

Antonia Baehr *Lachen* (2008)

»One is breaking. But from what? And in what direction?«¹

Judith Butler

Die Arbeit der Berliner Künstlerin Antonia Baehr, die sich explizit im Kontext der Choreographie situiert, ist durchdrungen vom Gedanken der unhintergehbaren Konstruiertheit von Identität. Ihre Choreographien können als Versuchsanordnungen beschrieben werden, die kulturelle Einschreibungen in den Körper sowie damit verbundene konditionierte Wahrnehmungsweisen nicht nur offenlegen, sondern in ein Gebiet des Ungesicherten überführen. Entscheidendes künstlerisches Mittel dafür sind aus der bildenden Kunst entlehnte appropriative Strategien, wie Baehr und befreundete Künstler:innen von *make up productions* schreiben:

»The work we represent falls in between categories of art genres, as choreographical, musical and theatrical performance, as well as categories of gender, as male and female identities. This falling in between is due to complex strategies of appropriation within these categories and conventions.«²

Das Prinzip der Aneignung überträgt Baehr auf alle Ebenen der Performance, es spiegelt sich etwa in der Vermischung ästhetischer Konventionen, in der auf Partituren basierenden Arbeitsweise und der Performance von Gender.³ Mit dieser Herangehensweise ist Baehr im Kontext von Choreograph:innen wie Jérôme Bel, Meg Stuart, La Ribot oder Xavier Le Roy zu situieren, die sich seit den 1990er Jahren verstärkt mit Strategien der

1 Judith Butler: Out of Breath: Laughing, Crying at the Body's Limit. Vortrag Hemispheric Institute 13.06.2019, <https://hemisphericinstitute.org/en/encuentro-2019-keynote-lectures/item/3084-keynote-lectures-004.html> (letzter Zugriff: 01.10.2023).

2 *make up productions*: <http://www.make-up-productions.net/pages/about-make-up-productions.php> (letzter Zugriff: 01.10.2023).

3 In einem manifestartigen Text von *make up productions* heißt es dazu: »We appropriate a chosen gender performativity for ourselves through cross-dressing, through drag, driven by our desire to construct who we are ourselves rather than letting society do this alone. We make ourselves up, we are dandies, old men, neuter of gender, drag kings and queens.« (Ebd.)

Verweigerung von Repräsentation und damit verbundenen Erwartungen, (Körper-)Bildern sowie kulturellen Stereotypen auseinandergesetzt und damit zugleich das modernistisch geprägte Verständnis von Tanz als Nexus von innerer Bewegtheit und sichtbarer Bewegung in Frage gestellt haben.⁴ Antonia Baehrs Arbeiten zeichnen sich durch ihr geradezu wissenschaftliches Interesse am physischen Ausdruck von Gefühlen aus. Dies wird besonders evident durch ihre Arbeit mit Partituren, die angelehnt an Verfahren des sogenannten postmodernen Tanzes Autor:innenschaft delegieren und den bewegten Körper als Material adressieren.

Lachen ist der dritte Teil einer Trilogie, in der die Bindung von innen und außen, Gefühl und Ausdruck unterbrochen wird zugunsten der körperlichen Erscheinung von Affekten als Material fern von Narration, psychologischen Ursachen oder philosophischen Interpretationen. In allen drei Arbeiten verfolgt Baehr die Frage, wie die Bühne zu einem Spiegel, einem Nachhall der Emotionen des Publikums werden kann, wie sie Bezug nehmend auf die erste Produktion, *Holding Hands* (2000), erklärt: »[H]ow can I get the stage to become a kind of mirror, a reverberation of the audience? That is the idea in all three pieces.«⁵ Mit dieser Ausgangsüberlegung kehrt Baehr gleichsam den Topos der Mimesis um, der in Diskursen zum Tanz als eigenständiger Kunstform seit Beginn des 18. Jahrhunderts die Übertragung dargestellter Gefühle auf die affektiv bewegten Zuschauenden ins Zentrum gerückt hat.⁶ So stehen in *Holding Hands* jene beschriebenen minimalen Verschiebungen der Mimik des Gesichts, die in erster Linie durch Variationen des Atmens erzeugt werden, und bei der zweiten Produktion *Un après-midi* (2003) die körperlichen Bewegungen während eines (nicht hörbaren) Dialogs im Zentrum. Als »Manifestation von Klang und Körper«⁷ untersucht Baehr das Lachen im gleichnamigen Stück in seinen sicht- und hörbaren Aspekten. Damit sind die mit dem Komischen und Lächerlichen verbundenen tradierten Formen des Lachens im Theater hier nicht relevant. Auch eine Zeichnung von Baehr, die die am Lachen beteiligten Muskeln zeigt (Abb. 1), exponiert das Lachen als ein *körperliches Ereignis*. Verteilt über die muskulären Strukturen von Rumpf, Hals, Kopf und Armen, verdeutlicht diese Abbildung in quasi sezierender Geste die Anatomie des Lachens, losgelöst von einer Logik der Komik.

