesoamerika den Beginn des Präklassikums markiert.¹²¹ Mit der Zeit schlossen sich mehrere Dörfer zu politischen Gruppen unter der Oberherrschaft einer größeren Ansiedlung (mit ca. 1000 Einwohnern) zusammen – in diesen Hauptstädten zeigen sich zum ersten Mal Zeichen von sozialer und hierarchischer Stellungen: einige Häuser sind größer als andere, in bestimmten Gräbern wurden reichere Opfergaben gefunden als in andere.¹²²

In der flachen Küstenebene am Rande des Pazifiks ist vor dem Jahr 1000 v. Chr. ein starker Einfluss der olmekischen Hochkultur zu erkennen, die sich an den Küsten des Golfs von Mexiko entwickelte.¹²³ Das bedeutet, dass nicht nur untereinander ein wirtschaftliches und kulturelles Netzwerk aufgebaut worden war sondern vermutlich auch zu den benachbarten Olmeken und

¹¹⁶ vgl. Ebd. (2004), S. 9

¹¹⁷ vgl. Ebd. S. 9. Anm: Heather Pringle schreibt im National Geographic Special zu den Maya von einer üppig grünen und feuchten Dschungelwelt“. Vgl. National Geographic Collector's Edition.19, 2014. S. 29

¹¹⁸ abgeleitet von Maya *ts'onot* und als Fremdwort ins Spanische übernommen

¹¹⁹ Vgl. Hammond, Norman: Die Ursprünge der Maya-Kultur – die Entstehung der Dorfgemeinschaften. In: Grube, N. (2006/2007). S. 35

¹²⁰ Vgl. Ebd., S. 35

¹²¹ Vgl. Hernández Arellano A. u.a.: Maya. Die klassische Periode. München: Hirmer, 1998. S. 24.

¹²² Vgl. Ebd. S. 25

¹²³ Vgl. Ebd. S. 25

Teotihuacanern. Welcher Art diese Kommunikation war und welche Konsequenzen sie hatte ist unklar doch fest steht, dass „die Mayakultur ein Produkt sowohl endogener als auch exogener Faktoren war.“¹²⁴ In der Präklassik vorherrschend war die Stadt El Mirador, die manche Archäologen als ersten Maya Staat betiteln.¹²⁵ Dank reicher Ernten wuchs die Stadt sehr bald zum Wohlstand, eroberte andere Städte in der Umgebung und wurde bald zu einer der größten Städte, die die Maya gebaut hatten. Gewaltige Pyramiden, ein astronomisches Observatorien und ein Steinbauwerk von 73 Metern zeichneten die gewaltige Stadt.¹²⁶ Forscher wissen heute, dass im Zuge des Bevölkerungswachstums nicht nur Straßen und Dämme gebaut wurden sondern auch der Feldbau intensiviert wurde und Systeme von Schrift, Zahlen und Kalender entstanden.¹²⁷ Doch wurde dafür ein hoher Preis bezahlt. Die Gier nach Holz vernichtete den Boden, Humus wurde weggespült und die Ernten blieben aus.¹²⁸ Mitte des 3. Jahrhunderts nach Christus war das gesamte Mirador Becken verlassen.

Die klassische Zeit der Maya war von ca. 250 n.Chr. bis 900 n.Chr. Anfangs gab es zahlreiche kleine Staaten, im Laufe der Zeit aber wurden bestimmte Städte mächtiger und einflussreicher als andere, wodurch sich Hierarchien und Abhängigkeiten unter den Staaten ausbildeten.¹²⁹ Dabei stieg die Stadt Tikal im Tiefland dank weitreichender Handelskontakte bis zur beherrschenden Macht auf und unterwarf auch andere Städte.¹³⁰ Bis 562 n. Chr. hielt diese Macht an, dann wurde sie durch das konkurrierende Caracol, welches sich mit mehreren Herrschern verbündet hatte, angegriffen und besiegt. Es sollte an die 130 Jahre dauern, bis in Tikal nochmals goldene Zeiten anbrachen.

¹²⁴ Westphal, Wilfried (1991). S. 224

¹²⁵ Vgl. National Geographic Collector's. 19, 2014. S. 31

¹²⁶ Vgl. Ebd., S. 31

¹²⁷ Vgl. Hansen, Richard D.: Die ersten Städte – Beginnende Urbanisierung und Staatenbildung im Maya-Tiefland. In: Grube, Nikolai (Hg.): Maya. Gottkönige im Regenwald. h.f.ullman, 2006/2007. S.62 und vgl. Hernández, Arellano A u.a. (1998). S. 26

¹²⁸ Manche Forscher vermuten auch militärische Konflikte und Kriege für den Niedergang von El Mirador. Vgl: Hansen (2006/2007) S. 63

¹²⁹ Vgl. Grube, Nikolai: Die Staaten der Maya. In: Dr. De Castro, Inés: Maya. Könige aus dem Regenwald. Katalog zur Sonderausstellung. Hildesheim: 2007, S. 45

¹³⁰ Vgl. Grube (Sonderkatalog 2007), S. 46 und Peters, 2004, S. 46

Die bedeutendste Zeit ist zwischen 600 und 900 n. Chr. Die Klasse der Adligen gewinnt immer mehr an Reichtum und Bedeutung, die Entwicklung von Kunst-, Schrift-, Zahlen- und Kalendersystem findet ihren Höhepunkt.¹³¹ Die Bevölkerung wächst rasant, Schätzungen gehen davon aus, dass alleine im Tiefland 8 bis 14 Millionen Einwohner lebten wovon alleine Tikal in der Blütezeit über 100.000 Bewohner hatte.¹³²

Anfang des 10. Jahrhunderts zerfielen die großen Zentren in kleine Herrschaftsgebiete und die politische Ordnung zerbrach. Das letzte bekannte Datum findet sich auf der Stele von Itzimte in Campeche und markiert das Datum 910 n. Chr. Von den königlichen Familien und Adel aufgegeben, besetzten die Bauern der jeweiligen Städte die Paläste und Prunkbauten und bauten mit den Steinen niedergerissener Tempel die Wände ihrer Hütten.¹³³ Ohne politische Führung waren die Menschen jedoch nicht überlebensfähig, die Ressourcen gingen zu Neige. Eine Veränderung des Klimas mit ausbleibendem Regen und die Vernichtung der Wälder tat das Übrige, um die Lebensbedingungen der Verbliebenen drastisch zu verschlechtern.¹³⁴ Nach den Herrschenden verließen nun auch die Bauern die Städte; einzig in Randbereichen des Tieflandes sowie im Hochland von Guatemala lebte die Maya Bevölkerung weiter. Dort entwickelten sich in den 600 Jahren bis zur Ankunft der Spanier Kleinstaaten, die den Eroberern teilweise bitteren Widerstand leisteten und die Bewohner dieser Gegenden sind die Vorfahren der heutigen Maya, die im Süden von Mexiko, in Guatemala und Belize leben.¹³⁵

4.3. Götter, Mais und Gottkönigstatus

Aus vielen Bildwerken und Texten, die von den vorspanischen Maya überlebt haben, sind uns übernatürliche Wesen bekannt, die allgemein als „Götter“ bezeichnet werden. Es gibt sehr viele davon, teils in regional verschiedenen

¹³¹ Vgl. Peters (2004), S. 46

¹³² Vgl. Ebd., S. 46

¹³³ Vgl. Grube (Sonderkatalog 2007), S.58f

¹³⁴ Vgl. Ebd., S. 59

¹³⁵ Vgl. Ebd., S. 59

Ausprägungen und bilden zusammen ein komplexes Pantheon. Das Popol Vuh¹³⁶ ist ein von den K'iche Maya verfasstes Dokument, welches Auskunft gibt über Götter, den Schöpfungsmythos und auch über das „Selbstverständnis der Maya im Verhältnis zu ihren Göttern und Ahnen.“¹³⁷

Die abgebildeten Wesen erscheinen teils anthropomorph, teils tierisch oder als Mischwesen aus menschlichen, tierischen und phantastischen Formen und verkörpern einerseits Naturkräfte wie Regen und Wind, Himmelskörper wie Sonne, Mond oder Venus und auf der anderen Seite für den Menschen lebenswichtige Nahrung wie den Mais. Dieser hatte für die Maya nicht nur der Nahrung wegen einen hohen Stellenwert, sondern er bedeutete das Leben selbst.¹³⁸ Er wurde als heilige Pflanze und Geschenk der Götter verehrt und die Menschen, so lautet der Schöpfungsmythos, wurden vom Ersten Vater und von der Ersten Mutter aus Maisteig erschaffen :

„Zunächst formten die Götter Menschenbilder aus Schlamm. Ihr Sprachvermögen war minimal und im Regen zerrannen sie. Danach probierten sie es aus Holz. Da vermehrten sie sich zwar rasch, vergaßen jedoch den Göttern zu danken. Eine Flut trieb sie darauf hin auf die Bäume, wo sie seither als Affen weiterlebten. Im letzten Versuch kneteten die Götter Menschenbilder aus Maismehl. Diese schließlich waren wissbegierig, klug und folgsam. Die verschiedenen Fruchtarten des Mais symbolisieren dabei die unterschiedlichen Hautfarben.“¹³⁹

Der Maisgott *Ixiim*, die Verkörperung der Maispflanze, ist das Idealbild von Schönheit und Jugend, der Lebenszyklus der Maispflanze spiegelt den Zyklus von Tod und Wiedergeburt wieder. Herrscher, die sich die Tracht des

¹³⁶ Das Popol Vuh, „Buch des Rates“, ist das heilige Buch der K'iche' Maya aus dem guemaltekenischen Hochland, das in der einheimischen Sprache verfasst, jedoch mit lateinischen Buchstaben niedergeschrieben ist. Es stammt aus der Kolonialzeit, jedoch sind die Übereinstimmungen einzelner Erzählungen und Überlieferungen in Inschriften und bildlichen Darstellungen so groß, dass man die Mythen für eine nachklassische Fassung des Schöpfungsmythos aus klassischer Zeit hält. Es handelt von den Mythen und Glaubensvorschriften der K'iche' und berichtet von der Entstehung der Welt, dem Drama um die Weltherrschaft der Götter und von der Herkunft der K'iche' selbst. Vgl. Colas, Pierre V. und Voß, Alexander: Spiel auf Leben und Tod – Das Ballspiel der Maya. In: Grube, N. (2006/2007). S. 186, 436

¹³⁷ Wagner, Elisabeth: Götter, Schöpfungsmythen und Kosmografie. In: Dr. De Castro (2007). S. 101

¹³⁸ Vgl. Grube (2006/2007), S. 153

¹³⁹ Trampitsch, Gustav W.: Eine Hand voll Leben – Geschichte(n) vom Mais. In: 3sat.de. <http://www.3sat.de/page/?source=/specials/132647/index.html> Zugriff: 14.10.2014.

Maisgottes anlegten und sich mit kostbarer Jade in Anlehnung an das Grün der Pflanze schmückten hofften wie der Maisgott als Vater der Göttlichen Zwillinge auf ihre Wiedergeburt und den Sieg über den Tod.¹⁴⁰

Exkurs: *tamales*

Heute wird der Mais vor allem in Form der Tortillas zu allen Tageszeiten gegessen, sie sind der Inbegriff von Nahrung geworden. Forscher vermuten, dass die Tortillas erst mit Ankunft der Spanier kamen. Davor, in klassischer Zeit, geht man davon aus, dass sie den Mais als so genannte *tamales* (maya *noj waaj*), Maisbrote, die man mit Chilischoten, Bohnen und manchmal auch mit Fleisch befüllen konnte, verzehrten.¹⁴¹ Heute sind die *tamales*, gefüllt mit Truthahnfleisch und in Bananenblätter eingewickelt vor allem die Speise der Götter.¹⁴² Sie fehlen bei keiner Opferzeremonie der Maya von Yucatán. Wird beispielsweise zu Beginn oder während der Regenzeit eine („Regen-holen“-) Zeremonie gefeiert, versammeln sich die Männer eines Dorfes auf dem Feld.¹⁴³ Marta Grube, die Maya-Ehefrau von Nikolai Grube, Professor für Altamerikanistik, Ethnologie und Maya-Epigraph an den Universitäten zu Bonn und Texas, beschreibt in seinem Buch „Maya – Gottkönige aus dem Regenwald“ eine solche Zeremonie:

ch'á chaak- (Regen-holen-) Zeremonie

Die Herstellung sowie Anzahl der Opferbrote werden von den Priestern (*hmèen*) der Maya festgelegt und überwacht. Manche der Brote werden aus Schichten von runden Teigfladen gefertigt, andere direkt aus einem Kloß Maismasse zu Brotlaiben geformt. Bei den geschichteten Maisbroten werden zwischen den Lagen Teig gemahlene Kürbissamen (*sikil*) in Form von

¹⁴⁰ Vgl. Wagner (2007) S. 102f

¹⁴¹ Vgl. Grube, Marta: Tortillas und Tamales – Die Speise der Maismenschen und Ihrer Götter. In: Grube, N. (2006/2007). S. 81

¹⁴² Vgl. Ebd. S. 81

¹⁴³ Frauen dürfen nur als Zuschauerinnen teilnehmen; zwar sind sie verantwortlich für die Versorgung der Familie, aber sie gelten als rituell unrein, deswegen werden die Maisbrote für Opferzwecke lediglich von Männern hergestellt. Vgl. Ebd. S. 81

Kreuzen und anderen heiligen Symbolen gestreut. Daneben gibt es auch mit Honig gesüßte Brote, sie heißen bei den Maya in Yucatán *oxdias*, ein Wort, das von dem spanischen Wort *hostia* („Hostie“) abgeleitet ist. Dieses ist nur eines der vielen Beispiele dafür, wie sich in den Feldbauzeremonien altes Maya-Gedankengut mit christlicher Symbolik vermischte. Eine Anlehnung an das katholische Abendmahl ist die Herstellung und Verwendung von *Balche´*, einem leicht alkoholischen Getränk aus der Rinde des gleichnamigen Baumes, er wird auch mit dem spanischen Wort *vino* bezeichnet. Wenn die Brotlaibe fertig geformt sind, werden sie vom Priester mit *Balche´* beträufelt und anschließend in große Bananenblätter eingewickelt, mit Lianen verschnürt und im Schatten aufgestapelt. Während diesem Prozedere heben die Männer in der Nähe des Altars einen Erdofen aus, indem sie Brennholz aufschichten und darüber wiederum große Kalksteine, die beim Abbrennen des Holzes mit der Glut nach unten fallen. Die eingewickelten Opferbrote werden nach dem Entfernen der noch glühenden Holzreste zwischen die heißen Kalksteine gelegt und mit Blättern zugedeckt. Schließlich wird die zuvor ausgehobene Erde auf die Blätter geschüttet und nun lässt man die Speisen drei Stunden lang in dem Erdofen ruhen.

In der Zwischenzeit wird der Altar vom Priester und sein Gehilfe mit Blumen, Kerzen aus dem Wachs der wilden, stachellosen Bienen¹⁴⁴, Bildern von christlichen Heiligen, die allerdings in der Tracht der Maya gekleidet sind, mit Kreuzen und schließlich auch mit einem Baldachin aus den Blättern eines Baumes, dem eine besondere heilige Kraft zugesprochen wird geschmückt. Zuvor wurde der Altarsplatz mit Weihrauch aus dem Harz des *pom*-Baumes gereinigt. Der Altar ist ein Abbild des Kosmos: Seine quadratische Form symbolisiert die vier Seiten des Universums. Nun wird er mit einem Trankopfer aus *Balche´* geweiht, und der Priester ruft in langen Gebeten sowohl den Regengott Chaak¹⁴⁵ und seine Gehilfen an wie auch den christlichen Gott und die katholischen Heiligen. Sobald die Garzeit abgelaufen ist, wird der Erdofen geöffnet, die dampfend

¹⁴⁴ nur deren Wachs gilt als rituell rein

¹⁴⁵ In der Vorstellung der Maya hat Chaak viele Manifestationen, von denen jede für andere Arten von Regen zuständig ist.

heißen Brotlaibe ausgewickelt, über pom (Weihrauch) geschwenkt und anschließend auf den Altar gelegt. Einige der Brote werden zerkleinert und zusammen mit einer Fleischbrühe zu einer dicken Suppe (*k'ol*) angerührt. Diese wird in Eimern zum Altar geschafft und zusammen mit Fleischstückchen in Kalebassenschalen abgefüllt. Auf jedes Opferbrot wird eine Schale platziert. Auch das Balche'- Getränk wird in Kalebassenschalen abgefüllt und sorgfältig auf dem Altar angeordnet. Generell ist die Anordnung der Opferspeisen äußerst bedeutungsvoll – es wird stets genau auf die Anzahl der Brote und Schalen mit Suppen und Getränken geachtet, die immer den heiligen Zahlen vier, neun und 13 entsprechen.¹⁴⁶ Das Kreuz in der Mitte des Altars ist nicht das Zeichen für die Passion Christi, sondern der Punkt, an dem sich die unsichtbaren Regengötter versammeln. Sobald die Opfergaben auf dem Altar angeordnet sind, folgt der Höhepunkt der Zeremonie: Die christlichen und die Maya-Gottheiten werden von allen Versammelten auf Knien darum gebeten, den „heiligen Bissen“ anzunehmen, die Gaben auf dem Altar zu akzeptieren und die Bitte um Regen zu erhören. Danach werden die Speisen symbolisch den Göttern übergeben, in dem die Männer an den Altar herantreten und jeder von ihnen ein Opferbrot oder eine Schale emporhebt und sie den Göttern in den vier Himmelsrichtungen präsentiert. Noch einmal wird der Altar mit Weihrauch geweiht und im Rauch steigt die unsichtbare heilige Essenz der Opfergaben zu den Göttern empor. Damit ist die eigentliche Zeremonie beendet. Die Brotlaibe, Suppen und Getränke werden zunächst an die Männer, dann an die Frauen und zum Schluss an die Kinder verteilt. Das Ende einer Opferzeremonie ist äußerst fröhlich, ein Festmahl, und das vollbrachte Opfer sichert den baldigen Regen.

Wie auch bei den Jahreszeremonien sind hier theatralen Elemente zu erkennen. Mit dem Altar gibt es einen speziell hergerichteten Ort. Trotz all der christlichen Symbole wie der Baldachin und die Kerzen wurden manche mayanischen Eigenheiten beibehalten. Der Altar selbst ist christlich, gleichzeitig repräsentieren die 4 Seiten aber auch den Maya Kosmos. Der

¹⁴⁶ Bereits bei den vorspanischen Maya waren dies die heiligen Zahlen.

Weihrauch spielt eine wichtige Rolle, in diesem Ritual ist er reinigend, doch auch die klassischen Maya wussten den Rauch gekonnt einzusetzen, wurde er in den Jahreszeremonien doch als Vortäuschung des „Dämons“ benutzt oder die Ehrung der Götter durch das Baden in ihm möglich gemacht.¹⁴⁷ Besonders interessant sind die Bilder von christlichen Heiligen in Maya Tracht. Während sich die Maya Götter nur vorgestellt werden, werden die christlichen verbildlicht und dabei in ein Gewand gesteckt, welches nicht das Gewöhnliche ist für christliche Heilige. Dadurch bekommt es einen besonderen Stellenwert, eine andere Bedeutung. Es scheint fast so, als könne man die mayanische Tracht als eine Art Kostüm sehen, so, als würden die christlichen Heiligen für diese Zeremonie eine Rolle als Maya-Heilige einnehmen. Vielleicht ist es auch ein Versuch, dem Christentum die Maya Religion im wahrsten Sinne des Wortes „überzustülpen“ und zu deutlich zu machen oder sogar zu feiern, was vor langer Zeit verboten und verpönt war. Die Zuschauer sind in diesem Fall die Teilnehmenden selbst aber auch das was die Maya mit *k'uh* betiteln, nämlich die Götter. *k'uh* bedeutet heilig, göttlich und beinhaltet „die Vorstellung einer Art universeller Seele oder Lebenskraft, die allem Lebendigen innewohnt.“¹⁴⁸ Damit sehen die Götter nicht nur zu sondern dadurch, dass sie in jedem Mensch, in jeder Pflanze, in allem, was lebendig wohnhaft sind, sind sie gleichzeitig auch die Teilnehmer. Mit dem Priester, der eine besondere Funktion als Vermittler zwischen Diesseits und Jenseits innehält, gibt es gleichzeitig einen Ausführenden. Er ist nicht nur zuständig für den korrekten Ablauf der Zeremonie sondern auch dafür verantwortlich, ob die Götter der Bevölkerung den Regen schenken. Bleibt er aus, kann es seine Autorität in Frage stellen.

Doch nicht nur den Priestern erging es bei solchen Zeremonien so, auch die Herrscher der jeweiligen Städte mussten sich immer wieder beweisen. Manche Herrscherdynastien hatten einen oder mehrere Schutzgötter, denen man spezielle Tempel errichtete um sie zu verehren.¹⁴⁹ Sie bildeten gleichzeitig das symbolische Zentrum. Um ihre Herrschaft zu manifestieren und zu rechtfertigen, wurden diese Götter oftmals als Ursprung der jeweiligen

¹⁴⁷ Vgl. Wagner (2007) S. 104

¹⁴⁸ Ebd., S.102

¹⁴⁹ Vgl. Ebd., S. 104

Königsdynastie hergenommen.¹⁵⁰ Ihr Erscheinen und Wirken wurde mit der Gründung der Dynastie in Zusammenhang gebracht und so galten die Herrscher nicht nur als Machtoberhaupt sondern hatten einen Status als Gott auf Erden, einen Gottkönigstatus.

