

persona ist jene Doppeldeutigkeit von sozialer und theatraler Rolle noch enthalten.⁵² In der Scheinetymologie *per-sonare*, dem Hindurchtönen der Stimmen der antiken Schauspieler durch ihre Masken, verbindet sich dieses Paradox auf signifikante Weise mit der Stimme. Wenngleich dieser seit der Antike kolportierte Bezug auf die Stimme nicht richtig zu sein scheint, verweist seine bis heute andauernde Verbreitung in der Literatur auf die Notwendigkeit, eine Formel zu finden für die maskenhafte Konstitution der Stimme.⁵³ In *HA HA HA* erschüttert das Lachen in diesem Sinn die Funktionalisierung der Stimme als Indiz von Präsenz und Identität. Vielmehr nutzt Baehr mit der paradoxen Aneignung des eigenen Lachens dieses als Maske: ein Lachen, das nicht sie lacht, sondern das sich selbst lacht.

Es handelt sich hier bezogen auf das medusische Modell nicht um ein völlig Grenzen sprengendes monströses Lachen des Horrors, sondern eher um ein Lachen, das mit Judith Butler als ein »minor moment of a crisis« verstanden werden kann, das an die Fragilität des Alltäglichen erinnert, indem es intentionales Handeln und lineares Fortschrittsdenken unterbricht.⁵⁴ *HA HA HA* überträgt das medusische Prinzip des Bruchs weniger phänomenal, sondern primär in die Struktur: Der Bruch in der Wiederholung, die Wiederholung des Bruchs wird hier zum Formprinzip, das zugleich die Funktion einer Maske erfährt. Diese Struktur setzt Partikel Medusas frei, die das Aufbrechen des vokalen Körpers und den Bruch mit Regeln in subtiler, domestizierter Form vollziehen. Dabei bricht die Performance nichtsdestotrotz vehement die vierte Wand, indem sie ein mimetisches polyphones Gelächter der Zuschauenden freisetzt, auf das ich an späterer Stelle eingehen werde. Der folgende Abschnitt setzt der kühlen Dekonstruktion des Lachens von *HA HA HA* zunächst mit der Partitur *The Magnifying Glass* eine monströse Partitur entgegen, die einer Verkörperung Medusas gleichkommt und einen »major moment of crisis« bildet.

Gesicht und Stimme als Landschaft/Stimmschaft

Während die Partituren zu Beginn der Performance von *Lachen* deutlich als solche exponiert werden, löst sich ihre sichtbare Anwesenheit sukzessive auf. Die von der Lichtdesignerin Sylvie Garot und Antonia Baehr verfasste Partitur *The Magnifying Glass* bildet den Schlussteil von *Lachen*. Die Partitur ist hier nicht mehr sichtbar auf der Bühne anwesend, sondern Baehr performt sie wie eine in tradiert Weise inkorporierte Choreographie. Die choreographische Gemachtheit der Bewegungen bleibt dennoch durch sich wiederholende Stimm- und Bewegungsmuster präsent. Mit der fehlenden Sichtbarkeit

52 Weihe: *Die Paradoxie der Maske*, S. 179–189.

53 Die Etymologie verweist auf eine enge Verbindung des Konzepts der Person (von *prosopón*) mit Maske und Stimme. Hier sei auch auf die rhetorische Figur der *Prosopopoiia* verwiesen als das Erscheinenlassen eines Abwesenden bzw. von etwas oder jemandem, der nicht sprechen kann, in Stimme, Mimik und Körper des bzw. der anwesenden Vortragenden (siehe Bettine Menke: *Die Stimme der Rhetorik – Die Rhetorik der Stimme*. In: Kittler / Macho / Weigel (Hrsg.): *Zwischen Rauschen und Offenbarung*, S. 115–132).

