

im Kontext des zeitgenössischen Tanzes gezeigt wird, strebt Baehr nicht nur eine erweiterte Perspektive auf den Akt des Lachens, sondern auch auf Tanz und Choreographie an:

»Wie nehme ich das Lachen wahr? Als asemantische Sprache, konkrete Poesie? Als Musik? Als Tanz? Als Schauspiel? Als Performance? Als somatische Praxis, zum Beispiel als Yogaübung? [...] Wenn ich das Lachen in einen künstlichen Rahmen stelle wird es, durch den Kontext, in dem es präsentiert wird, notgedrungen als Musik, als Tanz, als Performance oder als somatische Praxis usw. gelesen. Doch durch seine Anwesenheit sprengt oder erweitert es die jeweiligen Spartenbegriffe, genau so, wie es das ›anständige‹ Körperbild sprengt. So hat eine Lachmusik, haben Lachstimmlaute etwas Monströses, wenn ich sie mit ›herkömmlichen‹ Gesangslauten vergleiche.«¹²

Was macht das Lachen in *Lachen* also konkret mit Tanz und Choreographie? Und was macht diese Kontextualisierung wiederum mit dem Lachen? Zu welchen produktiven Spannungen führt das Vorhaben, Lachen als physisch-klangliches Phänomen zu *choreographieren*? Inwiefern werden hier in beide Richtungen Bedeutungen zum Bersten gebracht? Die mit dem Lachen verbundene Brisanz hebt auch Judith Butler in ihrem eingangs dieses Kapitels zitierten Vortrag zum Verhältnis von Lachen und Politik hervor: »One is breaking. But from what? And in what direction?«¹³ Butlers Motiv des Brechens im Sinne eines Lachens, das in mehrerlei Hinsicht Körper wie Normen bricht – sie zum Einbrechen bringt, aufbricht, unterbricht, in produktiver Weise von etwas weg und zu etwas anderem ›hin‹ bricht¹⁴ –, greife ich in den folgenden Überlegungen zum Verhältnis von Stimme und Körper in *Lachen* auf. Zur Annäherung an Baehrs lachende ›Sprengungen‹ dient mir die mythologische Figur der Medusa als Modell der Verkörperung eines ungehorsamen, feminin konnotierten Lachens. Vor einer genaueren Auseinandersetzung mit der Performance daher zunächst einige Worte zu Medusa.

Medusas Lachen

In Hélène Cixous' einschlägigem, 1975 erschienenem feministischem Essay *Le Rire de la Méduse (Das Lachen der Medusa)*¹⁵ greift sie die mythologische Figur Medusas auf, um gegen den Ausschluss von Frauen aus der maskulinen Ordnung anzuschreiben, die sich unter anderem in einer erzwungenen Stimmlosigkeit manifestiert. Cixous wertet die dominierende Rezeption Medusas (die das Monströse und den tödlichen Blick betont) um und verleiht ihr eine Stimme: »Sie [Medusa] ist schön und sie lacht.«¹⁶ Diese Stim-

12 Baehr: *Lachen. Manifestation von Klang und Körper*, S. 23.

13 Butler: *Out of Breath: Laughing, Crying at the Body's Limit*.

14 Vgl. ebd.

15 Der Text ist 1975 unter dem Titel *Le Rire de la Méduse* erschienen und erst 2013 im Passagen-Verlag auf Deutsch verlegt worden. Im Sinne von Cixous' *écriture féminine* klingt der Text selbst in seiner Materialität im Rhythmus des Lachens und birgt vor doppeldeutigen Wendungen.