4.3.1. Gott, der König oder auch der Weltenbaum

„Das Gottkönigtum der Maya, ja ihr gesamtes politisches System, beruhte auf der Zurschaustellung von Macht.“¹⁵¹

Um zu verstehen, von welcher Bedeutung der König für die Bevölkerung war, muss man die Kosmologie der Maya kennenlernen. Der König war nämlich nicht nur das Staatsoberhaupt, er war in erster Linie gottgleicher Schamane, der in allen Seinsdimensionen wirkte und mit der Kraft ritueller Zauberkünste für das Gleichgewicht der Welt sorgte und zu sorgen hatte.¹⁵² Die Trennung zwischen Religion und Politik wäre für die Maya unvorstellbar gewesen. Nach Linda Schele war der Kosmos bei in der Vorstellung der Maya in drei übereinanderliegende Bereiche gegliedert. Oben befindet sich das bestirnte Himmelsgewölbe, darunter die steinige Mittelwelt der Erde, auf dem die Menschen leben und welche dazu geschaffen ist, mit dem Blut der Könige Blüten und Früchte hervorzubringen. Unten liegen die schwarzen Wasser der Unterwelt. Diese Bereiche sind nicht, wie etwa bei uns Himmel und Hölle, voneinander abgetrennt sondern durchdringen einander und werden außerdem als lebendige heilige Wesen vorgestellt. Der Himmel beispielsweise ist ein echsenartiges Ungeheuer, welches den Regen verursachte, in dem es sein Blut vergoss. Der in Zusammenhang stehende Gegensatz dazu ist das Blutopfer der Könige. Zwischen den vier Himmelsrichtungen liegt die Weltachse, symbolisiert durch den Weltenbaum, der in allen drei Stufen des Seins zugleich existiert. Sein Stamm befand sich in der Mittelwelt, seine Wurzeln reichen bis in die Wasser

¹⁵⁰ Vgl. Ebd., S. 104

¹⁵¹ Grube, Nikolai: Die Insignien der Macht. In: Grube (2006/2007), S. 96

¹⁵² Vgl. Schele, Linda (1991), S. 52

der Unterwelt und die Krone erhebt sich bis ins himmlische Jenseits.¹⁵³ Doch der Weltenbaum ist nur eine von zwei Symbolgestalten der Weltenachse. In ihrer wichtigsten Manifestation verkörperte sie sich in der Person des Königs, wenn dieser, „von ekstatischen Visionen verzückt, auf der Spitze des künstlichen Berges seiner Stufenpyramide stand.“¹⁵⁴ Zur Kommunikation zwischen dem Diesseits und dem Jenseits diente die Schlange – wenn diese Verbindung funktioniert hat sah man aus den Tempeln Weihrauchwolken, die sich wie die Visionsschlange erhoben. Der König ist also nicht nur Herrscher, er ist auch Gott, Schamane, oberster Priester sowie die irdische Erscheinungsform der Weltenachse und im Besitz magischer Kräfte. In seiner Funktion bildet er die Brücke zum Jenseits.¹⁵⁵ Er hat als Vermittler zwischen Schutzgöttern und Königreich die Aufgabe, seine Ahnen und die Patronatsgottheiten mit Hilfe von verschiedenen Ritualen wie das Verbrennen oder Baden im Weihrauch, das Darbringen von Opfergaben oder das Einkleiden in Kultbildern zu nähren.¹⁵⁶ Manchmal wird diese Beziehung zwischen Herrschern und Göttern auch als *u juntan* (sein/ihr Umsorgtes) ausgedrückt und kann durchaus mit der Verbindung zwischen einer Mutter und einem Kind verglichen werden.

Die Quellen zur dynastischen Geschichte der Maya beschränken sich auf hieroglyphische Texte, Skulpturen und Reliefs, Keramiken und Grabbeigaben. Vor allem auf Stelen wurde die Geschichte eines Herrschers deutlich, doch nur wenige davon sind bis heute so gut erhalten, als dass sie lückenlose und aufschlussreiche Ergebnisse liefern. Natürlich bahnt sich die Natur ihren Weg und verwüstet nach und nach Entdeckungen, die nicht lange zuvor freigegeben wurden. Doch bemerkenswert ist auch die Zerstörung durch Menschenhand. Die Gesichter der Herrscher wurden zerkratzt, ihre Namenshieroglyphen unkenntlich gemacht und somit die Aufzeichnung ihres Lebens gelöscht.¹⁵⁷ Spätestens hier wird klar, dass die Maya kein friedfertiges Volk waren, wie lange angenommen, sondern dass bei einem Sieg der König nicht nur körperlich vernichtet wurde, sondern auch seine Bauwerke und

¹⁵³ Vgl. Ebd., S. 54

¹⁵⁴ Ebd., S. 57

¹⁵⁵ Vgl. Ebd., S. 273

¹⁵⁶ Vgl. Wagner (2007) S.104

¹⁵⁷ Vgl. Schele (1991), S. 442

Machtinsignien. Es wirkt fast so, als wollten die Sieger die Erinnerung an ihren verlorenen König auslöschen wollen. Auch hier wird also deutlich, welche Bedeutung der jeweilige Herrscher des Volkes inne hatte.

Die Könige wurden also göttlichen Wesen gleichgesetzt, trotz der Glorifizierung standen sie aber unter dem Druck, ihre Aufgaben stets gut zu erfüllen. Ein Herrscher, der nicht gewählt wird, der nicht aufgrund von Argumenten oder Leistungen an die Macht kommt, sondern wie Monarchen durch Abstammung oder Vererbung ein Amt bekommt, muss meiner Meinung nach seine Stellung eher legitimieren als jemand, der diese Position einigen vielen Anhängern zu verdanken hat. Der göttliche Ursprung mag dazu gedient haben, der Bevölkerung glaubhaft zu machen, die Berechtigung als Staatsoberhaupt inne zu haben, doch der Herrscher nutzte auch eine Symbolik, die visuell ergreifbar, ertastbar und vor allem realistisch war. Gleich einem Popstar musste er einen Kult aufbauen, um erfolgreich zu sein und „Fans“ zu haben. Es ist nichts Neues, dass es bei Stars wie Lady Gaga oder Michael Jackson längst nicht mehr nur um Leistung geht, sondern auch um das Image, die Auftritte, alles, was den Star besonders macht. Prinzipiell lässt sich dieses Prinzip auf jede beliebige Person in der Öffentlichkeit übertragen. Politische Auftritte haben eine Wirkungsdramaturgie.

Dazu schreibt Helmar Schramm in seinem *Karneval des Denkens*:

„Fast wirkt es, als wären da alle Lebensenergien aus dem Körper des Theaters herausgesickert, um sich im öffentlichen Raum, auf der Bühne der Politik, um so kräftiger zur Geltung zu bringen.“¹⁵⁸

Denkt man an Ludwig XIV, den Sonnenkönig, so denkt man in erster Linie wohl eher nicht an Errungenschaften oder Leistungen, die er in seiner Amtszeit vollbrachte, sondern eher an das Pompöse, seine Robe, seine Feste, all das, was ihn umgab. Er baute einen Personenkult sondergleichen auf, der ihm half, sein Image aufzubauen und zu erweitern. Als Beispiel sei hier das „Lever du roi“ genannt, ein öffentliches Morgenritual, bei dem der

¹⁵⁸ Schramm, Helmar: *Karneval des Denkens. Theatralität im Spiegel philosophischer Texte des 16. Und 17. Jahrhunderts*. Berlin: Akad. Verlag, 1996, S. 11

König im Beisein von 200 Zusehern angekleidet wurde. Er war nur von durchschnittlicher Größe, doch durch Schuhe mit Absätzen und prunkvolle Gewänder wirkte er beinahe furchteinflößend. Ludwig der XIV ist sicherlich einer der bekanntesten Regenten der letzten Jahrhunderte, nicht zuletzt, weil er dafür gesorgt hat, nicht so schnell vergessen zu werden.

Dass Personen des öffentlichen Lebens sich derselben Mittel bedienen wie Schauspieler im Theater ist also schon länger bekannt. Kostümierung, Requisiten, oftmals ein besonderer Raum und auch Mimik und Gestik werden selbstverständlich und wissentlich genutzt und das nicht erst seit der Neuzeit. Bereits Erasmus von Rotterdam äußerte sich zur Verwandtschaft zwischen Herrschertum und Theater:

„Wenn die Halskette, wenn das Zepter, wenn der Purpur, wenn das Gefolge den König ausmachen, was verbietet dann, an Stelle der Könige Schauspieler zu nehmen, die mit denselben Insignien geschmückt auf die Bühne treten?“¹⁵⁹

Theatralität als Mittel der Machtrepräsentation- und legitimation wird offenbar seit jeher von den Machtinhabern bewusst eingesetzt. Wie auch in Europa die Königskinder gelangt der mayanische Herrscher nicht an die Macht weil er sich eignet oder überzeugt hat, sondern durch seine Geburt. Er legitimiert seine Herrschaft fortan durch den Willen der Götter. Nun muss er das Volk davon überzeugen, dass er besondere und außergewöhnliche, ja übernatürliche Kräfte und Fähigkeiten besitzt, die ihn dazu befähigen, zu regieren. Wenn er in diesem Unternehmen scheitert und sei es nur in der Art, sich nicht vom gemeinen Mann des Volkes zu unterscheiden, kann eine Revolte aufkommen, welche dazu führen könnte, dass ein gewöhnlicher Mensch sich für qualifiziert und fähig hielte, die Staatsgeschäfte zu führen. Stellt der König jedoch seine Besonderheit und Göttlichkeit bei jedem seiner Auftritte unter Beweis, werden solche Gedanken im Keim erstickt.

¹⁵⁹ Erasmus Roterodamus, Desiderius: Ausgewählte Schriften in 8 Bänden. Hg. Werner Welzig. Lateinisch/Deutsch. Bd. 1: Epistola ad Paulum Volzium / Brief an Paul Volz. Echiridion militis christiani / Handbüchlein des christlichen Streiters. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft. S. 139 Zit.nach: Künkler, Uta Julia: Theatrale Spuren einer versunkenen Kultur. Jahresbeginnzeremonien, Gottkönigstatus und das Ballspiel der Maya im Fokus von Theatralität. München: 2003, S. 46

Auf den folgenden Seiten werde ich versuchen, herauszufinden, welcher theatralischer Mittel sich die Göttkönige bedienten, um ihren Personenkult, ihre Andersartigkeit und ihre Nähe zu den Göttern deutlich zu machen. Beleuchten möchte ich als erstes den „besonderen Raum“, der für derlei Auftritte genutzt wurde. Das bauliche Umfeld sowie die ganze Stadt diene vermutlich als Bühne für Religion und Macht des Herrschers.

4.4. Architektur als Bühne zur Macht

„In Ägypten stehen die gigantischen Tempelskelette in dem wasserlosen Sandmeer, in der ganzen nackten Wüstenöde. Hier dagegen hüllte die Ruinen eine ungeheure Waldung ein und verbarg sie vor den Blicken der Menschen, wodurch der Eindruck und die moralische Wirkung erhöht und ihnen ein mächtiges und fast wildromantisches Interesse gegeben wird.“¹⁶⁰

Die Architektur der Maya ist sicherlich eine der bedeutendsten und beeindruckendsten Zeugnisse. Die mächtigen Palastanlagen und die Pyramiden, die über den Urwald hinausragen hinterließen nicht nur bei John Lloyd Stephens und Fredrick Catherwood, der eine Forschungsreisende, der andere Architekt, die 1839 – 40 die ersten Maya Stätten gefunden hatten einen überwältigenden Eindruck sondern bis heute hält sich ihre Faszination bei jedem Besucher, der diese geheimnisvollen Pyramiden erblickt. Doch so beeindruckend sie auch sind, sie geben auch genug Anlass um Fragen zu stellen. Die Funktion und Bedeutung der Bauten ist noch nicht vollständig geklärt, und so wagt man heute gerade erst von „Maya-Städten“¹⁶¹ zu sprechen. Die Bezeichnung Pyramide ist auf die Form bezogen, die Unterscheidung zwischen Tempel und Palast willkürlich. Den Forschern ist es jedoch möglich, am Grad der Zugänglichkeit und Zentralität von Gebäudekomplexen zwischen öffentlichen, privaten und kultischen Charakter zu unterscheiden. Die Palastanlagen waren dadurch gekennzeichnet, dass an großen Plätzen angelegt waren, meist aus mehreren Ebenen bestanden und

¹⁶⁰ Stephens (1993), S. 63f

¹⁶¹ Vgl. Hohmann-Vogrin, Annegrete: Die Einheit von Raum und Zeit – Die Architektur der Maya. In: Grube (2006/2007) S. 195

nur beschränkt einsehbar waren. Je nach Lage konnten hier Bereiche für fürstliche Repräsentationen ausgemacht werden.¹⁶² Paläste besaßen eine Vielfalt an Formen und Funktionen und dienten dem König und dem Hofstaat als Wohnsitz.¹⁶³ Tempel hingegen erfüllten in erster Linie eine Zeremonialfunktion und waren ein oder mehreren Gott/Göttern geweiht.¹⁶⁴ Forscher konnten dies anhand der Spuren von Brandopfern auf Fußböden und dem Vorhandensein von Votivgaben sowie gelegentlich auch Reste von Keramikteilen, die für solche Zeremonien verwendet wurden belegen.

Wie in scheinbar allen Lebensbereichen spielt auch bei der Anordnung der Gebäude das kosmische Weltbild der Maya eine wichtige Rolle. So wurden Paläste, Tempel und der große Platz nach den vier Haupthimmelsrichtungen ausgerichtet. In ihrer Struktur war zwischen einfachen Hofgruppen und Palastkomplexen kein großer Unterschied; sie zeigen beide die Ähnlichkeit mit der natürlichen Landschaft, mit Bergen, die sich aus feuchten Ebenen erheben – in diesem Sinne kann die Architektur der Maya als Versinnbildlichung dieses Weltbildes angesehen werden.¹⁶⁵ Die hohen Bauwerke wurden mit „witz“ betitelt, was übersetzt so viel wie Berg heißt. Die heilige Kraft, die die Welt lebendig hält, war an bestimmten Orten besonders stark, beispielsweise in Höhlen oder Bergen.¹⁶⁶ Der Tempel in Form von einer Pyramide erfüllte damit gleich zwei heilige Komponenten. Die Form des Berges mit dem Eingang in das Innere, die Höhle – sie ist das Tor zum Jenseits, durch welches der König schreitet.

Die Anordnung richtet sich nach dem Verlauf der Sonne. Sie geht im Westen unter und durchwandert nachts die Unterwelt bis sie morgens wieder im Osten aufgeht. Dabei ändern sich im Laufe eines Jahres die Auf- und Untergangspunkte am Himmel. Sie wandern zwischen den beiden Sonnwendpositionen zu Beginn des Sommers und des Winters. Bei den zwei Tag- und Nachtgleichen im Frühling und im Herbst geht die Sonne in der Mitte zwischen diesen beiden Punkten auf bzw. unter. Diese vier

¹⁶² Vgl. Ebd., S. 200

¹⁶³ Vgl. Harrison, Peter: Maya-Architektur in Tikal, Guatemala. In: Grube (2006/2007), S. 222

¹⁶⁴ Vgl. Ebd., S. 226

¹⁶⁵ Vgl. Hohmann-Vogrin (2006/2007), S. 200

¹⁶⁶ Vgl. Schele (1991), S. 56

Sonnwendpositionen fassen die Maya als die vier Seiten der Welt auf. Ost, Nord, West, Süd werden unterschiedliche Farben und Eigenschaften zugeordnet. Auch beim Großen Platz von Tikal, dem räumlichen und kultischen Mittelpunkt der Stadt finden findet sich diese kosmologische Anordnung wieder. Die Plätze bilden in jeder Stadt das Zentrum des gesellschaftlichen und politischen Lebens und werden von Wohnanlagen des Adels und hohen Tempeln umgeben.¹⁶⁷

Auch die Zwillingspyramiden in Tikal sind an kosmischen Punkten orientiert und stehen für das Weltbild der Maya. Sie wurden nach Osten und Westen ausgerichtet, die Gebäude im Norden und Süden stellen Himmel und Unterwelt dar. Alle Treppenstufen zusammengerechnet ergeben 365, also genau ein Kalenderjahr. Nach Peter Harrison, ein Maya Forscher an der Universität in New Mexico, wurden solche Zwillingspyramiden als zeremonielle Zeitmarkierung gebaut.¹⁶⁸ Sie sollten einerseits das Verstreichen eines Zeitraums ohne Katastrophen und Brüche hervorheben, andererseits aber auch den Herrscher verherrlichen. Deswegen stand auf der Nordseite, dem „Himmel“, eine nach oben offene Einfriedung mit einer skulpturierten Steinstele, die den Herrscher als Triumphator abbildete. Auf den stumpfen Kuppen fanden vermutlich Tanzeremonien statt.

„Da der erste Tempel dem königlichen Schamanen als Instrument für seine kultischen Jenseitsreisen dienen sollte, wurde er von seinen Erbauern als Freilichtbühne angelegt. Denn das Ritual, das es dem Herrscher ermöglichte, in die Welt der sakralen Mächte zu gelangen, würde im Beisein aller stattfinden, damit die Gemeinschaft sich geschlossen vom Gelingen der Kulthandlung würde überzeugen können.“¹⁶⁹

Wie Linda Schele es schon beschreibt waren Pyramiden in jeglicher Form und Funktion ein Werkzeug zur Machtdemonstration des Gottkönigs. Es ging bei der Bauweise nicht darum, Raum zu schaffen, sondern darum, anders zu sein als alle anderen Bauwerke und allen voran, so imposant wie möglich zu sein. Erich Lehner, Architekt und Professor an der Technischen Universität

¹⁶⁷ Vgl. Harrison (2006/2007), S. 221

¹⁶⁸ Vgl. Ebd. S. 229

¹⁶⁹ Schele (1991), S. 101

Wien, untersucht die Tempel auf ihre Form und Symbolik hin und erkennt, dass hierbei die klassische Definition „Architektur ist Schaffen von Raum“ ad absurdum geführt wird:¹⁷⁰ Zwischen den Sakral- und Profanbauten der Maya besteht ein nicht allzu großer Unterschied; sie besitzen eine gemeinsame Wurzel, nämlich die kleine Hütte der mittleren und unteren sozialen Schichten, wie sie auch bei den heutigen Maya noch üblich sind. Um nun die Monumentalbauten sichtbar klar von der kleinen Hütte abzugrenzen, wurden verschiedene Methoden verwendet, ohne jedoch dabei von dem originalen Bautyp abzukommen. Man benutzte anstatt Holz, welches vergänglich ist, Stein, welcher wesentlich beständiger ist. Dadurch gewann das Erscheinungsbild an Massivität. Doch nur durch Masse ist die Grenze zur Behausung des „kleinen Mannes“ noch längst nicht klar genug. Ein weiteres Charakteristikum der Monumentalbauten ist der Fassadendekor. Hölzerne Stangen und ihre Verschnürungen werden in der Steinbauweise zu Dekorformen. Weiters finden sich auch zoomorphe und anthropomorphe Skulptierungen in Form von Masken, die entweder riesig oder so zahlreich in der Anzahl waren, dass das befremdende, abwehrende Aussehen beim Besucher „Erstaunen oder gar Entsetzen hervorruft.“¹⁷¹ Der symbolische Gehalt steht hier im Vordergrund:

„Die bedrohliche Darstellung der hoch bedeutenden Gottheit ist ein plakativer Ausdruck der Macht des Transzendenten: Eine Macht, die vor allem von der Priesterschaft – als Vermittler zwischen Irdischem und Überirdischem – benutzt wurde, um ihre eigene Machtposition zu bestätigen.“¹⁷²

Lehner glaubt, dass die Bedeutung der albtraumhaften Skulpturen wohl nur wenigen Eingeweihten bekannt war und das Bauwerk deswegen eine mystisch aufgeladene Dimension bekam, die den Seher wohl einfach überforderte. Durch das Aufsetzen einer Cresteria, eines „Dachkamms“ erhält das Bauwerk einen weiteren Signalcharakter, es wird zum Zeichen einer

¹⁷⁰ Vgl. Lehner, Erich: Form und Symbolik in der Architektur der Maya. In: Institut für Baukunst, Bauaufnahmen und Architekturtheorie der TU Wien (Hg.): Andere Räume Andere Zeiten 1. 2001-2002. Wien/Graz: NWV, 2002. S. 83

¹⁷¹ Ebd., S. 75

¹⁷² Ebd., S. 76

höherrangigen Örtlichkeit. Die bis zu 16m hohen Mauerscheiben steigern die Höhe des Tempels gewaltig und verleihen ihnen ein majestätisches Erscheinungsbild. Sie erfüllen aber auch den Zweck, den Ort einer Gottheit zu markieren.

Während die Paläste architektonisch in die Breite gehen, erhebt sich der Sakralbau über die Masse der profanen Gebäude und wird dadurch zum städtebaulichen Signal:

„Von jedem Punkt der Stadt aus sichtbar, erinnern die beherrschend aufragenden Monumente immerwährend an die Macht des Transzendenten, und damit an die Macht dessen Vertreter und Vermittler, der Priesterschaft.“¹⁷³

Diese vertikale Tendenz setzt eine starke Akzentuierung, die außer der Symbolik der Macht auch praktische Gründe hat: Die Rituale müssen von einem Punkt aus stattfinden, den jeder Zuseher sehen kann – ihre Konzentration soll sich nur darauf fokussieren. Deswegen werden die wichtigsten Sakralbauten an der Front einer Platzes errichtet, wo eine große Menschenmenge sich versammeln kann. Der Priester, als Vermittler zwischen Irdischem und Überirdischen, bekommt somit die perfekte Bühne geliefert für Vorstellungen jeglicher Art.

Wie zusammenhängend die Bauten mit der Astronomie und der Symbolik verknüpft sind ist besonders bei der Pyramide von Kukulcán ersichtlich. Eine der wichtigsten Zeremonien wurde dort gefeiert – der Abstieg der gefiederten Schlange. Die Pyramide hat insgesamt 365 Stufen, wie auch die Zwillingspyramiden in Tikal. Am Ende zweier Treppen befindet sich jeweils ein Schlangenkopf. Jedes Jahr am 21. März und am 21. September, zur Tag- und Nachtgleiche, verläuft die Sonne exakt in der Position, sodass es aussieht, als würde sich eine Schlange wellenförmig von der Spitze der Pyramide bis zum Kopf schlängeln.¹⁷⁴ Das ergibt ein spektakuläres Licht-Schattenspiel, welches der Priester vermutlich wusste, zu nutzen. Es ist anzunehmen, dass er auf der obersten Plattform erschien, um dann langsam hinunter zu schreiten, als

¹⁷³ Ebd., S. 84

¹⁷⁴ Vgl. Abb. 1

Reinkarnation der gefiederten Schlange, um seine Stellung vor dem Volk zu legitimieren.¹⁷⁵



Abb. 1: „Schauspiel der gefiederten Schlange“

Dass man für Bauten der höheren Schichten Stein und nicht wie der gewöhnliche Bauer Holz verwendete ist insofern bemerkenswert, als dass auch hier wieder deutlich zu erkennen ist, dass der Gottkönig nicht vergänglich ist bzw. nur sein Körper. Aus dem reichen literarischen Schaffen der Maya ist heute nur ein kleiner Teil überliefert; das feuchtheiße tropische Klima zerstörte alle vergänglichen Materialien wie Holz oder Stoffe oder Bücher aus Feigenbastpapier.¹⁷⁶ Lediglich was auf Stein oder andere die Zeit überdauernde Materialien geschrieben haben ist heute noch erhalten. Das wussten die damaligen Schreiber wohl auch und ritzen die wichtigsten Daten und Ereignisse vorwiegend auf Stelen, Wandtafeln oder Türsturzen ein.

