

I Stimmen des intensiven Affekts: Lachen, Weinen, Schreien

»Within these precarious encounters, an incendiary corporeal logic undoes the rational along its insurgent and desiring edges, invasive and involved, I am captured in the glistening luscious viscera of spit sound speech. Such dances intoxicate; pleasure and horror and beauty are never singular but always multiple, echoing, stumbling, spasming, dancing.«¹

Jenn Joy

¹ Jenn Joy: *The Choreographic*. Cambridge: The MIT Press 2014, S. 71.

Im Lachen – und seinen teils fließenden Übergängen zum Weinen und Schreien – bricht sich die Stimme in ihrer ganzen Körperlichkeit Bahn. Wir haben es mit Lauten zu tun, die ihr Zentrum nicht in den feinmotorischen Artikulationen von Zunge, Lippen und Mund haben, sondern aus den Tiefen des Körpers hervordringen, den Körper in einem energetischen Überschuss explodierend in den Raum und ins Soziale zu anderen Körpern hin ausdehnen. Dabei können die konvulsiven vokalen und motorischen Stotterbewegungen des Lachens selbst als Tanz verstanden werden,² die allerdings im gleichen Zuge tradierte Verständnisse von Tanz als Bewegung in Frage stellen, oder genauer: zur Disposition stellen, was unter Bewegung verstanden wird.

Im Kontext des Tanzes der Moderne steht das Lachen in einer spezifischen Nähe zum sogenannten ›Primitiven‹,³ wie es sich etwa in den ›Ton-Tänzen‹ der Berliner Tänzerin Valeska Gert in den 1920/30er Jahren zeigt, die in diesem Kapitel besondere Beachtung finden wird. Insbesondere seit Beginn des 21. Jahrhunderts ist im Kontext des sogenannten zeitgenössischen Tanzes eine zunehmende Zahl an Produktionen zu verzeichnen, die die vokalen und motorischen Eruptionen des Lachens als choreographisches Material verwenden, wie in Antonia Baehrs Performance *Lachen* (2008), der sich der erste Teil dieses Kapitels widmen wird.⁴ Mit dem Lachen greifen diese Arbeiten auf ein spezifisches körperliches Ereignis zurück, das eine wie auch immer geartete emotionale Aufladung vermittelt, die sich zugleich potenziell auf die Zuschauenden/-hörenden zu übertragen vermag. Diesen Lachstücken ist gemein, dass sie in keinerlei Weise im Regime des Komischen operieren, vielmehr versetzen sie die Zuschauenden primär in einen affizierten Zustand. Mit dem Lachen und seinen Übergängen zum Schreien und Weinen rückt dieses Kapitel in diesem Sinn choreographierte wie evozierte *Affekte* ins Zentrum, die Bedeutungen durch körperliche Ansteckung zu suspendieren vermögen.

Aufgrund seiner affizierenden Macht wird Lachen in westlicher Tradition dominierend als Rückfall ins Animalische und Verlust der Vernunft bewertet, denn wer lacht, dem

-
- 2 Siehe etwa die Analogie, die Bataille zwischen Tanzen, Lachen, Weinen zieht: »The laughter or the tears break out in the vacuum of thought [...]. [T]hese moments, like the deeply rhythmized movements of poetry, of music, of love, of dance, have the power to capture and endlessly recapture the moment that counts, the moment of rupture, of fissure.« (Georges Bataille: Knowledge of Sovereignty. In: Fred Botting / Scott Wilson (Hrsg.): *The Bataille Reader*. Oxford / Malden: Blackwell 1997, S. 300–312, hier S. 305.) Nancy spricht vom Lachen als einem »harsh dance« (Jean-Luc Nancy: Laughter, Presence. In: Ders.: *The Birth of Presence*, S. 368–392, hier S. 392.) Auch die Etymologie scheint eine Nähe von Tanzen und Lachen anzudeuten mit dem lat. *video* als ›lachen‹, das möglicherweise von Sanskrit »spielen, tanzen« abgeleitet ist (vgl. Daniel Ménager z.n. Anca Parvulescu: *Laughter. Notes on a Passion*. Cambridge / London: MIT Press 2010, S. 92).
- 3 Vgl. Parvulescu: *Laughter*, S. 64. In ihren Analysen zum Phänomen des Lachens betont Anca Parvulescu die Verknüpfung von Tanz und Lachen in Friedrich Nietzsches Schriften: »Since Nietzsche, laughter and dancing have held hands as thresholds toward an ›elsewhere‹. In this context, laughter is a primitive dance of the body.« (ebd.) Bezeichnenderweise ist Nietzsches Zarathustra, einer der zentralen poetologischen Texte für moderne Tänzer:innen wie Isadora Duncan und Martha Graham, nicht nur ein Tänzer, sondern ebenso ein Lachender.
- 4 Zu nennen wären hier etwa *Laughing Hole* (2006) von La Ribot, Maguy Marins *Ha! Ha!* (2006), Lisbeth Gruwez' AH/H/A (2014), Alessandro Sciarronis *Augusto* (2018) oder Flora Détraz' *Muyte Maker* (2018).