16 Hélène Cixous: *Das Lachen der Medusa*. In: Hutfließ / Postl / Schäfer (Hrsg.): *Hélène Cixous: Das Lachen der Medusa zusammen mit aktuellen Beiträgen*, S. 39–61, hier S. 50.

me ist nicht zufällig ein Lachen: Alles andere als domestiziert, entzieht das explosive, stürmische, subversive, überbordende Lachen¹⁷ den Körper einer, von der patriarchalen (Sprach-)Ordnung auferlegten, atemraubenden Zensur.¹⁸ Das plurale, körperliche, aus allen Mündern strömende Lachen von Cixous' Medusa¹⁹ steht demgegenüber für eine *andere* Vernunft,²⁰ die »die ›Wahrheit‹ vor Lachen biegt«²¹ und damit einen subversiven »Einspruch des Körpers gegen die Philosophie«²² darstellt. So schreibt Cixous nicht gegen die tradiert konstruierte Verbindung des Femininen mit dem Körperlichen und Flüssigen an,²³ sondern wertet sie ins Positive um.²⁴ Cixous' Entwurf Medusas als Figur des körperlichen Einspruchs gegen Festschreibungen wird umso evidenter, wirft man einen Blick auf antike (piktorale und literarische) Darstellungen Medusas.

Medusa ist die einzige sterbliche der drei Gorgonenschwestern, Töchter der Meeresgötter Keto und Phorkys, die mit Unterwelt, Meerestiefen und Nacht in Verbindung stehen.²⁵ In Ovids *Metamorphosen* wird Medusa als Schönheit beschrieben, die vom Meeresgott Poseidon im Tempel der Minerva (Athene) vergewaltigt wurde. Minerva verwandelt sie zur Strafe in ein Monster mit Schlangenhaaren, dessen tödlicher Blick jeden, den er trifft, zu Stein verwandelt. Perseus überlistet Medusa, indem er ihren Blick mit einem Spiegel bricht und es ihm so gelingt, ihr den Kopf abzuschlagen.²⁶ Ältere Darstellungen zeigen Medusa wie Dionysos und Artemis als Figur mit Maske, oder besser *als* Maske.²⁷ Diese Darstellung ist durch Frontalität bestimmt, wobei sich das Gesicht nach außen hin durch die Schlangenhaare auflöst. Die Grenzauflösung setzt sich fort in der Maske, die einen breit zum Lachen geöffneten Mund mit weit herausgestreckter Zunge und aufgerissenen Augen zeigt: »weniger ein Antlitz denn eine Grimasse«. ²⁸ Aus dem weit geöff-

17 Vgl. Stoller: Warum lacht Medusa?, S. 164.

18 Vgl. Cixous: Das Lachen der Medusa, S. 44: »Wenn man den Körper zensuriert, zensuriert man gleichzeitig den Atem, das Wort.«

19 Vgl. ebd., S. 42.

20 Vgl. Stoller: Warum lacht Medusa?, S. 165.

21 Cixous: Das Lachen der Medusa, S. 53.

22 Gustav Seibt: Der Einspruch des Körpers. Philosophien des Lachens von Platon bis Plessner – und zurück. In: Karl Heinz Bohrer / Kurt Scheel (Hrsg.): *Lachen. Über die westliche Zivilisation*, Sonderheft *Mercur. Deutsche Zeitschrift für europ. Denken* 56, 9/10 (2002), S. 751–762, hier S. 762.

23 Vgl. dazu u.a. Elizabeth Grosz: *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana University Press 1994.

24 Siehe u.a. auch: »Unsere Blicke ziehen davon, unser Lächeln läuft, das Lachen all unserer Münder, unser Blut rinnt und wir verströmen uns ohne uns zu erschöpfen, unsere Gedanken, unsere Zeichen, unser Schreiben, die halten wir nicht zurück, und wir haben vor dem Mangel keine Angst.« (Cixous: Das Lachen der Medusa, S. 42.)

25 Vgl. Theoi Project. <https://www.theoi.com/Pontios/Gorgones.html> (letzter Zugriff: 01.10.2023). Die Medusen, die Quallen des Meeres mit ihren Tentakeln, sind in diesem Sinn Verwandte Medusas.

26 Nach Mary Beard kann Medusas vom Körper getrennter und damit seiner Handlungsmacht beraubter Kopf als eines der mächtigsten Symbole für den historischen Ausschluss der Frauen aus der maskulin dominierten westlichen Ordnung gesehen werden (vgl. Mary Beard: *Women & Power. A Manifesto*. London: Profile Books 2018, S. 71).

27 Vgl. Jean-Pierre Vernant: *Tod in den Augen. Figuren des Anderen im griechischen Altertum: Artemis und Gorgo*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 1988, S. 25–26.