¹⁷⁵ Vgl. Travelnews, Mexiko: Chichén Itzá: Symbiose von Maya und Tolteken. In: Latina Press.com <http://latina-press.com/news/122088-chichen-itza-symbiose-von-maya-und-tolteken/> Zugriff: 9.1.2015

¹⁷⁶ Vgl. Grube, Nikolai: Die Hieroglyphenschrift – das Tor zur Geschichte. In: Grube (2005/06), S. 127

Wollte man einen König und dessen Geschichte auslöschen, so funktionierte dies nur über die Menschenhand. Bei Verlust eines Krieges wurden Stelen systematisch zerstört.¹⁷⁷ Die Maya nannten Stelen *te-tun*, „Baumstein“, die Stele ist also ein Symbol für einen Baum.¹⁷⁸ Nach Linda Schele symbolisierten Plätze mit vielen Stelen die Erde mit dem Tropenwald. Mit der Aufstellung derer stellen die Herrscher eine mythologische Verknüpfung her, spielt der Baum doch eine tragende Rolle im Weltbild.¹⁷⁹

Städte mit ihren Palastanlagen und Tempeln standen allerdings nicht isoliert voneinander, die Maya wussten die Orte mit Dammstraßen, so genannten *sakbe*¹⁸⁰ zu verbinden. Markus Eberl, Dozent für Altamerikanistik und Ethnologie an der Universität Bonn glaubt, die Wege seien nicht nur zum Transport, sondern auch von Pilgern und für Prozessionszüge benutzt worden. Es gibt mehrere Gründe zur Annahme, dass die Straßen eine zeremonielle Funktion innehatten. Nicht nur, dass es kolonialzeitliche Dokumente gibt, die dies schildern, sondern es ist auch an der Struktur und an den Eigenschaften der Straße erkennbar: Innerhalb der Städte konzentrieren sie sich auf die Zentren, wo der Adel lebte und die Tempelpyramiden standen, in denen die wichtigsten Rituale abgehalten wurden. Doch auch der politische Symbolgehalt bei der Nutzung der Zeremonialstraßen war von wesentlicher Bedeutung: Die *sakbe* verbanden nicht nur Tempelbezirke und Wohnkomplexe der Oberschicht sondern wurden aus der Umgebung auch herausgehoben und betont. So führte die herrschende Elite ihren besonderen Status und die damit allgegenwärtige göttliche Ordnung dem einfachen Maisbauern vor Augen.¹⁸¹

Die heutigen Forschungsergebnisse lassen keinen Zweifel daran, dass die Nähe zur Natur und der in ihr beheimateten göttlichen Wirklichkeit ein Grundprinzip für die bauliche Struktur einer Maya Stadtanlage ist. Gebäude

¹⁷⁷ Vgl. Kapitel 4.3.1

¹⁷⁸ Vgl. Schele (1991) S. 58

¹⁷⁹ Vgl. Kapitel 4.3.1

¹⁸⁰ Die Straßen wurden mit hellem Kalkbelag aufgeschüttet, deswegen wurden sie mit *sakbe* – yukatekisches Maya für weiße (*sak*) Straße (*be*) bezeichnet. Vgl. Eberl, Markus:

Prozessionen, Pilger, Lastenträger – Die Zeremonialstraßen. In: Grube (2006/2007), S. 232f

¹⁸¹ Eberl (2006/2007), S. 233

und Plätze sind ihre gestaltete Wirklichkeit, die in das kosmologische Ganze eingebaut werden. Damit schaffen sie mythologische Bezugspunkte im irdischen Alltag. Der Mensch ist Teil des Universums und darum bemüht, mit der Umwelt in Harmonie zu leben. Die symbolische Aufladung der gesamten mayanischen Stein-Architektur drückt die Verbindung zur religiösen Vorstellungswelt aus. Somit kann behauptet werden, dass die Zentren nicht nur den Nutzen als Zweck hatten und auch nicht rein zufällig erbaut worden sind, sondern dass die Baukunst die Stadt und in die jenseitige Vorstellungswelt platziert und somit jeder Stadtbewohner in den mythologischen Kosmos eingebunden wird. Die Religion wird Teil des alltäglichen Lebens indem sie vergegenwärtigt wird. So betrachtet könnte man sagen, dass die gesamte Stadt als Bühne für die Religion und damit auch als Bühne für den Gottkönig dienen kann, denn er legitimiert seine Herrschaft aus der Religion. Durch den Aufbau der Stadt und der strengen hierarchischen Ordnung werden der Bevölkerung nicht nur die Gläubigkeit sondern auch die Macht und Größe des Königs immer wieder in Erinnerung gerufen. Tempel, Pyramiden, Paläste, sie alle gelten als steingewordener Herrschaftsanspruch.

„[Die Gottkönige] bedienen sich der figürlichen und plastischen Gestaltung in der Baukunst, zum Beispiel mit überdimensionalen Reliefmasken von Götter- und Monstermasken, als Element der Einschüchterung und Abschreckung und [sichern] damit ihren Machterhalt [ab].“¹⁸²

Das Oberhaupt nutzt die Architektur für seine Positionierung in der Gesellschaft und errichtet an bestimmten Orten zu bestimmten Zeiten Stelen, um seine Macht bildlich zu unterstreichen und um sich unsterblich, vermutlich in der Rolle des Weltenbaumes, in der kosmologischen Anordnung der Stadt zu verewigen. Durch die Zerstörung feindlicher Stelen wird die Verbindung zur Götterwelt durchtrennt.

Man kann davon ausgehen, dass dem Volk die Symbolik der Gebäude und Plätze bewusst war, die Zeichen demnach verstanden werden und ein Platz

¹⁸² Wurster, Wolfgang: Die Architektur der Maya. In: Eggebrecht, Arne u.a. (Hg.): Die Welt der Maya. Archäologische Schätze aus drei Jahrtausenden. Mainz: von Zabern, 1992. S. 108

demnach nicht nur ein Platz war, über den gelaufen werden konnte, sondern eine Ebene bildet, die in einen sakralen Kontext gebracht wird. Durch die Menschen, die sich über den Platz bewegen, wird der Platz zu einer Bühne. Ein Schauspieler im Theater beispielsweise ist sich bewusst, dass seine Aktivität nicht nur auf einer Hebebühne stattfindet, sondern sie steht auch in einem imaginären Kontext, der durch die Zeichen der Szenerie und des Raumes hervorgerufen werden.¹⁸³ Steht beispielsweise ein Besen in der Ecke für einen Wächter – man könnte ihm ja einen Hut aufsetzen – passt sich die Bewegung des Schauspielers dem Code des Besens an und wird dadurch wiederum zum theatralen Zeichen. In derselben Lage befindet sich der mayanische Bürger, der sich zwischen den Gebäuden und Plätzen bewegt. Er sendet an alle Anwesenden proxemische Zeichen aus und wird durch die symbolisch aufgeladene Stadt zu einem Darsteller in einer großen Gesamtinszenierung, welche von der Allgegenwärtigkeit der Götterwelt und dadurch auch von der Macht und der Wirkung der wichtigsten Person, des Gottkönigs handelt.

Damit kann die gesamte Stadtanlage und das Umfeld als Bühne für Religion und damit für die Macht des Königs gesehen werden.

Doch mit imposanten, teils furchteinflößenden Gebäuden ist es längst nicht getan – Herrscher müssen auch einen Kult um sich herum aufbauen. Wie sich eine Person repräsentiert ist maßgeblich. Auch auf kleinen Raum, beispielsweise bei Reliefdarstellungen ergeben sich viele Möglichkeiten, Macht zu demonstrieren. Auf welche Art und Weise das öffentliche Bild des Herrschers kreiert und welche Darstellungsformen dafür genutzt wurden ist der nächste Punkt, den ich untersuchen will.

¹⁸³ Vgl. Künkler (2003) S. 55

4.5 Der Herrscher als Star – Darstellungsmöglichkeiten zur Inszenierung von Macht

Um den Status eines Stars zu bekommen bedarf es einiges an Arbeit – im Falle eines Künstlers beispielsweise reichen großartige Auftritte oder Filme nicht aus. Als Promi-Beispiel sei hier Elvis Presley genannt. Selbst wenn man nicht bei einem Konzert von ihm war, weiß man doch, wer er war und würde ihn – unabhängig ob die Musik den eigenen Geschmack trifft oder nicht – durchaus als Star bezeichnen. Seine Präsentation in der Öffentlichkeit war nahezu perfekt. Mit ihm verbindet man nicht nur Rock 'n' Roll, sondern auch eine gewisse Art und Weise der Bewegung sowie sein äußeres Erscheinungsbild. Man assoziiert mit ihm einen weißen Ganzkörperanzug mit Schlaghose und Fransen, auch bestimmte Tanzbewegungen werden eindeutig ihm zugeschrieben. Silhouetten unzähliger Bewegungsmomente gibt es als Fanartikel auch heute noch zu kaufen, sie alle stellen nur eine Momentaufnahme ohne Gesicht, ohne Farben, ohne Kleidung dar und doch weiß man sofort, diese Bewegung hat Elvis verewigt. Dadurch, dass er sein Privatleben so geheim wie möglich hielt, kaum Interviews gab und auch in keiner Talkshow auftritt umgab ihn zusätzlich noch etwas „Geheimen“. Der Fantasie der Fans war dadurch kaum Grenzen gesetzt. All das wusste Elvis genau einzusetzen und so wurden seine Auftritte von Mal zu Mal sensationeller, der Kult steigerte sich ins Unermessliche. Die Musik war hierbei zweitrangig.

Diese Kunst, einen Kult um sich zu bilden bzw. ihn auch zu wahren, besaß der Maya Herrscher genauso wie Elvis, Michael Jackson oder Madonna. Die Inszenierung muss dafür schon bereits im Vorfeld, vor seinen eigentlichen Auftritten beginnen. Ich kann mir vorstellen, dass die Stelendarstellungen und Reliefabbildungen, die die Maya Bevölkerung sieht, das Bild des Königs prägen. Durch die ständige Präsenz bekommt der Herrscher eine besondere Bedeutung und verankert ihn in den Köpfen der Bewohner mit einer bestimmten Bedeutung. Portraits von ihm zeigen die Andersartigkeit, in dem Fall die Göttlichkeit, gepaart mit überirdischen Machtinsignien. Man kennt das aus uns bekannten Gemälden wie das des von Hyacinthe Rigauds gemalten

Portrait von Louis XIV, dem Sonnenkönig. Er wird nicht nur mit Zepter und Krone gezeigt; streng genommen würde das reichen, um ihn als König zu erkennen, sondern auch in einer prachtvollen Robe aus königsblau, umgeben von Stoff in rot. Blau, besser gesagt Indigo symbolisierte durch ihren Preis Macht, es war die teuerste Farbe in der Beschaffung. Rot ist die Farbe der Kraft und kann einerseits beflügelnd, andererseits auch ein Warnzeichen sein. Mischt man diese beiden Farben zusammen bekommt man Purpur: die Farbe der Könige, Kaiser und Kardinäle. Eva Horn, Kultur- und Literaturwissenschaftlerin an der Universität Wien schreibt über Herrscherportraits, dass sie in erster Linie Bilder von Macht wären.¹⁸⁴ Bilder würden Zeichen beinhalten, die erst entziffert werden müssen, da sie immer etwas enthalten und auf etwas aufbauen, was in ihnen nicht zu sehen ist, wie z.B. Macht. Dem Betrachter wird somit eine Aufgabe gestellt: er muss die Zeichen deuten und das Bild richtig sehen. Beim Herrscherbild wird es somit zu einer politischen Aufgabe. Louis Marin, Philosoph, Historiker, Semiotiker, Kunsthistoriker und –kritiker setzt „den König als ‚Archi-Akteur‘, als zentrales Subjekt der Geschichte, in einem Narrativ in Szene.“¹⁸⁵ Der Autor ist der König selbst, denn das Bild erzählt und erklärt, die Geschichte malt und stellt vor Augen. Insignien der Souveränität wie Kleidung, Zepter, Orden oder auch der Hintergrund stellen eine im Augenblick kreierte und auf diese Person konzentrierte Geschichtlichkeit.¹⁸⁶ Das Bild ist zwar immer eine Repräsentation von Macht, aber eine, die keine ausgeübte Gewalt darstellt sondern lediglich die Möglichkeit, Gewalt auszuüben. Demnach ist die Macht eine Gestaltung einer Kraft, die nicht ausgeübt werden muss, um dennoch sichtbar zu sein. Der Betrachter muss hingegen die Wirkung des Bildes anerkennen.

„Der Betrachter muss nicht nur im Herrscherbild die Zeichen der Macht und die in ihnen verdichtete Geschichte der Taten und Entscheidungen des Herrschers entziffern, sondern er muss auch an die Autorität dieser Zeichen glauben, so wie der Befehlsempfänger an die Autorität,

¹⁸⁴ Vgl. Horn, Eva: Vom Portrait des Königs zum Antlitz des Führers. Zur Struktur des modernen Herrscherbildes. In: Honold, Alexander (Hg.): Das erzählende und das erzählte Bild. München: Fink, 2010. S.128

¹⁸⁵ Vgl. Horn, Eva (2010), S. 131

¹⁸⁶ Marin nennt es „condensé“, verdichtete Geschichte. Siehe dazu Marin, Louis: Das Portrait des Königs.

an die „Kraft“ des Befehlenden glaubt.“¹⁸⁷

Nun gibt es bei den Maya Königen keine Portrait im Sinne vergangener europäischer Regenten, es gibt jedoch Skulpturen, Keramikbemalungen und Reliefs. Natürlich sind diese mit Vorsicht zu deuten, sind sie doch Auftragsarbeiten und keine realen, der Wirklichkeit entsprechenden Abbildungen. Genau wie Louis der XIV war dem dem Gottkönig wichtig, ein – ganz wörtlich genommen – hervorragendes „Image“ zu kreieren und daran festzuhalten. Die Abbildungen, die ich zur Untersuchung heranziehe, stammen aus der klassischen Periode. Funde aus der gesamten Zeit, das bedeutet 3500 Jahre, zu analysieren würde den Rahmen sprengen, die klassische Periode beinhaltet immer noch 650 Jahre. Die archäologischen Funde aus dieser Zeit sind dennoch relativ spärlich, weswegen die gesamte Klassik herangezogen werden muss, damit eine repräsentative Anzahl an Herrscherdarstellungen untersucht werden kann.

4.5.1. Deformationen, Schmuck, Pomp – Mayanische Kunst

Der Begriff Kunst ist, angewendet an der mayanischen Gesellschaft, etwas irreführend; das, was wir als ihre Kunst betrachten, würden die Maya höchstens mit „Fertigkeit“, „Können“, „Wissen“, „Weisheit“ oder „Philosophie“ betiteln.¹⁸⁸ Nach Carolyn Tate geht es den Maya in den Kunstwerken darum, dass der Schöpfer übermenschliche Kräfte wirksam in traditionelle Formen und Materialien zu bannen weiß. Die Werke besäßen eine Seele und müssen wie lebendige Wesen umsorgt, ernährt, gekleidet und angerufen werden. In den Skulpturen verkörperten sich Werte der Gemeinschaft und nicht Gefühle eines Individuums. Die wenigen Auserwählten Schreiber genossen das Privileg, Reliefs zu fertigen, in deren Darstellung das Übernatürlich-Göttliche in den menschlichen Bereich hereingebracht wurde, um die politische Hierarchie zu festigen und zugleich das Identitätsgefühl der Gemeinschaft zu

¹⁸⁷ Horn, Eva (2010), S. 132

¹⁸⁸ Vgl. Tate, Carolyn: Die Zauberkraft des Bilder: Kunst aus Sicht der Maya. In: Eggebrecht (1992), S.278f

gewährleisten.

Der Job des Künstlers war es also, die Seele, das Göttliche in seinem Werk zu manifestieren – der Herrscher wird also durch Besonderheiten erst recht göttlich gemacht. Gleichzeitig schaffte er einen Code, den die Bevölkerung wusste zu identifizieren und entziffern. Vergleichbar, auf einer nicht kosmologischen Ebene natürlich, ist das vielleicht mit der Queen of England. Sie ist auf Banknoten und Münzen abgedruckt und das mit Krone, Schmuck und in edler Haltung. Dadurch dass man Geld beinahe täglich in den Händen hält sieht man auch die Queen beinahe täglich. Das festigt auf leichte Art ihre Herrschaft, die Bevölkerung entwickelt dabei einen gewissen Stolz und kann sich mit ihr identifizieren. Ich denke bei den Herrschern der Maya war es nicht unähnlich. Der Gottkönig wurde in besonderer Weise dargestellt, seine Höherrangigkeit und Göttlichkeit deutlich gemacht, seine Herrschaft so gefestigt.

Eine Besonderheit, die im Zuge der Forschung auffällt, sind die körperlichen Besonderheiten, die den Königsabbildungen zuteilwerden. Auf einem geschnitzten Knochenplättchen¹⁸⁹, welches im guatemalteckischen Tiefland gefunden wurde, wird der Herrscher mit Schädeldeformationen, schielenden Augen, einer bestimmten Körperbemalung sowie angesägten und eingeritzten Zähnen abgebildet. Federico Fahsen, Dozent für Archäologie an der Universidad del Valle, Guatemala meint, diese Absonderlichkeiten seien für diese Zeit typische Schönheitskanons gewesen.¹⁹⁰ Der deformierte Schädel wurde mit Hilfe von Holzplatten, die auf die Stirn und den Hinterkopf von Neugeborenen gebunden wurde, erreicht; der schielende Blick war das Resultat von jahrelangem Fehlfokus, in dem Kinder einen Ball auf die Nase geschnürt bekamen.

¹⁸⁹ Vgl. Abb. 2

¹⁹⁰ Vgl. Fahsen, Federico (2002): Platte mit menschlicher Figur. (Kat.-Nr. 92) In: Seipel (2002), S. 212



Abbildung 2: Platte mit menschlicher Figur

Es gibt tatsächlich einige Zeugnisse von Regenten mit schielenden Augen und flacher Stirn, bei Ausgrabungen wurden auch Schädel mit extrem verzogenen Hinterkopf gefunden. Wenn dies wirklich ein reales Schönheitsbild war und auch praktiziert wurde, dann würde die Elite mitsamt dem König sich auch in diesem Punkt, der Korporalität eindeutig vom normalen Bauern unterscheiden.

Umso spannender ist es, dass auch die Götter schielen – so findet sich auf Stele 27¹⁹¹ in El Perú der Herrscher B'alam Aj mit dem Zeichen k'in auf der Stirn, schielend.¹⁹² Laut Héctor Escobedo, Professor für Archäologie in Guatemala, ist es üblich, dass diese Gottheit schielt. Ein weiterer Fund, eine Obsidians Klinge¹⁹³, zeigt Gott K'awiil, auch er schielt.¹⁹⁴



Abbildung 3: Fragment von Stele 27.

¹⁹¹ Vgl. Abb. 3

¹⁹² Vgl. Escobedo, Héctor (2002): Fragment von Stele 27. (Kat.-Nr. 80) In: Seipel (2002), S. 204

¹⁹³ Vgl. Abb. 4

¹⁹⁴ Vgl. Barriento, Tomas (2002): Zwei Klängen. (Kat.-Nr. 85) In: Seipel (2002), S. 207



Abbildung 4: Zwei Klingen

Wenn nun die Forscher nicht auch menschliche deformierte Schädel gefunden hätten würde ich die Praxis der Deformation mehr anzweifeln, immerhin wäre es auch möglich, dass die Elite vom Künstler verlangte, so abgebildet zu werden und die Schönheitsideale gar nicht der Realität entsprechen. Doch mit den Funden und ausreichenden Forschungen ist es anzunehmen, dass diese Praxis tatsächlich bestand und auch ausgeführt wurde.

Die Abweichung vom normalen Kopf zeichnet den Herrscher als besonders

aus; der ganze Körper, samt Bemalungen, hebt ihn aus der Gemeinschaft hervor und erzeugt damit eine Publikumssituation, weil er mehr Aufmerksamkeit bekommt. Die Hervorhebung, beispielsweise durch Körperlichkeit, ist nach Kotte ein wesentlicher Bestandteil der Theatralität. Er sieht dies aber im Zusammenhang mit der Bewegung:

„Als Theater wird eine historisch konkrete Interaktion zwischen Akteur(en) und Zuschauer(n) erfahren, als deren Hauptfunktion eine Hervorhebung von Körperbewegungen erscheint.“¹⁹⁵

Ich kann mir vorstellen, dass eine Abnormität des Körpers auch eine spezielle Form der Bewegung mit sich bringt. Besondere Kleidung und ein besonderer Raum gehen Hand in Hand mit einem besonderen körperlichen Ausdruck. Es ist also ein Wechselspiel – die körperlichen Hervorhebungen implizieren eine Hervorhebung der Bewegung, beides zusammen ergibt einen hohen Grad an Besonderheit.

Somit betonen die Herrschenden die Andersartigkeit ihrer Körper und machen ihre Verbindung zu den Göttern deutlich. Sie wollen sich bewusst vom normalen Volk unterscheiden, sie wollen besonders sein. Ihre Verwandtschaft zu den Göttern soll nach außen hin so klar wie möglich gezeigt werden und das erreichen sie unter anderem durch die Tatsache, dass auch die Götter schielen. Das Volk reagiert daraufhin mit Ehrfurcht, denn die Götter zu zürnen ist in keinem Glauben eine gute Idee. Indem die Herrscher aussehen wie die Götter werden sie mit ihnen gleichgesetzt, es ist ihnen also klar, dass nur diejenigen Könige werden können, die auch wie Götter aussehen.

Eine theatrale Grundsituation, eine dramaturgische Inszenierung ist somit also auch ohne Bewegung, ohne Auftritte bereits gegeben. Ob es auch einen Live Charakter, eine Handlung und eine Bewegung gibt, werde ich noch untersuchen.

Ein wichtiges Merkmal, welches wir auch aus der europäischen Geschichte kennen, ist die materielle Hervorhebung, beispielsweise durch Schmuck und

¹⁹⁵ Kotte (1998), S. 125

Insignien. Bei den Maya waren dies „Objekte von großem materiellen und symbolischen Wert, häufig Erbstücke, die über Generationen weitergegeben wurden, sodass sie ihrem Träger besondere Kräfte verliehen.“¹⁹⁶

Die Verarbeitung von Jade, Obsidian und Halbedelsteinen ist ein wesentlicher Teil der Maya Kunst. Nach Nikolai Grube nimmt Jade hier eine besondere Stellung ein; das Grün dieses Steins war als Farbe der Pflanzen und Symbol des spießenden Mais sehr bedeutend.¹⁹⁷ Es wurde als Herrschaftsinsignium eingesetzt, in dem es als steinige und demnach stetige Alternative zu Blumen verwendet wurde. Dabei wurden kleine Jaden, die den Kopf des Gottes Hu'unal darstellten, auf der Mitte der Stirn oder an drei Seiten des Kopfes getragen. Sie symbolisierten die Blüten des Ceiba-Baumes im Zentrum des Universums und bildeten das Blumendiadem welches das bedeutendste Zeichen von Herrscherwürde war.