»Guten Abend, ich werde heute Abend ein Selbstportrait präsentieren. In den Augen der anderen bin ich vor allem jemand, der viel lacht.«⁸ Mit dieser Ankündigung eines »Selbstportraits durch die Augen der anderen«⁹ beginnt Antonia Baehr ihre Performance, in der sie eine Reihe von Lachpartituren performt, die sie sich zum Geburtstag

4 Siehe zu einer Kritik des Labels des sogenannten »Konzepttanzes«, mit dem diese Choreograph:innen vielfach belegt wurden: Ramsay Burt: *Ungoverning Dance. Contemporary European Theatre Dance and the Commons*. Oxford / New York: Oxford University Press 2017, S. 8–13.

5 Antonia Baehr / Xavier Le Roy: Entretien/Interview. In: Baehr (Hrsg.): *Rire, Laugh, Lachen*, S. 80–96, hier S. 81.

6 Vgl. Thurner: *Beredete Körper – Bewegte Seelen*, besonders S. 67–77.

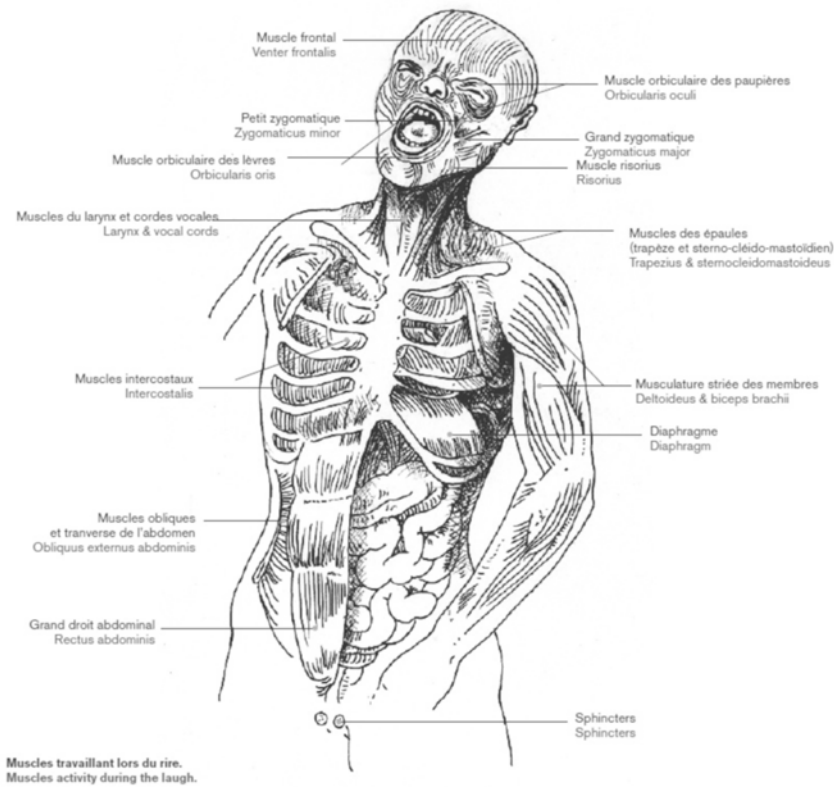
7 Antonia Baehr: Lachen. Manifestation von Klang und Körper. In: *Positionen. Texte zur aktuellen Musik* Heft 80 (2009), S. 22–23, hier S. 22.

8 In meiner Analyse beziehe ich mich auf eine Videoaufnahme der Performance in den Pariser Laboratoires d'Aubervilliers 2008 und den Dokumentarfilm von Anne Quirynen: *Das Lachen der Antonia Baehr*, Potsdam 2008/09.

9 Antonia Baehr: Avant-propos / Foreword. In: Dies. (Hrsg.): *Rire, Laugh, Lachen*, S. 6–9, hier S. 6.

von Familie und Freunden gewünscht hat.¹⁰ Die Partituren umfassen verschiedene Medien, sie reichen von ›klassischen‹ papierenen Notenschriften, über Bälle unterschiedlicher Größe, deren Aufprallen als Handlungsanweisung dient, bis zur Aufnahme eines Theremins, die Baehr mit Mund und Körper synchronisiert. Die kollaborative Arbeitsmethode wird in der Performance des Stücks offengelegt, indem die Choreographin vor der Aufführung jeder Partitur den Namen der Autorin oder des Autors nennt und dieser im Hintergrund projiziert erscheint, wodurch, wie Baehr formuliert, die Frage evident wird: »Who is the author of my laugh?«¹¹

Abb. 1: *Muscles activity during the laugh*, 2008. © Antonia Baehr.



Indem Lachen losgelöst von inneren, psychologisch motivierten Ursachen als (Bewegungs- und Klang-)Material verwendet und als Choreographie deklariert sowie explizit

- 10 Einige dieser Personen sind Alter Egos von Baehr selbst. Die Arbeit wurde zudem entscheidend entwickelt durch mehrere Residenzen in den *Laboratoires d'Aubervilliers*. Gemeinsam mit einer Gruppe freiwilliger Lacher:innen hat Baehr dort in verschiedenen Workshops mit geladenen Expert:innen mit unterschiedlichsten Perspektiven auf Lachen – wie z.B. Lachyoga – experimentiert.
- 11 Baehr: *Avant-propos / Foreword*, S. 6.

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 birst vor doppeldeutigen Wendungen.

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