28 Ebd., S. 26.

neten Mund der Gorgonin Medusa dringen Schreie, die entsprechend der Herkunft ihres Namens von Sanskrit »garg«²⁹ auf ein animalisches Heulen verweisen. Mit ihrem »zerplatzenden« Gesicht und ihren animalischen Stimmen verkörpert Medusa ein *qu(e)res Ineinanderschieben*,³⁰ so Jean-Pierre Vernant:

»Männlich und weiblich, jung und alt, schön und hässlich, oben und unten (Gorgo gebärt aus dem Hals, nach Art der Maulbrüter, die den Status der oralen und der vaginalen Körperöffnungen umkehren), innen und außen [...] – kurz gesagt, auf diesem Gesicht stehen alle Kategorien quer, überschneiden und vermischen sich. [...] Dieses Zusammenprallen und Ineinanderschieben dessen, was normalerweise getrennt ist, die stilisierte Verzerrung der Züge, das Zerplatzen des Gesichts zur Grimasse, drückt das, was wir als Kategorie des Monströsen bezeichnet haben, in seiner Mehrdeutigkeit aus, vom Erschreckenden zum Grotesken, vom einen zum anderen übergehend, oszillierend.«³¹

Die Verschiebungen des Gesichts sind verknüpft mit dem antiken Topos der zwei Mäuler der Frau – einem vokalen und einem genitalen.³² In extremer Überhöhung verkörpert dies die mit Medusa verwandte Figur der Baubo: eine Alte, bei der Unterleib und Gesicht vertauscht sind. Der Legende nach bringt sie die trauernde Demeter zum Lachen, indem sie ihr (als Gesicht geschminktes) Geschlecht entblößt und dabei obszöne Scherze ruft oder auch bellt.³³ Baubo ruft ein Lachen hervor, das seine Ursache in einer *körperlichen* Verkehrung bestehender Normierungen hat. Wie Baubo erzeugt auch Medusa »ein[en] Effekt des Unheimlichen, des Monströsen, das zwischen dem Horror des Grauenhaften und der Lächerlichkeit des Grotesken schwankt«.³⁴ Der Wirkung Medusas kommt nicht zuletzt eine stark mimetische Kraft zu – wie sie der Topos des Spiegels unterstreicht –, die Vernant als Verlangen des Menschen beschreibt, selbst eine Maske zu tragen,³⁵ »aufzuhören, er selbst zu sein, und [...] die Jenseitsmacht zu verkörpern, die

29 Carson: *The Gender of Sound*, S. 120: »a guttural animal hoal that issues as a great wind from the back of the throat through a hugely distended mouth«. Siehe auch: Thalia Phillis Howe: *The Origin and Function of the Gorgon-Head*. In: *American Journal of Archaeology* 58,3 (1954), S. 209–221.

30 Auch Cixous betont die Queerness Medusas (vgl. Elisabeth Schäfer / Claudia Simma: *Medusas »Changeance«*. Ein Interview mit Hélène Cixous. In: Hutfless / Postl / Schäfer (Hrsg.): *Hélène Cixous: Das Lachen der Medusa zusammen mit aktuellen Beiträgen*, S. 181–191, hier S. 183).

31 Vernant: *Tod in den Augen*, S. 68.

32 Anne Carson zeigt, wie das antike Axiom der zwei Mäuler der Frau bis ins 20. Jh. (u.a. bei Freud) im Verständnis weiblicher Stimme und weiblichen Sprechens fortwirkt (vgl. Carson: *The Gender of Sound*, S. 132–137).

33 Vgl. ebd., S. 135–136; sowie Vernant: *Tod in den Augen*, S. 27. Für eine sehr ausführliche Analyse von Baubo im Sinne eines weiblichen Lachens siehe auch Gerburg Treusch-Dieter: *Das Gelächter der Frauen*. In: Dietmar Kamper / Christoph Wulf (Hrsg.): *Lachen – Gelächter – Lächeln. Reflexionen in drei Spiegeln*. Frankfurt am Main: Syndikat 1986, S. 115–144.