„Würde der Herrscher mit reichem Jadeschmuck beigesetzt, war er dem Maisgott gleichgesetzt, der in den Wassern der Unterwelt, im Inneren des mythischen Berges, im Zentrum des Kosmos – gleich einem ausgesäten Mais Korn in der Erde – seine Auferstehung und Erneuerung erwartet.“¹⁹⁸

Die Elite besaß prächtigen Schmuck; sie trugen Ohrpflocke, Nasenringe, Lippenschmuck, Halsketten, Ringe, Armbänder etc. welche von hohem Rang zeugten und bei Zeremonien und Ritualen verwendet wurden.¹⁹⁹ Der Gott K'awiil spielt eine zentrale Rolle. Archäologe Andrés Ciudad Ruiz meint, er sei ihr „alter ego-way“²⁰⁰; Stelen aus der Klassik zeigen Herrscher, die auf ihren Zeptern und andere Requisiten Symbole von ihm tragen. Laut Valdés sei er die Schutzgottheit der Herrscher und zugleich Symbol für die höchste politisch-soziale Machtposition der Maya.²⁰¹

Abgesehen von Insignien zeichnen sich die Könige auch durch einen

¹⁹⁶ Grube (2006/2007), S. 96

¹⁹⁷ Vgl. Wagner, Elisabeth: Jade – Das grüne Gold der Maya. In: Grube (2006/2007), S. 68

¹⁹⁸ Ebd., S. 68

¹⁹⁹ Vgl. Valdés, Juan Antonio (2002): Halskette mit Jaguarköpfen. (Kat.-Nr.31) In: Seipel (2002), S. 172

²⁰⁰ Ruiz, Andrés Ciudad (2002): Gefäß im Codex-Stil mit mythologischer Szene. (Kat.-Nr.51). In: Seipel (2002), S.185

²⁰¹ Valdés (2002): Plättchen mit dem Profil des Narrengottes (Kat.-Nr. 41). In: Seipel (2002), S.178

Ehrentiteln aus, sie setzen ihren Namen mit dem einer Gottheit gleich und versuchen, ihr ähnlich zu werden.²⁰² Die Verwendung eines göttlichen Namens bringt den Herrscher nicht nur näher oder sogar direkt zur Gottheit, sie beladen ihre Person mit „göttlicher Energie“²⁰³ Namen als Zeichen sind auch im Theater nicht unbekannt, haben Figuren doch oftmals einen Namen, der bereits viel über Charaktereigenschaft oder Verhältnisse erzählt. Generell, die Verwendung eines anderen Namens ist eigentlich schon ein Indiz, nicht sich selbst zu sein sondern jemanden zu spielen.

In der späten Klassik entstand ein Anhänger mit höfischer Szene²⁰⁴ welches einen Herrscher abbildet: Sitzhaltung, Kleidung, Gesten seiner Hände sowie Haltung des Körpers zeugen von hohem Rang. Er trägt viel Schmuck aus Jade, auf dem Kopf einen fein gearbeiteten Kopfputz, der an der Stirn die nach oben gerichtete Nase des Schutzgottes K'awiil zeigt. Der König sitzt auf einem Kissen, welches mit Himmelsymbolen und drei kleinen anthropomorphen Masken verziert ist. Ihm gegenüber sitzt ein Zwerg²⁰⁵, der in bequemer Haltung seinem König lauscht.

Das Bild ist sehr symbolisch – so erzählt natürlich der Körperschmuck von seiner Macht, aber auch die Kulisse, denn das Himmelskissen, genauer gesagt der Himmel steht in der Mythologie neben Bergen und Pyramiden als Wohnsitz der Götter. Man kann also sagen, dass die Götter ihn, in Form eines Kissens, stützen. Das Interessante dabei ist jedoch, dass Valdés die Person nicht nur aufgrund Requisite und Kostüm als den Herrscher identifiziert, sondern auch aufgrund von Gesten der Hände und der Haltung des Körpers. Man kann also davon ausgehen, dass ein König demnach nicht nur nicht wie ein gewöhnlicher Bauer aussah, sondern sich auch anders bewegte. Die Masse an Schmuck, Kopfschmuck sowie Gewändern und Gürtel veränderten vermutlich ebenso die Bewegungen; außer dem Gewicht, welches sicher nicht gering war und dementsprechend schnelle und flexible Bewegungen

²⁰² Ruiz (2002): Gefäß im Codex-Stil mit mythologischer Szene. (Kat.-Nr.51). In: Seipel (2002), S. 185

²⁰³ Künzler (2003), S. 61

²⁰⁴ Vgl. Valdés (2002): Anhänger mit höfischer Szene. (Kat.-Nr. 43) In: Seipel (2002), S. 179

²⁰⁵ Zwerge findet man relativ häufig auf gemalten Szenen oder Gefäßen, die Bedeutung dafür ist noch nicht vollständig geklärt. Man glaubt jedoch, dass sie ein Zeichen für Glück waren. Vgl. Valdés (2002): Anhänger mit höfischer Szene. (Kat.-Nr. 43) In: Seipel (2002), S. 180

unmöglich machte, verlangten sie auch, sich würdig zu bewegen.

Körperlichkeit, Schmuck und Garderobe betonen also den Herrscher, entwerfen eine gewisse Rolle und erzeugen durch Bestimmtheit der Bewegung eine Intensivierung der körperlichen Hervorhebung. Dementsprechend geht es bei den Herrscherdarstellungen nicht nur darum, bestimmte Geschehnisse und die Entwicklung des Staates zu fixieren, sondern sie dienen auch als Repräsentation des Regenten. All jene Merkmale dienen der Machtlegitimation, sie bewirken auch in seiner Abwesenheit bei der Bevölkerung einen Effekt und bereiten seine öffentlichen Auftritte vor.

4.6. In der Rolle des Königs

Wie bereits erläutert ²⁰⁶ stehen Götter und Menschen in einem Abhängigkeitsverhältnis. Die Beziehung zwischen den beiden ist wie die eines Elternpaares zu ihrem Kind; die Maya Könige sorgen für sie, sie sind auf der einen Seite von Fürsten gehegte Kinder, auf der anderen Seite aber auch Herrscher, die Tribut in Form ritueller Opfergaben einfordern.²⁰⁷

Es ist demnach davon auszugehen, dass ständige rituelle Darbietungen mit Musik und Tanz abgehalten werden. Nur so können die Götter ernährt und den Menschen Übel wie Dürre erspart werden. Ich werde also folgend versuchen, Rituale auf ihre theatralen Eigenschaften hin zu analysieren.

4.6.1. Maskerade mit Tanz

„Die Maske ist ein Instrument der Metamorphose und erweckt ein Gefühl der Fremdheit, die das Übernatürliche fühlen lässt.“²⁰⁸

²⁰⁶ Vgl. Kapitel 4.3.1

²⁰⁷ Vgl. Taube, Karl: Die Götter der klassischen Maya. In: Grube (2006/2007), S. 268

²⁰⁸ Stiefel, Erhard: Wie soll man über Masken sprechen? In: Ferino-Pagden, Sylvia (Hg.): Wir sind Maske. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Kunsthistorischen Museum Wien. Milano: Silvana Editore Spa, 2009. S. 172

Masken spielen sowohl zu Lebzeiten als auch im Tod eine zentrale Rolle. Auf der Stele 11 in Yaxchilán kann man eine sehr genaue Darstellung des Königs Vogel-Jaguar IV mit Göttermaske sehen.²⁰⁹ Um ihn herum knien drei Personen, vermutlich Gefangene. Der König wird im Profil dargestellt, vor seinem Gesicht ist eine Maske des Regengottes Chac befestigt. Trotzdem kann man das reale Gesicht noch sehr gut erkennen, es ist also eine doppelte Identität erkennbar. Nikolai Grube und Simon Martin, beides Maya Epigraphen, interpretieren diese Stele in der Hinsicht, dass der König sich nicht nur als Regengott verkleidet, sondern für die Handlung dessen Identität annimmt.²¹⁰

Das Tragen von Masken ist nach Gabriele Weiss, Kuratorin und wissenschaftliche Mitarbeiterin am Weltmuseum Wien, ein „universales Bedürfnis“²¹¹; es sei ein Spiel mit der Realität und Verfremdung. Menschen schlüpfen dabei in eine andere Rolle, die Grenzen werden zwischen beiden Identitäten werden durchlässig.²¹² Dabei wird die Verwandlung zu einer zweifachen – Der Maskenträger wird verwandelt bzw. verwandelt sich, aber auch das Geistwesen nimmt eine Gestalt an, die nicht seine eigene ist und durchläuft eine Transformation.²¹³ Angewendet auf den Maya Herrscher ist es also zutreffend, dass er und der Geist bzw. der Gott zu einem werden und sie miteinander verschmelzen. Eine zweite Wirklichkeit, die nur in der Fiktion der Maya besteht, wird über die Zeichen der Theatralität repräsentiert. Masken können auch nützen, so haben sie in vielen außereuropäischen Kulturen eine wichtige Funktion bei Ritualen, in denen durch die Wahrung eines Geheimnisses, genauer gesagt des Maskengeheimnisses, eine Gruppe von Eingeweihten über ein exklusives Wissen verfügt, welches gleichbedeutend mit dem Zugang zu ritueller oder auch politischer Macht ist.²¹⁴

²⁰⁹ Vgl. Abb. 5

²¹⁰ Vgl. Grube und Martin (2006/2007): Die dynastische Geschichte der Maya. In: Grube (2006/2007), S. 153

²¹¹ Weiss, Gabriele: Masken verhüllen, verwandeln, regulieren und inszenieren. In: Ferino-Pagden (2009), S. 262

²¹² Vgl. Weiss, Gabriele (2009) und Augustat, Claudia: Veränderungen und Verwandlung: Eine ethnologische Perspektive. In: Ferino-Pagden (2009), S. 262, 264

²¹³ Vgl. Augustat, Claudia(2009) In: Ferino-Pagden (2009), S. 264

²¹⁴ Vgl. Ebd., S. 264



Abbildung 5: Der als Chaak verkleidete Vogel-Jaguar bei der Ergreifung von Gefangenen

Außerdem kann man über eine Maske Mimik ausdrücken, die das eigene Gesicht nicht vermag oder worüber man nicht ausreichend Kontrolle hat. Der Mensch hinter der Maske sieht sein Äußeres nicht, kann demnach nicht die Wirkung auf seine Mitmenschen abschätzen.

„Erst sein im Spiegel reflektiertes Bild vermittelt ihm das Äußere seiner Person, womit bereits ein Prozess der Enthüllung stattfindet, der das eigene Gesicht gleichsam als Maske erscheinen lässt. Wäre es nicht denkbar, dass man allein schon aus dem Unvermögen, die Wirkung des eigenen „Gesichts“ als Kommunikationsmittel zu kontrollieren, ein Kunstgesicht gestalten wollte, dessen Effekt auf die Außenwelt man besser im Griff hatte?“²¹⁵

Das Erscheinungsbild des Gesichtes spielt in einer öffentlichen Position eine große Rolle, davon sind Politiker heute wie damals betroffen. Bekennen sie sich zu ihrer ungeschminkten, „natürlichen“ Gesichtsmaske, wirken sie berechenbarer, eventuell etikettierbar.²¹⁶ Aus seinem Gesicht wird möglicherweise in Folge eine für die Wahlwerbung medienwirksame Maske „geschnitzt“.²¹⁷

Die Maske ist also nicht nur für den Gebrauch und die Transformation in Ritualen nützlich, sondern sie wahrt auch Geheimnisse für den Träger, von denen die Bevölkerung nichts weiß. Gepaart mit der Macht, die ihm zuteilwird, weil er den gewünschten und notwendigen Gesichtsausdruck durch die Maske nicht nur ausdrücken sondern auch beibehalten kann wird er einmal mehr besonders hervorgehoben und unterscheidet sich maßgeblich von der Masse.

Martin und Grube sprechen aber nicht nur von Masken sondern auch von Tanzdramen, worin der Schöpfungsmythos nicht nur nachgespielt und öffentlich inszeniert sondern auch, im Verständnis der Betrachter, wiederholt wurden.²¹⁸ Dabei war die Beteiligung von Mitgliedern der Elite als Tänzer essentiell – Trommeln, Rasseln, Muscheln, Trompeten, Pfeifen und Flöten

²¹⁵ Ferino-Pagden: Zum Geleit: Die vielen Gesichter der Maske. In: Ferino-Pagden (2009), S. 11

²¹⁶ Vgl. Ebd., S. 11

²¹⁷ Vgl. Ebd., S. 11

²¹⁸ Vgl. Grube und Martin (2006/2007), S. 153

wurden eingesetzt und die Tänze konnten den ganzen Tag ohne Unterbrechung andauern.²¹⁹ Eine schöne Darstellung findet sich auf Paneel 1 aus La Amalia.²²⁰ Man sieht den Herrscher Lachan K'awiil Ajaw B'ot in der Kleidung eines Ballspielers. Dabei tanzt er auf einem zusammengekauerten Jaguar, der den Anschein eines Kriegsgefangenen macht. Sein Kopf ist im Profil dargestellt, der Mund leicht geöffnet. Der linke Arm ist ausgestreckt während die Hand zu einer Faust geballt ist, der rechte Arm ist abgewinkelt, die Hand offen und zum Bauch zeigend. Lachan K'awiil Ajaw B'ot trägt einen aufwändigen Kopfschmuck, dessen Mitte eine Seerose als Zeichen der Venus verziert. Ebenso finden sich Buschen aus langen Federn des Quetzal²²¹, scheinbar in Bewegung. Auch am Körper befindet sich massenhaft Schmuck, unter anderem ein Ohrpflock und eine Kette aus Jadeperlen. Sein Gewand besteht aus einem Lendenschutz, Stoffbahnen um den Bauch und Knie- und Knöchelbänder. Der linke Fuß steht auf dem Boden, der rechte ist aufgestellt, „so als würde der Dargestellte ihn in einer Tanzbewegung heben wollen.“²²²

Auf einem Trinkgefäß aus Los Encuentros²²³ ist nicht nur der König als Tänzer dargestellt sondern es handelt sich um eine rituelle Prozession mit mehreren tanzenden Personen, darunter auch eine adelige Frau und ein Priester. Valdés erkennt anhand der Bewegung von Armen und Beinen, dass sie gerade tanzen.²²⁴ Die Zeremonie wird von Musikern und Tänzern begleitet, während weitere Figuren in einer feierlichen Haltung verharren. Indem diese Personen den Handelnden zusehen kann man von einer Publikumssituation sprechen.

²¹⁹ Vgl. Escobedo, Héctor (2002): Paneel 1. (Kat.-Nr. 159). In: Seipel (2002), S. 257

²²⁰ Vgl. Abb. 6

²²¹ Der Quetzal ist ein sehr scheuer und heute fast ausgestorbener Vogel in Guatemala. Er wurde wegen seiner langen farbenprächtigen Federn hoch geschätzt. Vgl. Graña-Behrens, Daniel und Nikolai Grube: Glossar. (2006/2007), S. 428

²²² Escobedo, Héctor (2002): Paneel 1. (Kat.-Nr. 159). In: Seipel (2002), S. 257

²²³ vgl. Abb 7

²²⁴ Vgl. Valdés, Juan Antonio (2002): Trinkgefäß mit ritueller Prozession. (Kat.-Nr. 141). In: Seipel (2002), S. 246



Abbildung 6: Paneel 1

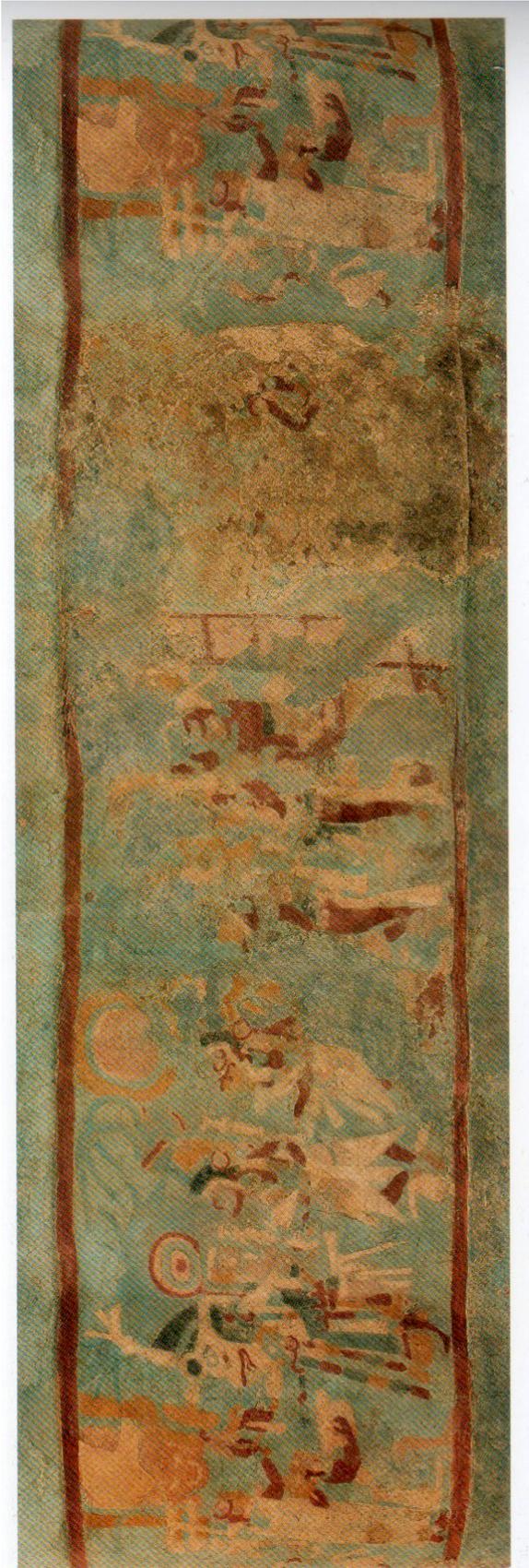


Abbildung 7: Trinkgefäß mit ritueller Prozession

Da der Herrscher selbst der Tanzende ist und er demnach etwas darstellt, kann man ihn als Schauspieler betrachten. Auf Publikumsdarstellungen wurde, außer bei dem vorangegangenen Beispiel, eher verzichtet. Es ist aber nicht anzunehmen, dass der König für sich allein tanzte. Deswegen stellt sich die Frage, ob der eigentliche Sinn und Zweck war, den Tanz den Göttern zu präsentieren. Dann gäbe es ebenfalls Zuseher, die jedoch nicht körperlich daran teilnehmen aber dennoch in der Fiktion, in der Vorstellung der Akteure. Wenn dann in weiterer Folge noch Masken im Spiel sind, in denen sich König und Gott vereinen, hätte man Akteur und Zuseher gleichzeitig. Die Forscher sind sich einig darin, dass der Tanz fester Bestandteil des Rituals sind, die Frage nach dem Zweck stellt sich aber dennoch. Würden die Königstänze in Beziehung zu einem Mythos bzw. bestimmten Ereignissen stehen wäre die Bezeichnung „Tanzdrama“ zutreffend.

4.6.2. Opferungen, Visionen, Rausch und Trance

Ruiz spricht bei einem Trinkgefäß mit Tänzern von einer „typischen Szene des Opfertanzes“²²⁵ Es stellt Personen aus der Unterwelt dar, die im Inbegriff sind, bei einer Art von rituellem Tanz durch Enthauptung geopfert zu werden. Der Exekutor ist Gl, Chak-Xib-Chac, das Opfer ist GIII, der Jaguargott der Unterwelt, personifiziert durch ein Kind mit Schwanz. Gott A, skelettartig gezeichnet, empfängt das Opfer.

Auf einem Türsturz von Yaxchilán findet sich ein Beispiel für das königliche Blutopfer. Türsturz 17²²⁶ stellt König Yaxun Balam dar, der sich zur Ader lässt, indem er seinen Penis mit einem Knochendolch durchbohrt. Seine Gattin Lahka Ahaw zieht sich eine von Dornen besetzte Schnur durch die Zunge und fängt das Blut und die Schnur in einen Korb auf.

²²⁵ Ruiz (2002): Trinkgefäß mit Tänzern. (Kat.-Nr.140) In: Seipel (2002), S. 245

²²⁶ Vgl. Abb. 8



Abbildung 8: Lintel 24

Laut Grube sind Blutopfer von großer Bedeutung für die Gesellschaft und wurden demnach, im Einklang mit der kosmisch angelegten Stadtanlage, öffentlich inszeniert.²²⁷ Anlässe dafür gab es scheinbar genügend: Ende großer Zeitperioden wie etwa das 20 Jahre währende K'atun aber auch Fünf- oder Zehnjahresperioden. Rituelle Handlungen wie das Aufstellen der Stele, „Stein-binden“ oder das Verschütten von Blut wurden durchgeführt um mythische Episoden nachzuvollziehen, in denen Götter das Universum in Bewegung setzten.²²⁸ Die Geopferten waren oftmals Kriegsgefangene, gekaufte Sklaven oder mitunter auch Kinder von frommen Müttern.²²⁹

„Die [Anm.: die Kinder] bis zu ihrem Tag und Opferfest sehr liebevoll behandelt und sehr aufmerksam behütet wurden, damit sie nicht entflohen oder sich mit einer Fleischessünde beschmutzten; und während man sie tanzend von Ort zu Ort schaffte, fasteten die Priester zusammen mit den Chilanes [Anm.: Zauberer] und Amtsgehilfen.“²³⁰

Die Frage nach dem Warum ist trotzdem nicht zufriedenstellend geklärt. Ein Blick auf die Schöpfungsgeschichte im Popol Vuh²³¹ der Quiche Maya gibt Antworten: Die Götter erschaffen die die Welt und die ersten Tiere, von denen sie verlangen, dass sie geehrt und ihre Namen gesprochen werden. Die Tiere aber können nur pfeifen, krächzen oder brüllen. Somit beschließen sie, den Menschen zu schaffen, der sprechen und den Göttern würdig sein sollte. Zuerst versuchen sie es mit Lehm und Erde, doch der Mensch wird zerbrechlich und weich. Danach formen sie Menschen aus Holz, doch die Götter bemerken, dass sie keinen Verstand und kein Herz haben, ebenso keine Erinnerung an diejenigen, die sie geschaffen haben. Letztendlich formen sie den Menschen aus Mais für das Fleisch und Wasser für das Blut und schaffen damit ein Wesen, welches den Namen der Erzeuger kennt und sie anbetet.