oder der versagt die Sprache.⁵ Lachen ist somit alles andere als lächerlich. Bezeichnungen wie »sich ausschütten vor Lachen« und »sich kaputtlachen« oder »totlachen« verweisen auf die mit ihm verbundene Gefahr des Verlustes des Selbst und eine unmittelbare Krise des Subjekts. Grundloses, schallendes Lachen ist im phallogozentrischen Diskurs tief verwurzelt als Signum des »Anderen«⁶ – das heißt des Animalischen, »Primitiven«, Wahnsinnigen und insbesondere Femininen.⁷ Damit ist Lachen nicht zufällig ein wiederkehrender Topos feministischer Theorien⁸ und künstlerischer Praktiken,⁹ die sich den körperlichen Ungehorsam und die mimetische Macht des Lachens aneignen, um logozentrische Strukturen und soziale Ordnungen aufzubrechen. Vor diesem Hintergrund befragt dieses Kapitel mit Antonia Baehrs Produktion *Lachen* (2008) sowie Valeska Gerts Miniatur *Das Baby* (um 1926) exemplarisch zwei Choreographien des Lachens nach ihrer jeweiligen Modellierung von Stimmen und Körpern und nach ihrem spezifischen affektiven Vermögen.

-
- 5 Das Lachen fügt sich in das, was Hartmut und Gernot Böhme als das »Andere der Vernunft« beschreiben: »[V]on der Vernunft her gesehen ist es das Irrationale, ontologisch das Irreale, moralisch das Unsichliche, logisch das Alogische. Das Andere der Vernunft, das ist inhaltlich die Natur, der menschliche Leib, die Phantasie, das Begehr, die Gefühle – oder besser: all dieses, insoweit es die Vernunft nicht hat aneignen können.« (Hartmut Böhme / Gernot Böhme: *Das Andere der Vernunft. Zur Entwicklung von Rationalitätsstrukturen am Beispiel Kants*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, S. 13.)
- 6 In der dominierenden lachfeindlichen Tradition gilt das Lachen entsprechend des platonischen Staatsmodells als Antagonist der Vernunft (vgl. Lenz Prütting: *Homo ridens. Eine phänomenologische Studie über Wesen, Formen und Funktionen des Lachens*; in drei Bänden. Freiburg: Alber 2013, S. 102). Die christliche Rezeption erweitert diese Ablehnung argumentativ um den Aspekt des Sündhaften und schreibt das Ekstatische des Lachens dem Einfluss teuflischer Wesen zu (vgl. Prütting: *Homo ridens*, S. 1487). In der Aufklärung wird es als Zeichen des Tors oder Narren gesehen und gleichgesetzt mit dem Gotteslästerer bzw. in späterer säkularisierter pathologisierender Deutung dem »Irren« zugeschrieben (vgl. Stefan Busch: *Verlorenes Lachen. Blasphemisches Gelächter in der deutschen Literatur von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Berlin: De Gruyter 2004, S. 28–31 und S. 39–40). Selbst im 19. Jh. werden die Stimmeruptionen der sogenannten Hysterikerinnen als Bauchrednerei des Teufels konzipiert (vgl. Janet L. Beizer: *Ventriloquized Bodies. Narratives of Hysteria in nineteenth-Century France*. Ithaca: Cornell University Press 1994, S. 45–47).
- 7 Siehe dazu u.a. Jean-Luc Nancys Essay zum Lachen ohne Grund und Essenz, das er als »Frau« definiert (vgl. Nancy: *Laughter, Presence*, S. 368).
- 8 Vgl. Silvia Stoller: Warum lacht Medusa? Zur Bedeutung des Lachens bei Hélène Cixous. In: Esther Hutfless / Gertrude Postl / Elisabeth Schäfer (Hrsg.): *Hélène Cixous: Das Lachen der Medusa zusammen mit aktuellen Beiträgen*. Wien: Passagen 2013, S. 155–170, hier S. 161.
- 9 Siehe dazu u.a. Jo Anna Isaak: *Feminism and Contemporary Art. The Revolutionary Power of Women's Laughter*. London: Routledge 1996.

