

Fazit: Stimmen des intensiven Affekts

Die Figur der lachenden Medusa wurde als Modell der subversiven Macht des Lachens angelehnt an Hélène Cixous und antike Darstellungen vorgeschlagen: Zentrale Merkmale wie Frontalität und Maskenhaftigkeit, das Aufbrechen von Körper, Gesicht und Stimme, das Unterbrechen jeweiliger Normen sowie die mimetische Ansteckungskraft nehmen in beiden betrachteten choreographischen Ansätzen, trotz historisch unterschiedlicher Herangehensweisen, eine wesentliche Rolle ein.

Antonia Baehrs *Lachen* und Valeska Gerts Ton-Tänze wie *Baby* inszenieren und evozieren affektive vokale Körper: ein potenziell unkontrollierbares Gefüge vokaler und mimisch-körperlicher Bewegungen zwischen Bühne und Publikum, das als Choreophonie gefasst werden kann. Stimmen des Affekts umfassen so nicht nur die auf der Bühne erzeugten Stimmen, sondern die Relationalität von vokalem Körper der Performerin und vokalen Körpern des Publikums. Wie Medusas Schlangen greifen die Stimmen um sich, um diverse Beziehungen zu stiften. Während in der Rezeption Medusas als Monster ihr Blick im Zentrum steht, der den Körper des Angeblickten verwandelt, indem er ihn versteinert, rückt mit dem Lachen und der Betonung des Auditiven und seiner Ansteckungskraft eine gänzlich konträre Transformation hervor: Vereinzeln, Verstummen und körperlicher Stasis des Versteinerns stehen Vervielfältigung, Lärm und körperliche Bewegtheit gegenüber. Im diesem Sinn brechen beide – Gert wie Baehr – mit einem Theatermodell, das Passivität und Aktivität zwischen Zuschauerraum und Bühne aufteilt.

Während sich beide Ansätze hier annähern, divergieren ihre Produktionsweisen entsprechend ihres jeweiligen historischen Kontextes. Baehrs Ansatz orientiert sich mit den Partituren an einer Konzeption von Bewegung als Ausführen von Regeln und damit an einer Arbeitsweise, wie sie dem sogenannten postmodernen Tanz der 1960/70er Jahre entspricht, der mit dem Fokus auf die Materialität des Körpers das kanonisierte moderne Paradigma des Bandes zwischen innerer Bewegtheit und sichtbarer Bewegung aufhebt. Indem Baehrs Partituren als choreographische Anordnungen das Lachen zum Material nehmen, setzen sie eine Choreophonie im Sinne verschränkter Bewegungen und Laute frei, die Ansteckung, Affizierung und Bewegtheit wieder maßgeblich unterstreicht. Wohlgemerkt nicht unter denselben Vorzeichen wie im modernen Diskurs, sondern im Sinne einer affektiven Intensität, die sich auf der Bühne wie im Publikum physisch er-

eignet und eine prekäre, sich einander aussetzende Gemeinschaft bildet, ohne auf spezifische Gefühle oder Bedeutungen zu verweisen. Stimme und Mimik verlieren in diesem Zusammenhang ihre repräsentative Bedeutung und den Bezug auf ein Subjekt. Vielmehr fungieren sie im Sinne einer Maske, die das Subjekt in den lachenden Repetitionen in immerfort neuen Variationen spaltet beziehungsweise es in entsubjektivierten Landschaften/Stimmschaften auflöst.

Valeska Gerts eher improvisatorischer – jedoch nicht minder präziser – Ansatz folgt dem modernen Diktum der Innerlichkeit, wenn sie wiederholt die Quelle ihrer Gesten und Laute in einem inneren Druck und einem Überschießen an Energie verortet. Gleichwohl verweisen ihre vokal-mimischen Eruptionen ebenso wenig wie bei Baehr auf ein vermeintlich Inneres, indem sie die Einheit der Gesichts-Stimme¹ radikal desynchronisiert. Stimme und Mimik werden für Gert damit explizit zu Masken, das heißt zu Ausdrucksweisen, die noch nicht zu einer kulturell determinierten Form geronnen sind oder diese dezidiert sprengen als »Pathos des Protests«².

Neben der Ausweitung der Performance ins Publikum verlagern sowohl Gert als auch Baehr die Szene des Tanzes maßgeblich auf Gesicht und Stimme. Bewegung umfasst hier kleine und kleinste mimische Motionen und intime bis raumgreifende vokale Verlautbarungen. Kopf und Gesicht sind dabei nicht – wie in der tradierten Rezeption Medusas – als vom Körper getrennte und damit ihrer Handlungsmacht beraubte Fragmente zu verstehen, sondern fungieren als autonome und dadurch handlungsmächtige Entität. Folglich entziehen sich diese Choreographien affektiver Stimmen einem reduktionistischen Verständnis von Tanz als sichtbarer Bewegung intentional bewegter Körper im Raum. Wie das Lachen die Sprache mittels der Stimme zersetzt, so unterbricht es hier ebenso Ordnungen der Bewegung. Demgegenüber drängen nicht-intentionale, ungehorsame Körper hervor, die die Regeln verbaler wie körperlicher Sprache *entsetzen*³ und darüber nicht zuletzt die historische Aufteilung der Sinne und Künste sprengen.

Valeska Gerts und Antonia Baehrs Affektstücke nähern sich trotz bestehender Divergenzen in ihrer Wirkung stark aneinander an, so dass einerseits im gegenwärtigen Kontext eine Reaktualisierung des modernen Diskurses der Bewegtheit unter anderen Vorzeichen zu konstatieren ist; andererseits zielen Gerts Ton-Tänze auf die Erzeugung einer intensiven Situation ab und lassen indeterminierte Affekte im Sinne einer Intensität *avant la lettre* kursieren. In diesem Kontext bilden die titelgebenden Figuren der Ton-Tänze den Rahmen, ähnlich wie Baehr die Partituren als vermittelnde Instanz zwischen sich und dem Publikum einsetzt, um die Autorschaft ihres Lachens, Schreiens, Weinens tendenziell abzugeben.

In Choreographien affektiver Stimmen lachen, grinsen, schreien Facetten oder Partikel Medusas durch, die sich ›bestimmenden‹ Zugriffen entziehen, indem sie die Pluralität, Affektivität und Körperlichkeit der Stimme produktiv machen – drei Aspekte, die eine grundsätzliche Konstitution des Vokalen beschreiben und in den folgenden Kapiteln in unterschiedlichen Gewichtungen und Ausformungen wiederkehren werden.

1 Vgl. Vogl: Der Schrei, S. 301.

2 Lewitan: Tanzabende im Oktober.

3 Im etymologischen Sinn meint entsetzen gleichermaßen »befreien« wie »außer Fassung bringen« (Pfeifer: *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, S. 288.)