Für das Verständnis des Blutopfers ist es also essentiell, zu wissen, dass die

²²⁷ Vgl. Martin und Grube (2006/2007) In: Grube (2006/2007), S. 155

²²⁸ Vgl. Ebd., S. 157

²²⁹ Vgl. Martin, Simon: Unter einem tödlichen Stern: Krieg bei den klassischen Maya. In: Grube (2006/2007), S. 180 sowie Taube (2006/2007), S. 265

²³⁰ Vgl. De Landa, Diego: Blutvergießen für den Teufel. In: Grube (2006/2007), S. 265

²³¹ Vgl. für die Nacherzählung Kutscher, Gerdt: Popol Vuh. Das Heilige Buch der Quiché Guatemalas. In der Übersetzung von Eduard Seler. In: Ibero-Amerikanisches Institut (Hg.): Stimmen indianischer Völker. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1975, S. 43f.

Götter die Menschen als Ernährer brauchen. Die Maya gebrauchen dafür einen Begriff, der unter anderem auch für „säugen“ steht – die Götter sollen gewissermaßen von den Herrschern wie Babys an die Brust gedrückt werden.²³² Auch Kopal, das Harz oder „Blut“ des Kopalbaumes wurde zusammen mit getrockneten Blüten, Alkohol, Tabak und Blut von Tieren geopfert.²³³ Dabei ging es den Maya nicht um die Substanzen selbst, sondern um den „Atem“ der Seele, der das Bindeglied zwischen Welt der Lebenden und des Übernatürlichen ist.²³⁴ Dieser Atem manifestiert sich in Gerüchen oder Geräuschen, besonders in Musik – beides sind flüchtige Elemente, die vom Wind getragen werden.²³⁵ Zusammen mit Kopal wurden die blutgetränkten Papierstreifen verbrannt, der aufsteigende Rauch ermöglicht den Göttern das Blut zu konsumieren. Das Überirdische und die Kontaktaufnahme wird hiermit sicht- und erfahrbar. Der aufsteigende Rauch versinnbildlicht die Göttlichkeit der Könige und wird den Zusehern direkt nahegebracht. In diesem Sinne kann der Rauch als theatrales Zeichen gesehen werden, eines, wo die Bedeutung außerhalb der Handlung liegt.

Ruiz betont bei der Opferdarstellung auf dem Gefäß im Codex-Stil aber noch etwas anderes, nämlich dass die Könige Visionen hatten:

„In den schamanistischen Riten wird die Vision dieser Gottheit [K'awiil] immer wieder beschworen. K'awiil macht Tanzbewegungen – ein klarer Verweis auf die ekstatischen Tänze, die die Maya Herrscher zum Abschluss ihrer Visionen vollführten.“²³⁶

Diese Visionen könnte ein Grund für die Selbstkasteiung sein, ebenso aber auch eine Folge daraus. Ein plötzlicher hoher Blutverlust kann zu einem Trance-Zustand führen und vermutlich wurde die Fähigkeit, Visionen zu kreieren durch tagelanges Hungern vor den Zeremonien noch intensiviert.²³⁷

Wenn man sich in Trance befindet werden die äußeren Umstände

²³² Vgl. Taube (2006/2007). In: Grube (2006/2007), S. 268

²³³ Vgl. Ebd., S. 272

²³⁴ Vgl. Ebd., S. 272

²³⁵ Vgl. Ebd., S. 272

²³⁶ Ruiz (2002): Gefäß im Codex-Stil mit mythologischer Szene. (Kat.-Nr. 51) In: Seipel (2002), S. 185

²³⁷ Vgl. hierbei auch das Zitat „und während man sie tanzend von Ort zu Ort schaffte, fasteten die Priester zusammen mit den Chilanes [Anm.: Zauberer] und Amtsgehilfen“ Vgl. De Landa, Diego: Blutvergießen für den Teufel. In: Grube (2006/2007), S. 265

zurückgedrängt, der Kopf wird frei, der Körper sortiert das Rationale aus. Es erinnert an das ‚arme Theater‘ Grotowskis. Er empfindet jegliches Material, wie z.B. Schminke, Bühnenbild, Requisiten, Kostüm, Geräusche, Beleuchtung etc. als nicht relevant und befindet einzig und allein die Arbeit des Schauspielers als wichtig:

„[Alles konzentriert sich auf] das Reifen des Schauspielers [...], das aus der Spannung zu seinen extremsten Möglichkeiten hervorgeht, durch vollkommene Selbstenthüllung, durch Bloßlegung seines Innersten. [...] Der Schauspieler verwirklicht sich in einer totalen Hingabe.“²³⁸

Grotowski bezeichnet seine Methoden als eine Technik der Trance, bei der die physischen Handlungen an Bedeutung gewinnen. Die Impulse des Körpers werden intensiviert und ungefiltert an die Oberfläche gelassen.²³⁹ Vermutlich wurden, wie bei Grotowski, auch die Gottkönige nach längerem Fasten und anschließendem Blutverlust von ihrer Darbietung übermannt. Nach Klaus Peter Köpping kann Spielen den Spieler völlig übernehmen, wenn z.B. Techniken der körperlichen und Bewusstseinsmanipulation (beispielsweise Tanz, Musik, psychotropische Agentien oder Masken) eingesetzt werden, um Zustände der Aufspaltung zum Vorschein zu bringen und auszuleben.²⁴⁰ Ob die Herrscher nun in Verbindung mit Visionen auch tanzten, ist nicht ausreichend geklärt. Die bisherigen Darstellungen von Zeremonien reichen dafür nicht aus. Wenn doch, würden die Tänze dem Herrscher noch mehr Möglichkeit bieten, physische Bewegungen uneingeschränkt auszuleben. Grotowski spricht beim ‚armen Theater‘ auch vom Theater im religiösen Ritual:

„Als das Theater noch Bestandteil des religiösen Rituals war, war es bereits Theater: Durch die Verkörperung und Profanierung bzw. Überschreitung des Mythos wurden die geistigen Energien der Gemeinde oder des Stammes freigesetzt. Der Zuschauer kam auf diese Weise zu einer neuen Erkenntnis seiner eigenen, im Mythos enthaltenen Wahrheit, und Furcht und ein Gefühl der Weihe bewirkten

²³⁸Grotowski, Jerzy: Für ein armes Theater. In: Brauneck, Manfred (Hg.): Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. 8. Aktualisierte Auflage. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 1998. (= Rowohlts Enzyklopädie; Bd. 55433). S. 412 – 421

²³⁹ Vgl. Künkler (2003), S. 75

²⁴⁰ Vgl. Köpping (1998), S. 52

in ihm Katharsis. Es ist kein Zufall, dass das Mittelalter auf die Idee der ‚sakralen Parodie‘ verfiel.“²⁴¹

Nun stellt sich die Frage, ob denn das Blutopferzeremonial der Maya „bereits Theater“ ist. Wie schon in den vorangegangenen Kapiteln erörtert, hat sich gezeigt, dass über theatrale Zeichen die Äußerlichkeit des Königs hingehend betont wird, als dass er sich einer gewissen Symbolik wie etwa Kostüm, Maske und Requisiten bedient und dementsprechend die göttliche Energie der eigenen Person hervorhebt. Weiters sprechen Grube und Martin dem Opferritual so große Bedeutung zu, dass es öffentlich auf Plätzen und großen Treppenfluchten inszeniert wurde.²⁴² Hier wird zwar nichts von einem Publikum erwähnt, doch wenn es bedeutend ist und dementsprechend an Orten stattfindet, zu denen eine große Menschenmenge Einsicht hat, dann kann davon ausgegangen werden, dass das Blutopfer eine Aufführungssituation mit Publikum bietet. Auch hier könnten zwar die Götter das Publikum bilden, dann stellte sich jedoch die Frage, ob das Zeremonial auch ohne Visionen als erfolgreich gilt. Wenn das Blutvergießen alleine reichen würde, dann wären die Götter „genährt“, der König hätte seinen guten Willen bewiesen. Doch weil der Herrscher darauf bedacht ist, Visionen zu erzeugen und diese auch öffentlich sichtbar zu machen, liegt es auf der Hand, dass er dies seiner Bevölkerung zeigen wollte. Der aufsteigende Rauch und der Kontakt mit den Göttern sollte für den Zuschauer erfahrbar werden. In wie fern diese Ekstase nun authentisch ist bleibt fraglich. Letztendlich könnte der andersartige Zustand auch inszeniert sein, um den Erwartungen der Zuschauer gerecht zu werden. Wäre dies der Fall würden die Akteure ihre Rollen perfekt spielen, das Resultat daraus wäre ein Schauspiel, welches als real wahrgenommen wird.

Bei der Untersuchung nach einem ‚besonderen Ort‘ reichen die Darstellungen über bloße Spekulationen nicht hinaus. Martin und Grube vermuten zwar, dass die Treppenfluchten und Plätze als Schauplätze gedient haben, bewiesen ist das jedoch nicht. Es gibt keine Inschriften die darüber Auskunft

²⁴¹ Grotowski (1998), S. 149

²⁴² Vgl. Grube und Martin (2006/2007), S. 155

geben und wenn man die Maya Kunst betrachtet so bemerkt man bald, dass die Maler den Hintergrund fast immer unscheinbar zeichneten. Eine Trennung zwischen Darstellendem und Publikum ist jedoch insofern gegeben, als dass sich die Akteure eindeutig durch ihre Körperlichkeit²⁴³ hervorheben.

Auf einer Ritzzeichnung ist ersichtlich, dass der König nicht nur den Wasserlilien-Jaguar-Kopfschmuck trägt sondern an den Händen und Füßen sich auch Jaguaratzen befinden, die „den Prozess der Verwandlung von Personen in ihren tierischen Schicksalsdoppelgänger zeigen.“²⁴⁴ Aufschlussreich wäre zu wissen, ob die Zuseher diese Verwandlung über Symbole der äußeren Erscheinung sowie gestische und proxemische Zeichen in das Tierische live miterlebten, oder ob dies außerhalb der Sichtweite des öffentlichen Charakters lag. Wenn die Transformation tatsächlich vor den Menschen stattgefunden hat, dann wäre das Publikum sich der Täuschung bewusst. Das Theaterpublikum ist darüber aufgeklärt, dass Romeo und Julia am Ende nicht beide in Wirklichkeit sterben, sondern nur Rollen spielen. Ebenso wäre dem mayanischen Publikum die „Sowohl-als-auch“ von Rolle und Akteur Situation bewusst. Der König würde als Göttkönig in seiner Rolle als auch als lebendige Person wahrgenommen werden. Hinsichtlich dieser Frage gibt es jedoch keine Beweise, die die Antworten liefern würden.

Über ein theatralisches Mittel gibt es jedoch genügend Hinweise: Die Verwendung von Musik. Archäologische Funde von Instrumenten und einige Darstellungen von Musikern²⁴⁵ belegen, dass die Maya Musik als nonverbales akustisches Zeichen einzusetzen wussten.

Über ihre genauen Berechnungen konnten die Maya ein weiteres „Requisit“ benutzen um die Dramatisierung in die Höhe zu treiben. Sie wussten um Naturphänomene wie Sonnenfinsternisse, den Lauf der Sonne sowie bedeutende Sternkonstellationen Bescheid. Die Inszenierung des Licht-Schatten Spiels der Pyramide von Kukulcán habe ich bereits erörtert.²⁴⁶ Die Priester wussten, dass der Lauf der Sonne zur Tag- und Nachtgleiche ein

²⁴³ mittels Maskerade und Kostümierung

²⁴⁴ Fahsen (1992): Zylindrisches Gefäß mit Ritzverzierung. (Kat.-Nr. 79). In: Eggebrecht (1992), S. 388

²⁴⁵ Valdés (2002): Anthropomorphe Pfeife. (Kat.-Nr. 34). In: Seipel (2002), S. 174

²⁴⁶ Vgl. Kapitel 4.4. Architektur als Bühne zur Macht

Licht-Schatten Spiel ergibt das so wirkt als würde eine Schlange sich die Treppen herab schlängeln.²⁴⁷ Auch Sonnen- und Mondfinsternisse kannten die Maya bereits, allerdings fürchteten sie sich davor sehr und glaubten, sie „seien Vorboten von Kriegen oder großen Katastrophen.“²⁴⁸ Ob sie sie innerhalb einer Zeremonie als ‚natürliches Bühnenbild‘ einsetzten, ist jedoch nicht geklärt.

4.6.3. „Dies ist der Quetzaltanz“ – Die Wandgemälde von Bonampak

Von einer „bedeutenden Sternenkonstellation“ spricht Mary Miller, Dozentin an der Yale University beim Wandgemälde von Bonampak. Es kann also durchaus sein, dass die Handlung, von der die Gemälde erzählen, an einem bestimmten Abend stattfand und das Datum der Opferung bewusst ausgewählt wurde. Für die Forschung im theatralischen Kontext sind die Gemälde, die erst 1946 entdeckt wurden, von besonderer Bedeutung. Auf der Nord- und der Südwand wird der feierliche Quetzaltanz durch drei Würdeträger dargestellt. Diener kleiden sie mit Kostümen aus Jaguarfellen, Quetzalfedern sowie Boahäuten aus und bemalen sie für den Tanz. Auf der gegenüberliegenden Südwand ist der ausgeführte Tanz zu sehen. Musiker neben den Tänzern, sowie Sonnenschirme neben den Fürsten sind zu erkennen und die Szene wird mit den Worten „Dies ist der Quetzaltanz“ beschrieben. Zwischen den Musikern eingekeilt sind ein paar maskierte Schauspieler, eine unmaskierte Person identifiziert Miller als Maisgott.²⁴⁹ Es kann davon ausgegangen werden, dass die maskierten Schauspieler, welche unter anderem Masken eines Kaimans und eines Riesenkrebses trugen, eine Aufführung von der Wiedergeburt des Maisgottes vorbereiteten.²⁵⁰ Vermutlich stellten die Maya mit den Abbildungen und den Tiermasken einen Bezug zur überirdischen Wirklichkeit her.

Die schirmtragenden Fürsten stellen das Publikum dar. Sie sitzen und

²⁴⁷ Vgl. Abb. 1

²⁴⁸ Grube (2006/2007), S. 144

²⁴⁹ Miller, Mary: Zum Verständnis der Wandgemälde von Bonampak. In: Grube (2006/2007), S. 239

²⁵⁰ Miller (2006/2007), S. 239

betrachten den Tanz, einer davon raucht sogar eine Zigarre. Die Handelnden sind einzig und allein die kostümierten Quetzaltänzer. Welche Art von Tanz das war ist heute nicht mehr zu klären, aber die Situation scheint sehr durchorganisiert, im Sinne eines klassischen Theaters: Das Kostüm sitzt, die Bemalung/Maske ebenso, die Zuseher sitzen auf ihren Plätzen, Helfer stehen für die Tanzenden bereit und die Musiker spielen ihren Instrumente.

Wenn es auch nicht belegt ist so kann doch mit hoher Wahrscheinlichkeit davon ausgegangen werden, dass es in dieser Szenenfolge um eine Wiederaufführung eines mythologischen Geschehens geht. Der Grund bzw. die Bedeutung ist nicht geklärt, eventuell wurde das Maskenschauspiel im Zusammenhang mit einem besonderen Erlebnis des Königs inszeniert oder aber es geht dem Regenten erneut um die Vergegenwärtigung seiner Person. Denn da der König gleichzeitig ein Gott ist, ist seine Person stark mit Religion verbunden und nur wenn das Volk an die göttliche Wirklichkeit glaubt, glaubt es auch an eine göttliche Person. Der Glaube muss tief in dem Bewusstsein der Menschen verankert sein, dann ist der Glaube an den Gottkönig stark. Indem der Herrscher die Götterwelt immer wieder vergegenwärtigt, stärkt er seine eigene Position als göttlicher Herrscher.

Das mythologische Spiel ist eine gute Methode dazu – beinahe ‚live‘ erlebt die Bevölkerung die mythologischen Ereignisse, sie werden für Auge und Ohr sinnlich erfahrbar. Vergleichbar mit den Passionsspielen im christlichen Europa stärkt das den Glauben und resultiert in einer Ehrfurcht vor dem Gezeigten. Wenn das Wandgemälde von Bonampak tatsächlich von der Wiederaufführung eines mythologischen Geschehens erzählt beweist es, dass das Zusammenleben von Menschen nicht nur die Entwicklung von Sprache, Schrift, wirtschaftliche Denkweise und Regeln des Miteinanders hervorbringt, sondern, dass auch Kunst in der Form von Tanz, Theater und Musik der menschlichen Natur entsprechen.²⁵¹

²⁵¹ Vgl. Künkler, S. 84

4.6. Fazit

Zusammengefasst lässt sich sagen, dass die Architektur, die mythologisch aufgebaute Struktur der Stadt, die bildlichen Darstellungen des Herrschers sowie seine Handlungen in der Öffentlichkeit die Essenz des Gottkönigs bilden. Im codierten Raum werden irdische und überirdische Welt miteinander verbunden, dem Bürger wird die immerwährende Präsenz der Götterwelt vor Augen geführt, welches sich auf die Position des Gottkönigs auswirkt. Das gesamte städtische Umfeld kann somit als Bühne für Religion und demnach als Machtfestigung des Königs dienen.

Durch seine Besonderheiten durch Körperlichkeit, Schmuck und Kleidung hebt er sich vom Volk ab und hebt sich in einen göttlichen Zusammenhang. Die Darstellungen des Königs in dieser Form prägt sich bei der Bevölkerung ein.

Öffentliche Handlungen seinerseits intensivieren dieses Bild und steigern zusätzlich die Bedeutsamkeit seiner Position. Tänze und Blutopferzeremonien dienen der Kommunikation mit den Göttern und verbildlichen die Vermittlerposition zwischen Diesseits und Jenseits, die vonnöten ist, um für das Volk gut zu sorgen. Die Menschen sehen ihn somit nicht als irdische Person sondern vielmehr als gottgleich, zwischen der irdischen und überirdischen Welt. Damit diese Position so sicher wie möglich ist inszeniert er sein Auftreten in der Öffentlichkeit und bedient sich dabei theatralischer Zeichen und Mittel. Für die Präsentation in Politik und Religion ist Theatralität somit unabdingbar.

Rituale, deren er sich bedient, machen seine Beziehung zur Götterwelt für alle sinnlich erfahrbar und festigen seine Position. Seine Macht und seine Entscheidungen werden weder angefochten noch angezweifelt. Bestärkt wird dieser Glaube an ihn durch Visionen, die ihm schließlich von den Göttern aufgebürdet wurden. Ob der König nun tatsächlich berauscht ist oder ob er nur so tut, um den Erwartungen gerecht zu werden, ist in dem Falle gleichgültig, die Inszenierung verliert nicht an Wirkungsmacht. Rituale festigen das Ansehen des Herrschers und damit auch den Zusammenhalt des Volkes.

4.4. Das Ballspiel

In beinahe jeder Stadt der Maya fand man einen Ballspielplatz. Die meisten wurden in der Klassik angelegt, jedoch gibt es auch welche, die weitaus älter sind und den Olmeken zugeordnet werden können. In veränderter Form wird das Ballspiel sogar noch heute in einigen mexikanischen Bundesstaaten gespielt.²⁵² Es hat also bereits über 3500 Jahre Tradition. Abgesehen von der sehr langen zeitlichen Kontinuität war das Ballspiel auch über einen großen geografischen Raum verbreitet und wurde auch bei allen anderen Völkern Mesoamerikas Teil ihrer Kultur. Man kann durchaus von einem „kulturübergreifenden Phänomen“²⁵³ sprechen, welches große Bedeutung für die jeweilige Gesellschaft hatte.

Es fällt schwer, ein Spiel, was von Bewegungen, Dynamik, Performance und dem Live-Charakter lebt, anhand von Steinen und Gefäßdarstellungen zu erforschen und zu analysieren. Überlieferte Spielabläufe oder dergleichen gibt es jedoch nicht, einzig und allein ein paar Augenzeugenberichte von Europäern aus dem 16. Jahrhundert helfen uns, uns das Ballspiel vor Augen zu führen.

Der Ball war vermutlich ein massiver schwerer Kautschukball, der nur mit Hüfte und Oberschenkel getroffen werden durfte. Ob dabei Mann gegen Mann spielte, in Paaren gespielt oder ob es Mannschaften gab ist nicht bekannt. Gewonnen hat derjenige, der es geschafft hatte, den Ball durch einen der Steinringe, die an den Seitenwänden befestigt waren zu stoßen oder einen im Boden markierten eingearbeiteten Markierstein zu treffen.

Zum Schutz trugen die Spieler einen ledernen Gürtel, der wie ein Hufeisen geformt war und um den Bauch getragen wurde. Weiters waren auch ein lederner Rock, Lendenschurz, Hand- und Unterarmschoner, Knieschoner und

²⁵² Vgl. Colas, Pierre R. und Voß, Alexander: Spiel auf Leben und Tod – Das Ballspiel der Maya. In: Grube (2006/2007), S. 186 und Uriarte, María Teresa: Unity in Duality: The Practice and Symbols of the Mesoamerican Ballgame. In: Whittington, Michael (Hg.): The Sport of Life and Death: The Mesoamerican Ballgame. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung. London: Thames and Hudson, 2001, S. 42f

²⁵³ Colas und Voß (2006/2007), S. 186

teilweise Schuhwerk Teil der Ausrüstung.²⁵⁴ Auf einigen Abbildungen sind auch Kopfmasken zu erkennen.

Ich werde auch das Ballspiel auf die theatralen Elemente hin untersuchen und versuchen, eine Analyse zu schreiben. Es sei jedoch gesagt, dass, im Gegensatz zu anderen Forschungsgebieten, das Ballspiel der Maya ein sehr ungelöstes Thema ist; Wissenschaftler streiten um die richtigen Antworten, Hypothese überschlägt Hypothese. Meine Schlussfolgerungen sind aufgrund dessen auch nur hypothetisch zu verstehen.

4.4.1. Der Ballspielplatz als Spielbühne

Eine theatrale Grundsituation erfordert körperliche Anwesenheit, ein Publikum, die Verwendung des Körpers bzw. Bewegung und Zeichen von Sprache und/oder Geräusche. Damit das Ballspiel aber generell als theatral eingestuft werden kann muss es eine Publikumssituation geben. Frei nach Eric Bentley²⁵⁵ muss S gegeben sein, damit A X verkörpert. Dazu untersuche ich zunächst den Ballspielplatz architektonisch auf seine Merkmale.

Im Grunde genommen besteht der Platz aus einem länglichen I, welches von zwei Steinmauern seitlich abgegrenzt wird. Reliefabbildungen, Skulpturen und kleine Tempel für verschiedene Gottheiten zieren diese Mauern oftmals, jedoch unterscheiden sich die verschiedenen Plätze untereinander nicht nur durch zeitliche Epochen – Plätze aus der Klassik sind anders gebaut als Plätze aus der Postklassik, sondern auch regional. Man kann demnach nicht von einem Typ sprechen, sondern muss für eine Analyse einzelne betrachten.