34 Vernant: *Tod in den Augen*, S. 26.

35 »Das Gesicht der Gorgo ist eine Maske [...]. Was uns die Maske der Gorgo sehen läßt, [...] das sind wir selbst, wir selbst im Jenseits, dieser in Nacht gehüllte Kopf, dieses durch Unsichtbarkeit maskierte Gesicht, das sich im Gesicht der Gorgo als die Wahrheit unserer eigenen Gestalt enthüllt.« (Ebd., S. 70–71.)

sich seiner bemächtigt hat und von der er in eins das Gesicht, die Gebärden und die Stimme nachahmt«. ³⁶ Medusa verkörpert in diesem Sinn eine Wirkung, in der schallendes Lachen und zugleich der immer auch drohende Abgrund des Horrors, ein im Halse steckenbleibendes Lachen, ein in existenziellem Schrecken aufgerissener Mund, einander durchdringen. Um zurückzukehren zu Cixous' positiver Wendung der lachenden Medusa, ist schließlich zu betonen, dass die Figur in ihrem lärmenden Lachen und ihren verzerrten Gesichtszügen radikal bricht mit dem aufgerichteten, in sich geschlossenen und kontrollierten humanistischen Körper. ³⁷

Bezogen auf Choreographien des Lachens, seien vier Aspekte betont, auf die Medusa in obiger Lesart als Modell eines ungehorsamen femininen und körperlichen Lachens verweist: 1) Ihre Frontalität, die dem Gesicht eine exponierte Stellung zuweist und Tanz im tradierten Sinne intentionaler und sichtbarer Bewegung im Raum zu Operationen von Stimme und Gesicht verschiebt; 2) das Aufbrechen körperlicher Grenzen in der Auflösung des Gesichts, der klaffenden Öffnung des Mundes und einer raumsprengenden Stimme; 3) das Unterbrechen symbolischer Ordnungen hin zu Maskerade und hybriden Allianzen; und 4) die Implosion der Trennung von Selbst und Anderem durch die mimetische Macht Medusas. Diese vier ›medusischen‹ Prinzipien scheinen in Antonia Baehrs Performances der Partituren in *Lachen* (aber auch in anderen Choreographien des Lachens) in jeweils unterschiedlichen Gewichtungen und spezifischen Ausformungen durch, die im Folgenden exemplarisch an zwei Partituren – *HA HA HA* und *The Magnifying Glass* – ausdifferenziert werden sollen. Dabei handelt es sich um Partituren, die jeweils eher am Anfang beziehungsweise am Ende der Performance gezeigt werden und die im Falle der ersten das Lachen als maskenhafte Wiederholung und strukturellen (Ein-)Bruch inszenieren, im Falle der zweiten die Monstrosität der Eruptionen von Körper und Stimme akzentuieren.

Lachen als Wiederholung und Maske

Die Partitur *HA HA HA* des Komponisten Henry Wilt (ein Alter Ego Baehrs) rekurriert auf den repräsentativen Rahmen einer Konzertsituation: Vor einem Notenständer mit der Partitur und einer Stoppuhr sitzend, zeichnet Antonia Baehr im Herrenanzug in dirigierender Geste mit dem rechten Zeigefinger ein gleichmäßiges Dreieck vor sich in die Luft. Die sichtbare Anwesenheit der Partitur rückt Baehr in die konventionelle Rolle der distanzierten musikalischen Interpretin. Im Laufe des folgenden, sich sukzessiv steigernden Verlusts der Körperbeherrschung hin zu Eruptionen des Lachens bildet die

36 Ebd., S. 69.

37 Siehe dazu auch Haraways Anmerkung zur Monstrosität Medusas, die einem patriarchalen Hören entsprungen sei: »The Greek word Gorgon translates as dreadful, but perhaps that is an astralized, patriarchal hearing of much more awful stories and enactments of generation, destruction, and tenacious, ongoing terran finitude. Potnia Theron/Melissa/Medusa give faciality a profound makeover, and that is a blow to modern humanist (including technohumanist) figurations of the forwardlooking, sky-gazing Anthropos.« (Donna Haraway: *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press 2016, S. 52–53.)