In Chichen Itzá beispielsweise betrug die Gesamtlänge des größten Ballspielplatzes 138 Meter.²⁵⁶ Der Standard hingegen war um einiges kürzer, meist zwischen 20 und 30 Metern. Die Seitenwände in Chichen Itzá sind nicht wie andernorts schräg sondern stehen senkrecht neben dem Spielfeld und haben eine beachtliche Höhe von acht Metern. Mittig finden sich die

²⁵⁴ Vgl. Colas und Voß (2006/2007), S. 187

²⁵⁵ Vgl. Kapitel 3.3.3.5

²⁵⁶ Vgl. Colas und Voß (2006/2007), S. 190

steinernen Ringe, durch die der Ball mit Hilfe eines Schlagstocks gestoßen werden musste.²⁵⁷ Der obere Jaguartempel, an der Spitze der Plattform habe „ausgewählten Zuschauern als Aufenthaltsräume gedient“²⁵⁸, so Pierre Colas, Ethnologe an der Universität zu Bonn und Alexander Voß, Forscher zur mayanischen Hieroglyphen- und Dynastiegeschichte.

In Copán hingegen das genaue Gegenteil. Die Platzlänge beträgt 36 Meter, die Seitenwände sind flach bzw. leicht ansteigend, gleich einer Rampe. Auf dem Spielfeld sowie am Ende der Schrägen befinden sich in drei Markiersteine, die es wohl galt, zu treffen.

Der am besten erhaltene Ballspielplatz in Tikal ist erheblich kleiner als der von Chichen Itzá, nämlich nur neun Meter.²⁵⁹ Dass hier Mannschaften mit mehreren Männern spielten ist eher unvorstellbar. Hier bilden die Seitenwände quasi einen Kompromiss zwischen derer von Copán und Chichen Itzá, sie beginnen leicht ansteigend wie Rampen, ab der Mitte ragen die Wände senkrecht empor. In der unmittelbaren Umgebung befanden sich mehrere höhere Gebäude wie z.B. Paläste der Akropolis oder der Tempel I, von denen aus Peter Harrison, Professor an der Universität of New Mexico und Leiter der Ausgrabungsprojekte in Tikal meint, dass man einen guten Ausblick auf das Spielfeld habe.²⁶⁰

So unterschiedlich die Größen, Längen und Seitenwände auch sind, ein gemeinsamer Nenner ist ihnen allen gleich: die Ausrichtung an der Nord-Süd-Achse. Wie die restliche Stadtanlage²⁶¹ standen auch die Ballspielplätze in Verbundenheit mit dem Kosmos und wurden demnach auch sehr zentral inmitten von Palastkomplexen und Tempelanlagen platziert. Auch daran erkennt man, dass das Spiel von großer Bedeutung gewesen sein muss.

Eine weitere Gemeinsamkeit haben alle Plätze – sie sind jeweils von Rampen oder Wänden begrenzt und würden – sofern Zuseher anwesend waren – einen guten Sitzplatz garantieren. Der Jaguartempel in Chichen Itzá erinnert

²⁵⁷ Vgl. Colas und Voß (2006/2007), S. 190

²⁵⁸ Colas und Voß (2006/2007), S.189

²⁵⁹ Vgl. Harrison (2006/2007), S. 224f

²⁶⁰ Vgl. Harrison (2006/207), S. 225

²⁶¹ Vgl. Kapitel 4.4

an eine besondere Loge im Theater, der beste Sitzplatz für die bedeutendsten Leute. Auch die umliegenden hohen Gebäude in Tikal bieten sich als Schauplatz gut an. In Copan befindet sich die „Jaguartreppe“, welche von Ted Leyenaar, Kurator des Rijksmuseum für Völkerkunde in Leyde, Niederlande und Gerard van Bussel, Kurator für Südamerika-Abteilung des Weltmuseums Wien, als „reviewing stand“, übersetzt im Sinne von Aussichtsplattform bezeichnet wird.²⁶² Sie glauben, dass die Treppe als weiterer Teil zum Ballspielplatz dazugehört und weisen darauf hin, dass Treppen als Standorte für Zeremonien eine wichtige Funktion erfüllen.²⁶³ Bussel zitiert den Missionar und Chronisten Toribio de Benavente Motolinia:

„Die Mauern an der Seite waren hoch und breit... sie hatten Treppen, damit man auf sie hinansteigen konnte, und wenn gespielt wurde, schauten viele Menschen von überall zu.“²⁶⁴

Bernardino de Sahagún, ebenfalls ein Missionar und Chronist, spricht im Zusammenhang mit dem Ballspiel von Wetten, die abgeschlossen wurden²⁶⁵ und schreibt:

„Er, der spielte, sorgte, dass der Ball da hineinging [Anm.: durch die Steinringe]. Dann gewann der Spieler alle kostbaren Güter, und er gewann alles von allen, die da am Ballspielplatz zuschauten.“²⁶⁶

Ob die Stufen als Tribüne für Zuseher genutzt wurde ist mittlerweile wahrscheinlich, jedoch gibt es eine Darstellung einer Ballspielszene aus der Späten Klassik, die die These dahingehend weiter unterstützt.²⁶⁷ Auf dem Bild sind einige Spieler in Ausrüstung beim Spiel zu sehen. Im Hintergrund wurden Linien gezeichnet, die Colas und Voß als Zuschauertribüne bezeichnen.²⁶⁸ Während sich zwei Männer sitzend unterhalten, scheint der dritte mit einer

²⁶² Vgl. Bussel, Gerard und Leyenaar, Ted: Das Ballspiel der Maya. In: Eggebrecht (1992), S. 188f

²⁶³ Vgl. Ebd., S. 188f

²⁶⁴ Motolinia, Toribio de Benavente/ Bussel: Der Ball von Xibalba. Das mesoamerikanische Ballspiel. In: Kunsthistorisches Museum mit Museum für Völkerkunde und Österreichisches Theatrumuseum (Hg.): Der Ball von Xibalba. Das mesoamerikanische Ballspiel. Wien: 2002, S. 17

²⁶⁵ Sahagún, Bernardino. In: Bussel (2002), S.12

²⁶⁶ Ebd., S. 8

²⁶⁷ Vgl. Abb 9. Colas und Voß, (2006/2007), S. 186

²⁶⁸ Colas und Voß (2006/2007), S. 186

Muscheltrompete die Spieler anzufeuern. Eine Keramikmodell aus Westmexiko stellt ebenso eine Ballspielszene dar. Neben mehreren Spielern werden auch etliche Menschen auf den seitlichen Podesten gezeigt:

„The spectators – men, women, and children – watch die action from a viewing area reached by a staircase on either side of the court. At one end of the court, two men seated on pedestals may be holding drums, perhaps played for the musical accompaniment during the game or to provide signals.“²⁶⁹

Dieses Modell ist zwar aus der zapotekischen²⁷⁰ Epoche, doch angesichts der langen Zeit, die das Ballspiel überdauerte, der großräumigen geografischen Ausbreitung des Spiels sowie auch der relativ ähnlichen Spielgewohnheiten nehme ich es in die Untersuchung mit hinein.

Die Zapoteken nutzten die Treppen also als Zuschauerraum. Vergleiche zwischen zweier Kulturen und die daraus schließenden Resultate sind natürlich immer schwierig und demnach mit Skepsis zu betrachten, trotzdem vermute ich, dass die regionalen und zeitlichen Ähnlichkeiten genügend Anlass geben, auch bei den Maya von einer Publikumssituation auszugehen. Anhand der Betrachtung von Darstellungen und der architektonischen Möglichkeiten behaupte ich, dass Zuseher an dafür bestimmten Orten anwesend waren und sich dadurch eine Trennung von Spielern und Publikum ergibt.

²⁶⁹ Whittington (2001): Model of a ballcourt. (Kat.-Nr. 29). In: Whittington (2001), S. 162

²⁷⁰ Die Zapoteken lebten von ca. 500 v. Chr. bis ca. 1200 n. Chr. in großen Gebieten Westmexikos



Abbildung 9: Ballspielszene

4.4.1.1 Musik und Körper

Interessant bei der Abbildung 9, der Ballspielszene mit den Treppen im Hintergrund ist, dass sich in der Nähe der Spieler schwarze Wellenlinien und Hieroglyphen befinden. Sie werden als „Rufe der Spieler“²⁷¹ gedeutet. Mary Miller sieht das genauso:

„In an innovation that we may read as only partly successful, the animated squiggles at the feet and around the body and ball reveal both sound and active movement.“²⁷²

Ob die Spieler untereinander reden oder die Rufe an das Publikum gerichtet sind ist nicht klar, allerdings nehmen die Zuseher die Laute wahr, genauso wie die körperliche Bewegung. Colas und Voß meinen außerdem, dass einer der Zuseher eine Muscheltrompete in der Hand hält und die Spieler anfeuert. Whittington behauptet, dass Rasseln während des Ballspiels eingesetzt wurden²⁷³ und Matile Ivic de Monterroso, Archäologin, glaubt, dass das Ballspiel von Pfeifchen, die aussehen wie Ballspieler, begleitet wurde.²⁷⁴

Der Einsatz von Instrumenten ist aufgrund zahlreicher Funde zwar wahrscheinlich, eindeutige Beweise gibt es jedoch nicht. Wenn man diese Hypothese zulässt, dann ergebe sich dadurch ein theatraler Charakter. Musik als Begleitung führt zu einer dramaturgischen Verstärkung.

Auch die Kinetik der Spieler ist nicht mehr eindeutig zu klären. Bedeutung von Mimik, Gestik und Proxemik ist aus den Darstellungen nicht eindeutig herauszulesen, allerdings kann davon ausgegangen werden, dass die Spielerkleidung und der bestimmte Raum die Bewegungen des Spielers beeinflussten. Der Raum ist in den Kosmos eingebunden und das Spiel ist, wie ich später noch erläutern werde²⁷⁵, nicht frei von Bedeutungen und steht mit den Göttern in Zusammenhang. Bedenkt man nun das Gewicht und auch die Symbolik der Kleidung ist es anzunehmen, dass die Spieler sich nicht

²⁷¹ Colas und Voß (2006/2007), S. 186

²⁷² Miller, Mary: The Maya Ballgame: Rebirth in the Court of Life and Death. In: Whittington, (2001) S. 83

²⁷³ Vgl. Whittington (2001): Ballgame Ball Rattle. (Kat.-Nr.5/6/7)In: Whittington (2001), S. 141

²⁷⁴ Vgl. Monterroso, Matile Ivic (2002): Pfeifchen mit einer zeremoniellen Szene. In: Seipel (2002), S. 236

²⁷⁵ Vgl. Kapitel 4.4.2

vollkommen ‚normal‘ bewegten. Sie senden dem Publikum über ihre Bewegungen Codes, die dieses wiederum aufnimmt und decodiert. Die Verwendung von akustischen Zeichen verstärkt die Mitteilungen. Das Ballspiel bedient sich demnach, wie auch das Theater, sinnlich wahrnehmbarer Signale. Trotzdem bestehen noch genug Unterschiede zwischen Theater und einer nur theatralen Sportveranstaltung.

4.4.2. Das religiöse Drama – Bedeutung des Ballspiels

Damit man das Ballspiel in seiner Art und Weise versteht, muss zum Popol Vuh gegriffen werden. Dort wird im ersten Teil von den Zwillingen Hun Hunahpu und Vucub Hunahpu berichtet: Sie spielen vor dem Eingang der Unterwelt Ball, stören dabei aber die Könige der Unterwelt. Erzürnt über die Ruhestörung ordern sie die beiden Zwillinge in ihre Welt, um sich beim Ballspielen mit ihnen zu messen. Das Spiel ist eine Falle, die Brüder können nicht gewinnen und werden zur Strafe für ihre Niederlage enthauptet und unter ihrem Ballspielplatz begraben. Der Kopf Hun Hunahpu's wird als Warnung ihres Zorns und ihrer Macht an einem Baum gehängt. Eine menschliche Frau namens Xkik' (Frau des Blutes) geht an diesem Baum vorbei, als der Schädel des Hun Hunahpu in ihre Hand spuckt. Prompt wird sie schwanger, was ihren Vater so sehr erzürnt, dass er sie umbringen lassen will. Die Eulen-Opferer haben jedoch Mitleid und bringen sie in die Oberwelt, wo sie die Mutter der beiden Zwillinge und deren Brüder, ein weiteres Zwillingsspaar erwartet. Als Beweis, dass die Tochter umgebracht wurde, bringen die Opferer einen Gummiball, der das Herz von Xkik' sein sollte. Sie bringt wiederum Zwillinge auf die Welt, die sie Hunahpu und Xbalanque nennt. Als die beiden eines Tages die Ballspielausrüstung des Vaters und des Onkels finden, beginnen sie zu spielen. Den Herren der Unterwelt ist dies abermals nicht recht und so werden auch diese Zwillinge in ihre Welt zitiert. Doch diesmal bestehen die Zwillinge alle Prüfungen und spielen jeden Tag ein torloses Ballspiel gegen die Könige. In einer Nacht wird Hunahpu von einer Todesfledermaus der Kopf abgebissen – die Herren der Unterwelt sind siegessicher. Hunahpu erscheint aber mit einem Kürbis als Kopfersatz und

fordert die Könige auf, mit seinem Kopf zu spielen. Ein Kaninchen, welches über die Spielfläche läuft, ist Mittel zum Zweck: Die Herren nehmen an, dass es sich um den Ball hält und lassen sich täuschen. In der gewonnenen Zeit tauschen die Zwillinge den Kürbis mit Huhahpus Kopf und es gelingt ihnen der Sieg. Die Könige der Unterwelt sind erbost, töten die Zwillinge, zermalmen ihre Knochen wie Mais und streuen das Mehl in einen Fluss. Fünf Tage später erscheinen die Brüder als Fischmenschen und vollführen als Wundertänzer verkleidet allerlei Heldentaten: Die zünden Häuser an, die nicht verbrennen und opfern Menschen und Tiere, die nicht sterben. Als die Könige das sehen, wollen sie auch geopfert und wiederbelebt werden. Die Zwillinge töten die Herren, lassen sie aber nicht wieder auferstehen. Die Nachkommen der Unterwelt-Könige können fortan die irdische Welt nicht mehr betreten, nur mehr in Form von Krankheit oder Übel auf der Erde erscheinen. Die Zwillinge graben den unter dem Ballspielplatz vergrabenen Vater und den Onkel aus und setzen die Knochen wieder zusammen. Hun Hunahpu und Vucub Hunahpu steigen als Sonne und Mond bzw. Venus in den Himmel auf und die Maispflanzen auf der Erde beginnen zu wachsen.

Die Geschichte der Zwillinge ist das Verständnis zum Ballspiel. Die Schöpfungsgeschichte steht im direkten Zusammenhang mit dem Spiel. Ob es eine erneute Inszenierung derer ist oder Handlungen auf die mythologische Symbolik hinweisen werde ich in den folgenden Kapiteln untersuchen.

4.4.2.1. Sonne und Mond bzw. Venus

Einige Forscher bringen das Ballspiel mit dem Lauf der Sonne in Verbindung. Für diese These spricht die Vermutung, dass der Ball niemals auf dem Boden landen sollte. Der Ball wurde, so Colas und Voß, am Anfang des Spiels mit der Hand in das Spielfeld geworfen und durfte dann nur mit Hüfte oder Oberschenkel berührt werden.²⁷⁶ Diego Durán, ein Missionar und Chronist berichtet über die Brutalität der Spiele:

²⁷⁶ Vgl. Colas und Voß (2006/2007), S. 187

„... sich einige bei diesem Spiel derartige Mühe gaben und so viel Geschicklichkeit zeigten, dass es etwas sehr Sehenswertes war. Sie vollführten dabei einen eigenartigen Sprung: Wenn der Ball von oben kam, parierten sie so flink mit Knie oder Gesäß, dass er mit einer erstaunlichen Schnelligkeit zurückflog. Bei diesen Sprüngen erlitten sie schwerste Schäden an den Knochen und an den Oberschenkeln, die Hüften wurden zerquetscht; manche von ihnen wurden tot vom Platz getragen, weil der Ball sie in der Magen- oder in der Herzgrube getroffen hatte, es ihnen den Atem nahm und sie umfielen und starben.“²⁷⁷

Obwohl Todesfälle in sportlichen Wettkämpfen nicht unüblich sind, sind sie doch auch nicht besonders häufig. Es hat den Anschein, als würden die Spieler tatsächlich ihr Leben dafür geben. Welche Gründe das hat, ist fraglich, eine mögliche These wäre jedoch, den Ball unter keinen Umständen den Boden berühren zu lassen. Darstellungen von verrenkten am Boden liegenden Spielern stützen die bildliche Darstellung des Missionaren. Der Ball ist außerdem immer nur im Flug abgebildet.

Von einem Kreislauf und der ständigen Wiederkehr sprechen Martin Beck, Max Hinderer und Peter Hassler.²⁷⁸ Wie bei den Gestirnen verknüpft das Ballspiel vor allem zwei Kreisläufe: Es lässt sich aus zwei Perspektiven und als Vorgang der Zirkulation beschreiben: Aus der Sicht des Spielers ist es der Ball, der zirkuliert. Man schlägt ihn, jemand anders empfängt ihn und irgendwann kommt er wieder zu einem zurück. Aus der Perspektive des Balles sind es die Spieler, die zirkulieren, in dem sie „mit jedem Spielzug in ein neues Verhältnis zu ihm treten.“²⁷⁹ Das Ballspiel ist in seinem mythologischen Zusammenhang mit einer ewigen Wiederkehr des Gleichen verbunden. Vater und Onkel verwandeln sich in Sonne und Mond bzw. Venus und als solche kehren sie jeden Tag und jede Nacht zurück und symbolisieren so die Überwindung des Todes.²⁸⁰

Auch Siegfried Mendner sieht den fliegenden Ball als fliegende Sonne:

²⁷⁷ Durán, Diego. In: Bussel (2002), S. 20

²⁷⁸ Vgl. Beck, Martin und Hinderer, Max: Ich sehe was, was du nicht siehst. In: Hinderer, Max und Kastner, Jens (Hg.): Pok Ta Pok. Wien: Turia + Kant, 2007, S. 124

²⁷⁹ Ebd., S. 124

²⁸⁰ Vgl. Hassler, Peter: Das mesoamerikanische Ballspiel: ein tödliches Ritual? In: Hinderer und Kastner (2007), S. 44

„Tiefsinnig soll das menschliche Ballspiel als Abbild des göttlichen Geschehens verstanden werden und der magischen Unterstützung des als Gott verehrten Tagesgestirnes dienen, das eben und Fruchtbarkeit in sich verkörpert.“²⁸¹

Die Wiederauferstehung von Vater und Onkel zu Sonne und Mond bzw. Venus betrachtet er als eindrucksvolles Naturschauspiel, welches sich im Wechsel von Licht und Dunkel, Tag und Nacht jeden Tag aufs Neue vollzieht. Die Helden des Lichts, die anfangs bei Sonnenuntergang unterlagen, siegen am Ende bei Sonnenaufgang.²⁸²

Der Kampf zwischen Licht und Finsternis findet sich auch heute noch, in abgewandelter Form: In Michoacán, Mexiko, spielt die Bevölkerung ein Ballspiel mit einem Schläger und einem brennenden Ball.²⁸³ Um dem Feuerball eine größtmögliche Wirkung zu verleihen, findet das Spiel nachts bzw. in der Dunkelheit statt.

Die Wiederholung und der daraus entstehende Zyklus zwischen Licht und Dunkel, Leben und Tod vergegenwärtigt die mythologischen Geschehnisse seinerzeit und findet im Ballspiel eine ständige Wiederholung. Vielleicht ermöglicht das Spiel die rituelle Funktion, die Gestirne in Bewegung und damit das Universum lebendig zu halten.²⁸⁴ Es kann als Versuch, den Mensch in den Kosmos und in die unerklärliche Welt einzubinden verstanden werden. Durch die ständige Wiederholung soll das notwendige Gleichgewicht zwischen Kosmos und Erde gehalten werden. Der Mensch fühlt sich dafür verantwortlich und rückt sich somit auch in einen überlebenswichtigen Kontext. Er muss für Sonne und Mond sorgen, sodass sie täglich aufgehen. Weiters hat er durch die Wiederholung die Fähigkeit, das zu vollbringen, was Götter geschafft haben.

Die Bedeutung des Spiels ist für das religiöse Leben der Maya also essentiell. Menschliche Spieler/Akteure handeln auf einem besonderen, irdischen Raum, dabei schauen ihnen Menschen zu. Das Ganze bezieht sich jedoch auf eine

²⁸¹ Mendner, Siegfried: Das Ballspiel im Leben der Völker. Münster: Aschendorf, 1956, S. 49

²⁸² Vgl. Ebd., S. 49

²⁸³ Vgl. Uriarte (2001), S. 43

²⁸⁴ Vgl. Künkler (2003), S. 100

andere Ebene, dem Kosmos. Wenn es nicht vordergründig um Sport geht, so kann man das Ballspiel als kleines mythologisches Theater verstehen.

4.4.2.2 Der Eingang zur Unterwelt

Neben der These, der Ball sei als Sonne und seine Bewegung als Lauf derer zu verstehen, gibt es auch die Annahme, dass der Ballspielplatz symbolisch für die Unterwelt steht.

Für die Maya liegt Xibalba unter der Wasseroberfläche, die Ober- und Unterwelt sind demnach durch einen See getrennt.²⁸⁵ Die entdeckten Ballspielreliefs zeigen Tiermotive wie die Schildkröte, das Krokodil und die Kröte.²⁸⁶ All diese Tiere können im Wasser und an Land überleben und stehen für eine Beziehung zwischen den beiden Elementen. Sie können als Vermittler zwischen Unter- und Oberwelt fungieren.

Die Hieroglyphe, die für Ballspielplatz steht, bedeutet gleichzeitig auch „See“.²⁸⁷ Der Platz kann wie ein Wasserspiegel gesehen werden, der die Grenze zwischen beiden Elementen trennt.²⁸⁸ Ein weiterer Hinweis auf die Unterwelt ist der Name des Balles. Eine der mehreren Bedeutungen heißt „Öffnung“ oder „Loch“.²⁸⁹ Laut Leyenaar und Bussel steht dies im direkten Zusammenhang mit dem Popol Vuh: Die Ballbewegung bzw. das Ballspiel selbst können als Mittel zur Schaffung einer Öffnung angesehen werden, der Schlüssel zur Unterwelt.²⁹⁰ Denn auch die Zwillinge kommen erst in die direkt unter dem Spielfeld liegende Xibalba, als sie die Herren mit dem Spiel stören. Das Spiel ist also der Schlüssel und ermöglicht eine Überschreitung der Grenze zwischen Irdischem und der Unterwelt. Sie ziehen weiterhin in Betracht, dass der Ballspielplatz nicht nur zur Öffnung dient sondern eventuell

²⁸⁵ Vgl. De Castro (2007), S. 107f

²⁸⁶ Vgl. Uriarte (2001), S. 46

²⁸⁷ Vgl. Leyenaar und Bussel (1992), S. 186

²⁸⁸ Vgl. Künkler (2003), S. 103

²⁸⁹ Vgl. Leyenaar und Bussel (1992), S. 186

²⁹⁰ Vgl. Ebd., S. 186f

sogar selbst Xibalba ist.²⁹¹

Die Spielbälle tragen oftmals Hieroglyphen, die als „Wasserlilie“ oder „See“ gelesen werden können.²⁹² Auch hier ergibt sich wieder die Verbindung zum Wasser. Die Wasserlilie symbolisiert aber auch noch eine weitere Dualität, nämlich die des Seins-Zustand in Klarheit und die des Rauschzustandes. Die Wurzeln der Lilie sind giftig und rufen Halluzinationen hervor.²⁹³ Bei der Einnahme wäre es möglich, dass der Mensch in eine andere Realität übertritt, genauso wie er es beim Ballspiel macht.

Letztendlich verdichten sich die Hinweise auch in der ‚Dekoration‘²⁹⁴ und der Architektur des Ballspielplatzes. Markiersteine, die sich im Boden befinden sind von einer vierblättrigen Rahmung umschlossen und stehen symbolisch für den Eingang zur Unterwelt.²⁹⁵ Der Ballspielplatz gleicht einer Schlucht, begrenzt von Mauern die manchmal mehr, manchmal weniger steil, allesamt jedoch nach unten geneigt sind. Durch die optische Vertiefung rückt das Publikum auf ein höher liegendes Niveau und bleibt damit in der Realität, während die Spieler/Akteure sich sinnbildlich in Xibalba befinden und den Raum durch Körperbewegungen noch weiter in eine fiktive Lebenswirklichkeit rücken.

Ob nun Xibalba selbst oder nur der Weg dorthin ist für die Bedeutung des Ballspiels letztendlich irrelevant – im Bewusstsein, dass der Platz etwas anderes als nur eine Fläche für sportliche Aktivitäten ist, erntet er eine andere Geltung. Er kann als Bühne betrachtet werden. Der Schauspieler auf der Bühne kann von einer Seite auf die andere gehen, er kann aber auch sinnbildlich, wenn dies durch Codes transportiert wird, von einem Land ins andere gehen. In diesem Sinne kann auch der Spieler sich in einem nicht realistischen, nicht irdischen Raum befinden. Seine Gänge stellen eine Verbindung zur Unterwelt her und beinhalten ein gewisses Maß an Symbolik.

²⁹¹ Vgl. Ebd., S. 187f.

²⁹² Vgl. Ebd., S. 186

²⁹³ Vgl. Uriarte (2001), S. 47

²⁹⁴ Anzumerken ist, dass die Steine vermutlich nicht nur oder kaum zur Dekoration dienten.

„In pre-Hispanic art everything had meaning: decoration in and itself was not an objective for ancient artists.“ Uriarte (2001), S. 44

²⁹⁵ Vgl. Ebd. S. 186

Die vierblättrige Rahmung als Sinnbild der Unterwelt findet sehr häufig als Schmuckobjekt auf der Spielerkleidung, in diesem Sinne verbindet die Ausrüstung also den praktischen Nutzen als Schutz mit einem theatralischen Code. Leyenaar und Bussel behaupten anhand einer Darstellung, dass einige der Spieler auch Masken tragen.²⁹⁶

Die Vermutung, dass es sich beim Ballspiel um eine Wiederaufführung des Kampfes der Zwillinge gegen die Herren der Unterwelt handelt, liegt nah. Der Ballspielplatz kann symbolisch als Xibalba verstanden werden, die Ausrüstung ist nicht nur von Nutzen sondern impliziert ebenso Codes und mit eventueller Verwendung von Masken könnte es sich um ein Rollenspiel handeln. Eventuell übernehmen ein paar Spieler den Part der Könige der Unterwelt, die anderen spielen das göttliche Zwillingpaar. Dann stellt sich mir jedoch trotzdem noch die Frage, ob der Ausgang unklar war. Ein Happy End im Sinne der „Moral von der Geschichte“ würde bedeuten, dass immer das Zwillingpaar und demnach diejenigen, die diese Rolle im Spiel übernehmen, gewinnen würden.

Wäre dies der Fall so könnte man das Ballspiel voll und ganz als theatralisch bezeichnen. Selbst für die Bezeichnung Theater wäre dies Anlass genug, lässt man beiseite, dass der Ausgang im Spiel eventuell bestimmte Konsequenzen hatte.²⁹⁷ Doch auch mit ungewissem Ausgang beinhaltet das Spiel genügend theatrale Codes. Auch Elisabeth Tuidier, Soziologin an der Universität Kassel kommt zu diesem Schluss. Sie spricht von dem Performativen und meint, dass eine künstlerische Inszenierung als Aufführung einer sozialen Situation als Performance zu sehen ist, bei der die Zuseher eine wichtige Funktion erfüllen: Sie nehmen Bezug auf das Gezeigte.

„Institutionelle und rituelle Feste als Performance markieren zumeist Übergänge und verweisen damit auch auf Zwischenräume. Pok ta Pok [Anm.:²⁹⁸] kann also in einem ersten Schritt als Performance, d.h. als theatralische, rituelle Aufführung vor Publikum verstanden werden. Im Akt des Spieles wird dabei ein symbolischer Übergangsraum – jener zwischen Leben und Tod, zwischen Unter- und Oberwelt – reinszeniert

²⁹⁶ Vgl. Leyenaar und Bussel (1992), S. 182

²⁹⁷ Siehe Kapitel 4.4.3

²⁹⁸ ‚Pok ta Pok‘ oder auch ‚Ulama‘ sind verschiedene Bezeichnungen für das Ballspiel

und bespielt.“²⁹⁹

Ob das Ballspiel nun als Lauf der Sonne oder als Wiederholung der Ereignisse der Zwillinge gesehen wird – fest steht, dass es mit einer großen Wahrscheinlichkeit wesentlich mehr Bedeutung hat als bloßer Sport. Es nutzt theatralische Zeichen in dem es Raum, Kostüme, Bewegung und Geräusche in einen besonderen, bedeutenden Zusammenhang stellt und dem Publikum die Möglichkeit gibt, sinnlich wahrnehmbar die Codes zu entziffern.

4.4.3 Ein Spiel auf Leben und Tod?

Es gibt einige Darstellungen, auf denen Menschenopfer in Verbindung mit dem Ballspiel stehen. In Chichen Itzá beispielsweise zeigen Reliefs geköpfte Menschen, aus deren Hälser sich Schlangen als Metapher für Blut schlingen. Möglicherweise symbolisiert das Blut die Ernährung der Natur:

„Streams of blood spurting from the neck of a decapitated victim may be seen as watering the earth or as an offering to sustain the sun in its daily battle against the forces of the night.“³⁰⁰

Neben der Enthauptung ist eine weitere Form der Opferung bekannt: Zusammengebunden wie ein Ball wird der Mensch von den Stufen herabgestoßen. Leyenaar und Bussel sowie auch Martin, Colas und Voß vermuten, dass es die Verlierer waren, die, in Allegorie an die über Nacht in die Unterwelt herabsteigende Sonne, die Schluchten runtergestoßen wurden.³⁰¹

Es stellt sich jedoch die Frage, ob diese Opferungen wirklich passiert sind oder ob sie nicht als sinnbildhafte Darstellungen gemeint sind. Die Forscher sind sich darüber uneinig. Ein direkter Bezug lässt sich zumindest aus

²⁹⁹ Tuidier, Elisabeth: (Geschlechter)Räume. Performativität und Hybridität am Beispiel der muxé in Juchitán/Mexiko. In: Hinderer, Max (2007), S. 79

³⁰⁰ Day, Jane Stevenson: Performing on the Court. In: Whittinger (2001), S. 67

³⁰¹ Vgl. Leyenaar und Bussel (1992), S. 189 sowie Martin (2006/2007), S. 179 und Colas und Voß (2006/2007), S. 188f

schriftlichen Quellen nicht herleiten. Peter Hassler, Spezialist für Ethnohistorie und Religionsethnologie, deutet die Abbildungen nicht als direkten Beweis für Menschenopfer und kritisiert Maya Forscher wie Linda Schele:

„Schele, Wilkerson u.a. sind sich dabei offensichtlich nicht bewusst, dass sie mit ihren wörtlichen Interpretationen den Völkern von Mesoamerika unterstellen, dass diese ihre Symbole beim Wort genommen hätten, weil ihnen angeblich die Fähigkeit zur Abstraktion fehlte – womit die Indígenas stillschweigend als Wilde oder Barbaren betrachtet werden.“³⁰²

Für die weitere Suche nach theatralen Gegebenheiten behaupte ich jedoch, dass die Menschenopferung durchaus möglich gewesen sein konnte. Wie ich also bereits erläutert habe baut das Ballspiel, gleich ob als Lauf der Sonne oder als Wiederholung der mythologischen Erzählung, auf das Nachspielen von Erlebnissen auf. Das Publikum weiß, dass es sich nicht wirklich um die Sonne und auch nicht wirklich um das Zwillingsspaar handelt und dass es bei dem Spiel nicht nur um den Wettkampf geht sondern um den Eintritt in eine weitere Seinssphäre.

Nun ist es fraglich, ob ein Wettkampf, der einen Tod mit sich zieht, als theatral bezeichnet werden kann? Der Tod im oder nach dem Ballspiel ist schließlich, ungleich bei einem Tod auf der Bühne, real. Ich denke, dass es Realität und Theater in einem verbindet – der Tod gehört zum Spektakel dazu, er ist Teil des Schauspiels, das ‚Grand Finale‘ der perfekt inszenierten Wiederaufführung des mythologischen Ereignisses. Über die Geopferten ist indes sehr wenig bekannt. Es wäre möglich, dass es sich um Spieler handelt, es könnten aber auch Kriegsgefangene oder sogar besiegte Herrscher sein.³⁰³ Daraus ergibt sich die Option, dass die Geopferten schon zu Beginn des Spiels feststehen und mit ihm gar nicht zwingend in Zusammenhang stehen. Der Herrscher ist auch hierbei derjenige, der dies bestimmt und die Akteure in der Art und Weise gebraucht wie er es für nötig hält. Wenn die Beteiligten wie Requisiten einer Theaterbühne zerstört werden, überschreitet der Tod nicht zwingend die Grenze verminderter

³⁰² Hassler (2007), S. 48

³⁰³ Vgl. Leyenaar und Bussel (1992), S. 177f., Colas und Voß (2006/2007), S. 186f und Miller (2001), S. 79f.

Konsequenzverminderung.³⁰⁴ Weiters muss bei diesem Gedanken auch das mayanische Bild von Leben und Tod beachtet werden. Der Tod ist, entgegen dem christlichen Glauben, nicht das Ende einer Reise sondern einfach der Eingang zu einer anderen Realitätsebene. Er wird also, auch wenn das für mit europäischer Denkweise erzogenen Menschen schwierig erscheint, als nicht so tragisch angesehen, die Konsequenz fällt demnach wesentlich weniger dramatisch aus. Das öffentliche Töten von Menschen muss nicht zwangsweise den theatralen Charakter einer Aufführungssituation zerstören.³⁰⁵

Nicht zuletzt stellt sich die Frage, wieso es überhaupt Opferungen bedarf, sofern sie stattgefunden haben. Nochmals möchte ich jedoch einbringen, dass die folgenden Thesen nur hypothetisch gesehen werden können, da es keine eindeutigen Beweise für etwaige Opferungen gibt.

Betrachtet man die Darstellungen finden sich so einige Parallelen zum Popol Vuh, sowohl zur Schöpfungsgeschichte als auch zur Geschichte der Zwillinge gegen die Herren der Unterwelt. Als Hun Hunahpu seinen Kopf verliert und dieser aufgehängt wird, spuckt er Xkik' in die Hand, worauf sie schwanger wird mit denjenigen Zwillingen, die letztendlich Hun Hunahpu und seinen Bruder retten. Seine Enthauptung ist also essentiell, um den Fortbestand der Welt zu sichern. Auch seine Söhne müssen zuerst eine Enthauptung über sich ergehen lassen, um durch eine List die Herren der Unterwelt zu täuschen.

„Kopf – ab“ steht also im Popol Vuh für Wiederbelebung bzw. das Leben an sich und für Sieg. Der Tod durch Enthauptung bringt also gleichzeitig neues Leben mit sich, er spendet neues Leben. Die Bedeutung des Kampfes zwischen den Zwillingen und den Königen der Unterwelt wird im Ballspiel versinnbildlicht und für das Publikum wahrnehmbar. Leyenaar und Bussel sehen in der Ernte, also beim Abknicken eines Maiskolbens eine Metapher für das ‚Abknicken‘ des Kopfes.³⁰⁶ Der Tod des Maiskolbens spendet aber wieder Leben, genauso wie die Ermordung des Menschen neues Leben impliziert.

³⁰⁴ Vgl. Künkler (2003), S. 109

³⁰⁵ Vgl. Ebd., S. 110

³⁰⁶ Vgl. Leyenaar und Bussel (1992), S. 193

Betrachtet man die zweite bekannte Opferungsmethode, nämlich das Zusammenbinden des Menschens zu einem Ball, um dann die Stufen herabgestoßen zu werden, so findet sich auch hier eine Ähnlichkeit zum Popol Vuh. Auch diese Art zu sterben ist Teil der Inszenierung, es geht nicht um den Tod an sich, sondern die Art zu sterben. Als zusammengerollter Ball symbolisiert der Körper die Sonne, das Herunterrollen versinnbildlicht den Lauf der Sonne in Richtung Unterwelt. Wie die Herren von Xibalba lassen auch die Menschen nur den Körper zurück, der Geist wandert in eine andere Seinsebene.

Beide Formen der Enthauptung sind Teil der perfekten Gesamtinszenierung, in diesem Sinne ist der Tod keine Toleranzüberschreitung als vielmehr ein Teil des Ganzen. Würde es dem Herrscher nur um die Ermordung von ein paar Gefangenen gehen wäre die Einbindung in das mythologische Geschehen nicht unbedingt notwendig. Es geht ihm um die Öffentlichkeit, mit der er erreicht, dass das Publikum die Opferung real und live miterleben kann. Welche Aufgabe die Zuseher dabei hatten, ob sie nur stille Beobachter waren oder aber den Geopferten als „Sonne“ noch anbeteten ist heute nicht mehr nachzuvollziehen.

4.4.4 Fazit

Bei der Untersuchung des Ballspiels auf theatrale Elemente bin ich zur Schlussfolgerung gekommen, dass es als eine Art der Aufführung gesehen werden kann. Eine Publikumsituation ist als Grundvoraussetzung gegeben, weiters handeln die Akteure in einem bestimmten Raum mit einer bestimmten symbolhaften Kostümierung. Auch die Bewegung sowie die Akustik stehen unter den Codes der Theatralität. Der Ballspielplatz steht zentral inmitten der kosmologisch aufgeladenen Stadtanlage und scheint dementsprechend von großer Bedeutung zu sein. Das Ballspiel repräsentiert das Wiederaufleben der Schöpfungsgeschichte, die das Publikum wahrnimmt und so einen kollektiven Gemeinschaftssinn kreiert. Die Religion besteht nicht mehr nur aus Erzählungen und Mythen sondern wird in das reale Leben transportiert und

anschaulich gemacht. Weiters gibt es Antworten auf die Fragen, die jeder Mensch sich im Laufe seines Lebens stellt – wo komme ich her? Wohin gehe ich? Nicht nur der Mensch als Teil des Universums wird somit erklärbar gemacht sondern auch Sonne, Mond bzw. Venus und die Natur. Der Mensch versteht sich als Ernährer, als Sorger um die Welt. Diese Aufgabe festigt ihn als fixen Bestandteil des Universums und impliziert eine Kommunikationsform mit den Göttern. Der Zyklus zwischen Leben und Tod bildet die Grundlage des Ballspiels. Das Morden von Menschen durch Opferungen kann als Verminderung der theatralen Eigenschaften gesehen werden. Aufgrund dessen, dass der Tod aber ein Bestandteil der Inszenierung ist und partout nicht als Ende gesehen wird, bleibt das Ballspiel dennoch theatral. Westliche Ansichten über das Lebensende müssen so gut wie möglich beiseitegeschoben werden, ansonsten ist es nicht möglich, die Opferungen zu verstehen. Der Tod bedeutet bei den Maya nur den Übergang in eine andere Wirklichkeitsebene, der Körper ist lediglich eine Hülle. In diesem Sinne bedeutet Tod nicht das Ende; die Seele, oder besser gesagt die Lebensenergie wandert in eine andere Gestalt, ob das nun ein Mensch, eine Pflanze oder ein Gegenstand ist, ist irrelevant. Gerade beim Ballspiel ist es notwendig, unsere Sichtweisen zu öffnen und einer anderen Kultur vorurteilsfrei zu begegnen. Nur dann ist es möglich, die Maya Kultur in ihrem Ganzen zu verstehen, ohne darüber urteilen zu wollen.

5. Resümee

Bepackt mit einer großen Neugierde und meinem theaterwissenschaftlichen Grundwissen habe ich mich auf die Suche nach theatralen Zeichen bei der Maya Kultur gemacht. Ich habe den Versuch gestartet, dieses geheimnisvolle Volk aus einem objektiven Blickwinkel zu betrachten und wurde von den Ergebnissen und Erkenntnissen nicht enttäuscht. Die drei zentralen Themen der Maya führten mich letztendlich auf die Reise in ihre gesamte Welt.

So habe ich nicht nur den König, das Ballspiel und die Zeremonien allein betrachtet sondern erkannt, dass alles mit allem zusammenhängt. Religion, der Kosmos und das Weltbild stehen nicht für sich alleine sondern bestimmen das ganze Leben der Maya. Der König ist nicht nur Staatsoberhaupt, sondern gleichzeitig Gott, Ernährer und Krieger. Über theatrale Zeichen, eingepackt in Codes, die der Bevölkerung bzw. dem Publikum bekannt sind, stellt der König seine Macht dar und vergegenwärtigt sich im Alltag eines jeden Menschen. Die Analyse der Architektur hat mir gezeigt, dass er die gesamte Stadtanlage als seine Bühne nutzt. Zahlreiche Darstellungen seiner selbst und seine öffentliche Auftritte helfen ihm dabei, seine gottgegebene Positionierung zu stärken. Das Volk sieht ihn vermutlich nicht nur als ihr Regent sondern gleichzeitig auch als heiliges gottgleiches Wesen, welchem es gilt, zu dienen.

Das Ballspiel hat mir ebenfalls deutlich gemacht, dass das ‚Hier und Jetzt‘ nicht vom ‚Damals‘ zu trennen ist und dass die Wirklichkeit in unmittelbarer Verbindung zum Jenseits steht. Mythologische Ereignisse werden durch theatrale Zeichen und Aufführungsformen in die jetzige Realität geholt. Allen voran festigt das Ballspiel den Menschen im Kosmos, es gibt Antworten auf philosophische Seins-Fragen und schafft somit ein kollektives Bewusstsein. Durch die Beschäftigung mit etwaigen Menschenopfern erschloss sich mir eine neue, für mich fremde Sichtweise des Todes und des Lebens danach. Den Tod, verstanden als Ende, gibt es bei den Maya schlichtweg nicht, jede ‚Seele‘ lebt weiter, in einer neuen Hülle.

Beim Ballspiel von Theatralität zu sprechen ist schwierig. Weil es eventuell mit dem Tod in Verbindung steht und dies in der westlich-christlich geprägten Denkweise als eine absolute Grenzüberschreitung gesehen wird, würden die meisten wohl sagen, dass dies nichts mehr mit Theater, lediglich mehr mit Realität zu tun hat. Meiner Meinung nach ist es möglich, beides zu verbinden. Die Untersuchung mit diesem Thema hat meinen Blick geöffnet und mich verstehen lassen, dass Theater nicht an eine Sichtweise, einen Glauben oder eine Nation gebunden ist.

Um zu verstehen, was Theater in einem soziokulturellen Umfeld bedeutet braucht es aber mehrere Forscher aus mehreren Disziplinen. Jede Kultur bringt etwas anderes bedeutendes hervor und es bedarf einer objektiven Sichtweise, um dies zu erkunden.

Dies ist auch meine Erkenntnis – für das Verständnis einer mir fremden Kultur sind meine europäische Sichtweise, meine Moral- und Wertevorstellungen ein Hindernis. Erforschen kann ich eine Kultur nur, indem ich mich intensiv mit ihrer Geschichte und ihrer Ideologie auseinandersetze. Ein Theaterwissenschaftler alleine ist hierbei jedoch genauso hilflos wie ein einzelner Ethnologe, Soziologe oder Archäologe. Nur durch die Zusammenarbeit verschiedener Menschen mit verschiedenen Kenntnissen ist es möglich, einem verschollenen Volk auf die Spur zu kommen.

Das Interesse an den Maya reißt indes nicht ab. Zahlreiche Artikel zu neuesten Erforschungen und Erkenntnissen erscheinen ebenso häufig wie Ausstellungen in verschiedenen Museen auf der ganzen Welt eröffnen. Die Suche nach weiteren Antworten auf die vielen Fragen setzt sich fort. Die Entdeckung der Wandgemälde von Bonampak 1946 war ein Meilenstein für die Wissenschaft – vielleicht verbergen sich ja noch mehr Meilensteine unter dem ewigen Urwald. Und wenn nicht, dann vielleicht Markiersteine. Man darf gespannt bleiben.

6. Bibliografie

Augustat, Claudia: Veränderungen und Verwandlung: Eine ethnologische Perspektive. In: Ferino-Pagden, Sylvia (Hg.): Wir sind Maske. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Kunsthistorischen Museum Wien. Milano: Silvana Editore Spa, 2009

Balme, Christoph: Kulturanthropologie und Theatergeschichtsschreibung: Methoden und Perspektiven. In: Fischer-Lichte, Erika, Greisenegger, Wolfgang u.a. (Hg.): Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft. Tübingen: Narr, 1994 (= Forum modernes Theater; Bd. 15)

Baumbach, Gerda: Immer noch Theatralität. Historisch-kritische Erwägungen in Anbetracht der russischen Theaterhistoriographie des frühen 20. Jahrhunderts. In: Münz, Rudolf: Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 1998

Beck, Martin und Hinderer, Max: Ich sehe was, was du nicht siehst. In: Hinderer, Max und Kastner, Jens (Hg.): Pok Ta Pok. Wien: Turia + Kant, 2007

Bentley, Eric: The Life of the Drama. London: Methuen, 1965

Brecht, Bertolt: Journal-Eintrag vom 6.12.1940. In: Hecht, Werner (Hg.): Brechts Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd. 26. Berlin: Aufbau-Verlag und Frankfurt: Suhrkamp, 1994

Burns, Elizabeth: Theatricality. A study of Convention in the Theatre and in Social Life. London: Longman, 1972

Bussel, Gerard und Leyenaar, Ted: Das Ballspiel der Maya. In: Eggebrecht, Arne u.a. (Hg.): Die Welt der Maya. Archäologische Schätze aus drei Jahrtausenden. Mainz: von Zabern, 1992

Bussel, Gerard: Der Ball von Xibalba. Das mesoamerikanische Ballspiel. In: Kunsthistorisches Museum mit Museum für Völkerkunde und Österreichisches Theatermuseum (Hg.): Der Ball von Xibalba. Das mesoamerikanische Ballspiel. Wien: 2002

Colas, Pierre R. und Voß, Alexander: Spiel auf Leben und Tod – Das Ballspiel der Maya. In: Grube, Nikolai (Hg.): Maya. Gottkönige im Regenwald. h.f.ullman, 2006/2007

Colas, Pierre V. und Voß, Alexander: Spiel auf Leben und Tod – Das Ballspiel der Maya. In: Grube, Nikolai (Hg.): Maya. Gottkönige im Regenwald. h.f.ullman, 2006/2007

Day, Jane Stevenson: Performing on the Court. In: Whittington, Michael (Hg.): The Sport of Life and Death: The Mesoamerican Ballgame. London: Thames and Hudson, 2001

De Landa, Diego: Bericht aus Yucatan. Stuttgart: Reclam, 2007

De Landa, Diego: Blutvergießen für den Teufel. In: Grube, Nikolai (Hg.): Maya. Gottkönige im Regenwald. h.f.ullman, 2006/2007

Domenici, Davide: Die Maya. Geschichte und Reichtum einer alten Hochkultur., Wiesbaden: White Star, 2008

Eberl, Markus: Prozessionen, Pilger, Lastenträger – Die Zeremonialstraßen. In: Grube, Nikolai (Hg.): Maya. Gottkönige im Regenwald. h.f.ullman, 2006/2007

Ferino-Pagden, Sylvia: Zum Geleit: Die vielen Gesichter der Maske. In: Ferino-Pagden, Sylvia (Hg.): Wir sind Maske. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Kunsthistorischen Museum Wien. Milano: Silvana Editore Spa, 2009

Fiebach, Joachim: Die Toten als die Macht der Lebenden. Zur Theorie und Geschichte von Theater in Afrika, Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 1986

Fiebach, Joachim: Keine Hoffnung, keine Verzweiflung. Versuche um Theaterkunst und Theatralität. Hg. Berliner Theaterwissenschaft. Berlin: VISTAS, 1998 (= Berliner Theaterwissenschaft; Bd.4)

Fischer-Lichte, Erika: „Ah, die alten Fragen...“ und wie Theatertheorie heute mit ihnen umgeht. In: Nickel, Hans-Wolfgang (Hg.): Symposium Theatertheorie, Berlin: LAG Materialien 39/40, 1999

Fischer-Lichte, Erika: Ästhetische Erfahrung. Das Semiotische und das Performative. Tübingen: Francke, 2001

Fischer-Lichte, Erika: Semiotik des Theaters. Das System theatralischer Zeichen. Band 1. Tübingen: Narr, 2007

Fischer-Lichte, Erika: Theatralität und Inszenierung. In: Dies. (Hg.): Inszenierung von Authentizität. Tübingen, Basel: Francke, 2000 (=Theatralität; Bd. 1.)

Gissenwehrer, Michael: Die Theatralität des Gegenterrors. Ritual und theaterwissenschaftliche Forschung. In: Fischer-Lichte, Erika, Greisenegger, Wolfgang u.a. (Hg.): Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft. Tübingen: Narr, 1994 (= Forum modernes Theater; Bd. 15)

Graña-Behrens, Daniel und Nikolai Grube: Glossar. In: Grube, Nikolai (Hg.): Maya. Gottkönige im Regenwald. h.f.ullman, 2006/2007

Grotowski, Jerzy: Für ein armes Theater. In: Brauneck, Manfred (Hg.): Theater im 20. Jahrhundert. Programmschriften, Stilperioden, Reformmodelle. 8. Aktualisierte Auflage. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 1998. (= Rowohlts Enzyklopädie; Bd. 55433)

Grube, Marta: Tortillas und Tamales – Die Speise der Maismenschen und Ihrer Götter. In: Grube, Nikolai (Hg.): Maya. Gottkönige im Regenwald. h.f.ullman, 2006/2007

Grube, Nikolai und Martin, Simon: Die dynastische Geschichte der Maya. In: Grube, Nikolai (Hg.): Maya. Gottkönige im Regenwald. h.f.ullman, 2006/2007

Grube, Nikolai: Die Hieroglyphenschrift – das Tor zur Geschichte. In: Grube, Nikolai (Hg.): Maya. Gottkönige im Regenwald. h.f.ullman, 2006/2007

Grube, Nikolai: Die Insignien der Macht. In: Grube, Nikolai (Hg.): Maya. Gottkönige im Regenwald. h.f.ullman, 2006/2007

Grube, Nikolai: Die Staaten der Maya. In: Dr. De Castro, Inés: Maya. Könige aus dem Regenwald. Katalog zur Sonderausstellung. Hildesheim: 2007

Grube, Nikolai: Prolog. In: Grube, Nikolai (Hg.): Maya. Gottkönige im Regenwald. h.f.ullman, 2006/2007

Hammond, Norman: Die Ursprünge der Maya-Kultur – die Entstehung der Dorfgemeinschaften. In: Grube, Nikolai (Hg.): Maya. Gottkönige im Regenwald. h.f.ullman, 2006/2007

Hansen, Richard D.: Die ersten Städte – Beginnende Urbanisierung und Staatenbildung im Maya-Tiefland. In: Grube, Nikolai (Hg.): Maya. Gottkönige im Regenwald. h.f.ullman, 2006/2007

- Harrison**, Peter: Maya-Architektur in Tikal, Guatemala. In: Grube, Nikolai (Hg.): Maya. Gottkönige im Regenwald. h.f.ullman, 2006/2007
- Hassler**, Peter: Das mesoamerikanische Ballspiel: ein tödliches Ritual? In: Hinderer, Max und Kastner, Jens (Hg.): Pok Ta Pok. Wien: Turia + Kant, 2007
- Hernández**, Arellano A. u.a.: Maya. Die klassische Periode. München: Hirmer, 1998
- Hohmann-Vogrin**, Annegrete: Die Einheit von Raum und Zeit – Die Architektur der Maya. In: Grube, Nikolai (Hg.): Maya. Gottkönige im Regenwald. h.f.ullman, 2006/2007
- Horn**, Eva: Vom Portrait des Königs zum Antlitz des Führers. Zur Struktur des modernen Herrscherbildes. In: Honold, Alexander (Hg.): Das erzählende und das erzählte Bild. München: Fink, 2010
- Huizinga**, Johan: Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1987 (= Rowohlts Enzyklopädie; Bd. 435)
- Köpping**, Klaus Peter: Inszenierung und Transgression in Ritual und Theater. Grenzprobleme der performativen Ethnologie. In: Münzl, Mark und Schmidt, Bettina E. (Hg.): Ethnologie und Inszenierung. Ansätze zur Theaterethnologie. Marburg: Curupira, 1998 (= Reihe Curupira; Bd. 5)
- Kotte**, Andreas: Definierbar ist nur, was keine Geschichte hat. Über Fortschritte der Medien und Wandlungen von Theater. In: Ruchatz, Jens (Hg.): Theater und Medien. Grundlagen – Analysen – Perspektiven. Eine Bestandsaufnahme. Bielefeld: transcript, 2008
- Kotte**, Andreas: Die Suche nach der Mitte. Gibt es einen kleinsten gemeinsamen Nenner für Theatertheorien? In: Nickel, Hans-Wolfgang (Hg.): Symposium Theatertheorie. Berlin: LAG Materialien 39/40, 1999
- Kotte**, Andreas: Theaterwissenschaft. Köln: Böhlau, 2005
- Kotte**, Andreas: Theatralität. Ein Begriff sucht seinen Gegenstand. In: Ahrends, Günter (Hg.): Forum Modernes Theater. (Bd. 13/ Heft 2). Tübingen: Narr, 1998
- Künkler**, Uta Julia: Theatrale Spuren einer versunkenen Kultur. München: Dipl., 2003

- Kutscher**, Gerdt: Popol Vuh. Das Heilige Buch der Quiché Guatemalas. In der Übersetzung von Eduard Seler. In: Ibero-Amerikanisches Institut (Hg.): Stimmen indianischer Völker. Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1975
- Langer**, Fred: Rituale. In: Geo. Die Welt mit anderen Augen sehen. 01, 2014
- Lazarowicz**, Klaus: Einleitung. In: Ders., und Balme, Christopher: Texte zur Theorie des Theaters, Stuttgart: Reclam, 1991
- Lehner**, Erich: Form und Symbolik in der Architektur der Maya. In: Institut für Baukunst, Bauaufnahmen und Architekturtheorie der TU Wien (Hg.): Andere Räume Andere Zeiten 1. 2001-2002. Wien/Graz: NWV, 2002
- Martin**, Simon: Unter einem tödlichen Stern: Krieg bei den klassischen Maya. In: Grube, Nikolai (Hg.): Maya. Gottkönige im Regenwald. h.f.ullman, 2006/2007
- Mendner**, Siegfried: Das Ballspiel im Leben der Völker. Münster: Aschendorf, 1956
- Miller**, Mary: The Maya Ballgame: Rebirth in the court of life and death. In: Whittington, Michael (Hg.): The Sport of Life and Death: The Mesoamerican Ballgame. London: Thames and Hudson, 2001
- Miller**, Mary: Zum Verständnis der Wandgemälde von Bonampak. In: Grube, Nikolai (Hg.): Maya. Gottkönige im Regenwald. h.f.ullman, 2006/2007
- Morris**, Ch. W.: Foundations of a Theory of Signs. In: Neurath, Otto, Morris, Chr.W., Bohr, Niels u.a. (Hg.): International Encyclopedia of United Science. Vol 1, No. 2, Chicago: Univ. of Chicago Press, 1938
- Münz**, Rudolf: Ein Kadaver, das es zu töten gilt. Das Leipziger Theatralitätskonzept als methodisches Prinzip der Historiographie älteren Theaters. In: Ders.: Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 1998
- Peters**, Ulrike: Schnellkurs Altes Mexiko., Köln: DuMont, 2004
- Pringle**, Heather: Könige der Welt. In: National Geographic Collectors Edition. 19, 2014
- Rappaport**, Roy A.: Ritual und performative Sprache. In: Belliger, Andréa und Krieger, David J. (Hrsg.): Ritualtheorien. Ein einführendes Handbuch. 4. Aufl. VS Verlag für Sozialwissenschaften. Wiesbaden, 2008

Rätsch, Christian: Chactun – Die Götter der Maya. Quellentexte, Darstellung und Wörterbuch. Hg. Rätsch, C. Köln: 1986 (= Diederichs Gelbe Reihe; 57: Indianer).

Riese, Berthold: Die Maya. Geschichte – Kultur – Religion., 5. Auflage. München: C. H. Beck oHG, 2004

Schele, Linda und Freidel, David: Die unbekannte Welt der Maya. Das Geheimnis ihrer Kultur entschlüsselt. München: Knaus, 1991

Schramm, Helmar: Karneval des Denkens. Theatralität im Spiegel philosophischer Texte des 16. Und 17. Jahrhunderts. Berlin: Akad. Verlag, 1996

Schramm, Helmar: Theatralität und Öffentlichkeit. Vorstudien zur Begriffsgeschichte von „Theater“. In: Barck, Karlheinz (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch, Berlin: Metzler, 1990

Seipel, Wilfried: Guatemala. Land des Quetzal. Von den Maya zur spanischen Welt. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung. Wien: 2002

Soeffner, Hans-Georg: Jenseits von Theatralität. In: Fischer-Lichte, Erika u.a. (Hg.): Theatralität als Modell in den Kulturwissenschaften. Tübingen/Basel: Francke, 2004

Stefanek, Paul: Rezension zu Erika Fischer-Lichte: Semiotik des Theaters, Eine Einführung. In: Stefanek, Paul: Vom Ritual zum Theater. Gesammelte Aufsätze und Rezensionen. Wien: Edition Praesens, 1992

Stefanek, Paul: Ritual, Ekstase, Mimemis. Studien zu früher und später szenischer Praxis. Wien: 1976

Stefanek, Paul: Vom Ritual zum Theater. In: Ders.: Vom Ritual zum Theater. Gesammelte Aufsätze und Rezensionen. Wien: Ed. Praesens, 1991

Stephens, John Lloyd: Die Entdeckung der alten Mayastätten. Ein Urwald gibt seine Geheimnisse preis. Hg.: Bartsch, Ernst. Stuttgart u.a: Ed. Erdmann in Thienemanns-Verlag, 1993 (= Alte abenteuerliche Reiseberichte; 3)

Stiefel, Erhard: Wie soll man über Masken sprechen? In: Ferino-Pagden, Sylvia (Hg.): Wir sind Maske. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Kunsthistorischen Museum Wien. Milano: Silvana Editore Spa, 2009

Tambiah, Stanley: Culture, Thought and Social Action. Cambridge: Harvard Press, 1985

Tate, Carolyn: Die Zauberkraft des Bilder: Kunst aus Sicht der Maya. In: Eggebrecht, Arne u.a. (Hg.): Die Welt der Maya. Archäologische Schätze aus drei Jahrtausenden. Mainz: von Zabern, 1992

Taube, Karl: Die Götter der klassischen Maya. In: Grube, Nikolai (Hg.): Maya. Gottkönige im Regenwald. h.f.ullman, 2006/2007

Tuider, Elisabeth: (Geschlechter)Räume. Performativität und Hybridität am Beispiel der muxé in Juchitán/Mexiko. In: Hinderer, Max und Kastner, Jens (Hg.): Pok Ta Pok. Wien: Turia + Kant, 2007

Turner, Victor: The Anthropology of Performance. Hg: New York: PAJ Publication (=Performance Studies Series; Bd. 4.), 1988

Uriarte, María Teresa: Unity in Duality: The Practice and Symbols of the Mesoamerican Ballgame. In: Whittington, Michael (Hg.): The Sport of Life and Death: The Mesoamerican Ballgame. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung. London: Thames and Hudson, 2001

Wagner, Elisabeth: Götter, Schöpfungsmythen und Kosmografie. In: Dr. De Castro, Inés: Maya. Könige aus dem Regenwald. Katalog zur Sonderausstellung. Hildesheim: 2007

Wagner, Elisabeth: Jade – Das grüne Gold der Maya. In: Grube, Nikolai (Hg.): Maya. Gottkönige im Regenwald. h.f.ullman, 2006/2007

Warstat, Matthias: Theatralität. In: Ders., Fischer-Lichte, Erika und Kolesch, Doris (Hg.): Metzler Lexikon Theatertheorie. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2005

Weiss, Gabriele: Masken verhüllen, verwandeln, regulieren und inszenieren. In: Ferino-Pagden, Sylvia (Hg.): Wir sind Maske. Katalog zur gleichnamigen Ausstellung im Kunsthistorischen Museum Wien. Milano: Silvana Editore Spa, 2009

Westphal, Wilfried: Die Mayaforschung. Geschichte, Methode, Ergebnisse. Hg. Bernecker, W., Gewecke, F. u. a. Frankfurt am Main: Vervuert, 1991 (= Editionen der Iberoamericana; 3. Monographien und Aufsätze; Band 37.)

Wurster, Wolfgang: Die Architektur der Maya. In: Eggebrecht, Arne u.a. (Hg.): Die Welt der Maya. Archäologische Schätze aus drei Jahrtausenden. Mainz: von Zabern, 1992

Xander, Harald: Theatralität im vorrevolutionären russischen Theater. Evreinovs Entgrenzung des Theaterbegriffs. In: Fischer-Lichte, Erika, Greisenegger, Wolfgang u.a. (Hg.): Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft. Tübingen: Narr, 1994 (= Forum modernes Theater; Bd. 15)

Internet:

Amazon.de

http://www.amazon.de/s/ref=nb_sb_noss?_mk_de_DE=%C3%85M%C3%85%C5%BD%C3%95%C3%91&url=search-alias%3Dstripbooks&field-keywords=maya+2012&rh=n%3A186606%2Ck%3Amaya+2012 Zugriff 26.01.2015

Henkel, Julia: Begrüßung mit herausgestreckter Zunge. In: Saarbrücker Zeitung. <http://www.saarbruecker-zeitung.de/sz-berichte/merzig-wadern/Mg-hen-hongkong3;art2800,3214244#.UAgdWE2-So> Zugriff 19.07.2014

Jones, Dan: Das Ritualltier Mensch. In: spektrum.de <http://www.spektrum.de/alias/anthropologie/das-ritualltier-mensch/1183247> Zugriff 15.1.14

Trampitsch, Gustav W.: Eine Hand voll Leben – Geschichte(n) vom Mais. In: 3sat.de. <http://www.3sat.de/page/?source=/specials/132647/index.html> Zugriff: 14.10.2014

Travelnews, Mexiko: Chichén Itzá: Symbiose von Maya und Tolteken. In: Latina Press.com <http://latina-press.com/news/122088-chichen-itza-symbiose-von-maya-und-tolteken/> Zugriff: 9.1.2015

7. Darstellungsverzeichnis

Tab. 1: Fischer-Lichte (1999), S. 28	42
Abb. 1: „Schauspiel der gefiederten Schlange“ Wikipedia: http://de.wikipedia.org/wiki/Pyramide_des_Kukulc%C3%A1n#mediaviewer/File:ChichenItzaEquinox.jpg Zugriff: 26.01.2015.....	72
Abb. 2: "Platte mit menschlicher Figur" (Kat.-Nr. 92) In: Seipel (2002), S. 212.....	80
Abb. 3: "Fragment von Stele 27" (Kat.-Nr. 80) In: Seipel (2002), S. 204	81
Abb. 4: "Zwei Klingen" (Kat.-Nr. 85) In: Seipel (2002), S. 207	82
Abb. 5: "Der als Chaak verkleidete Vogel-Jaguar bei der Ergreifung von Gefangenen" In: Grube (2006/2007), S. 153.....	88
Abb. 6: "Paneel 1" (Kat.-Nr. 159). In: Seipel (2002), S.257	91
Abb. 7: "Trinkgefäß mit ritueller Prozession" (Kat.-Nr. 141). In: Seipel (2002), S. 246	92
Abb. 8: "Lintel 24" In: Grube (2006/2007), S. 155	94
Abb. 9: "Ballspielszene" In: Grube (2006/2007), S. 186.....	108

8. Abstract

In dieser vorliegenden Diplomarbeit geht es um die Kultur der Maya, welche von ca. 3000 v. Chr. bis zu ihrem Untergang 1697 ein Gebiet im heutigen Yucatán, Guatemala und Belize besiedelt und dort eine hohe Kultur entwickelt haben. Es geht in diesem Werk jedoch nicht um eine Aufzählung von Errungenschaften sondern um die Suche nach einem theatralen Gehalt. Das Volk der Maya wird aus einem theaterwissenschaftlichen Blick heraus analysiert. Dafür wird zuerst eine passende Definition zum Begriff „Theatralität“ gefunden, die anschließend mit dem Begriff „Ritual“ zusammengeführt wird. Nach einer Analyse der Gemeinsamkeiten und Unterschiede werden die gewonnenen Erkenntnisse auf die Kultur der Maya angewendet. Zwei zentrale Themen bilden die Grundlage der Untersuchung. Beleuchtet wird zumal der Herrscher als allmächtiger gottgleicher König, der die gesamte Stadtanlage, Darstellungen seiner selbst sowie öffentliche Auftritte als Form der (Selbst-) Inszenierung nutzt, um seine Position als Regent zu festigen. Anschließend untersuche ich das Ballspiel, welches – nach eingehender Analyse – keineswegs nur als sportliches Event, sondern vielmehr noch als eine mythologische Aufführung gesehen werden darf. Meine Ergebnisse haben gezeigt, dass der theatrale Gehalt innerhalb der Kultur der Maya sehr hoch ist. Ihre Gesellschaft, ihr Weltbild und ihre Ideologie sind hochgradig mit theatraler Symbolik verbunden.

Curriculum Vitae

Name: Arabella Schoots
Geburt: in Klagenfurt, Österreich
Staatsbürgerschaft: Niederlande

Ausbildung

2 Jahre BRG Viktring (Schwerpunkt: Musik und Klavierausbildung)

6 Jahre BG Ingeborg Bachmann (Schwerpunkt: Sprachen); 2004 Matura

2004-2005: Studium der Psychologie als Geisteswissenschaft an der Universität Klagenfurt

2005: Studium der Theater, -Film, - und Medienwissenschaft an der Universität Wien mit Schwerpunktsetzung in Psychologie, Musikwissenschaft sowie Kultur- und Sozialanthropologie

Weiterbildung

Juni 2010: Institut für Kulturkonzepte - Sommerakademie für Kulturmanagement
„Modern Times“ – Berufsziel Kultur: Strategien für den Einstieg
„Monkey Business“ – Presse und Öffentlichkeitsarbeit, Marketing

September 2010: SAE Technology Institute Vienna - Workshop
„Drehbuchs schreiben für die Komödie“

Relevante berufliche Erfahrung

Jan.- Aug. 2014: Dramaturgie beim Stück “Die Stühle” am Heunburg Theater, Völkermarkt

Nov-März 2011/12: Regieassistenz / Abendspielleitung beim Stück “Träumt?” am Volkstheater Wien

Mai 2012: Produktionsleitung beim Gastspiel am Heidelberger Stückemarkt

Februar 2011: Regieassistenz bei der Aufführungsreise “Die Besten aus dem Osten! Folge 8: Türkei” am Volkstheater Wien

- Oktober 2010:** Mitarbeit bei der Tanz- und Performancenacht "Good Night and Good Luck" am Koproduktionshaus Brut Wien
- Aug. - Dez. 2010:** Dramaturgiehospitanz am Volkstheater Wien
- Sept./Okt. 2009:** Regiehospitanz beim Stück "Fidelio" am Stadttheater Klagenfurt
- Sept.- Nov. 2008:** Regiehospitanz & Steuerung der Übertitel beim Stück "La Wally" am Stadttheater Klagenfurt
- Februar 2008:** Regiehospitanz beim Stück "Die lustige Witwe" am Stadttheater Klagenfurt
- Juli 2006:** Regiehospitanz beim Musical "Into the Woods" am Stadttheater Klagenfurt
- 2001-2005, 2007:** Sängerin im Extrachor des Stadttheaters Klagenfurt