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

der Partitur entfällt gleichwohl ihre Funktion als Mittel der Distanzierung, die Baehr augenscheinlich die Rolle der Interpretin zuweist. Vielmehr wird das Publikum hier »ungeschützt« der medusenhaften Monstrosität ausgesetzt, die Baehr als Platzen und Sprengen von Kategorien beschreibt:

»[I]st nicht das Lachen gerade ein Herausplatzen aus einem System, einer Struktur, einem Rahmen? Ich nehme jetzt den sozial normierten Körper als Rahmen. Das schallende Lachen sperrt den Körper auf, Spucke, Rotze, Husten platzen aus ihm heraus. Es ist nicht hübsch. Es ist unanständig. [...] Das Lachen ist monströs, insofern es unsere Kategorien und Grenzen sprengt.«⁵⁵

Aufverdunkelter Bühne erscheint Baehr hinter einem von der Decke hängenden Vergrößerungsglas, das vor dem umgebenden Schwarz in überdimensionaler Verzerrung ihr lächelndes Gesicht sichtbar macht. Die Performance ist in vier sich crescendoartig steigende, das heißt auch immer raumgreifender werdende Teile gegliedert. Diese fließen übergangslos ineinander, zusammengehalten von einem variierenden, aber durchgehenden, sich in Stimme und Bewegungen manifestierenden Puls. Wenn in *HA HA HA* die Stimme den Körper in Erschütterungen versetzt hat, sind es hier die pulsierenden Bewegungen, die vokale Varianten erzeugen. Das Gesicht gerät in Bewegung, indem die Performerin im Rhythmus der Ein- und Ausatmung hinter der Lupe vor und zurück pulsiert. Die Bewegung hinter dem Vergrößerungsglas verflüssigt die Ordnung des Gesichts, lässt Mund, Augen, Stirn, Nase zu sich dehnenden und stauchenden Zonen von Licht und Schatten werden. Die Pendelbewegung erzeugt zugleich mit dem Ein- und Ausatmen verschiedene Laute, die in permanenter Metamorphose begriffene imaginäre Figuren aufscheinen lassen: Das anfängliche laute Einatmen beim Annähern an die Lupe wird zu einem schluckaufartigen Hicksen beim Zurückweichen, aus dem sich kehliges Glucksen entwickelt, das in ein röhrendes I-A übergeht, gefolgt von wiehernden Lauten – ein vokales Panoptikum, oder besser Panakustikum, menschlichen Lachens als animalisches Wiehern, Grunzen, Gackern, Bellen, Röhren. Die Performance steigert sich zu einem fulminanten Ende, wenn Baehr in einer Adaption von Diamanda Galás *Schrei X*⁵⁶ mit plötzlichen Impulsen Arme und Finger vehement vom Körper wegstößt, den Kopf hin und her schleudernd durchdringende Schreie und tiefes Grollen ausstößt, das sich durch Hall- und Echoeffekte von seiner physischen Quelle entfernt und den Raum durchkreuzt. Die Schreie verleihen dem ekstatisch bewegten Gesicht hinter der Lupe einen ausufernden vokalen Körper (Abb. 2–3). Hier drängt die lachende Medusa hervor: Die monströse Omnipräsenz ihrer im Mythos in den unterweltlichen Höhlen widerhallenden Stimme, die vokale Allianzen mit Schlangen, Hunden, und Pferden eingeht,⁵⁷ spiegelt sich in ihrem sich auflösenden Gesicht mit dem Dunkel des Mundes als zentralem Abgrund.

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

56 Vgl. Partitur Sylvie Garot / Antonia Baehr: *La Loupe / The Magnifying Glass*. In: Baehr (Hrsg.): *Rire, Laugh, Lachen*, S. 52–53.

57 Vernant bringt Medusas Stimme in Verbindung mit »grelle[m] Geschrei«, hundeartigem Bellen, »Brummen«, »schrille[m] Knurren« sowie einem Heulen ähnlich den Klagelauten der in der Unterwelt Gefolterten, in das sich nervöses Wiehern mischen kann (vgl. Vernant: *Tod in den Augen*, S. 44–45).

Abb. 2-3: Antonia Baehr: *LACHEN – RIRE – LAUGH*, 2008.

© Jan Stradtman.



Wenn *HA HA HA* durch eine Maskerade aus Wiederholung und Bruch eine in sich gesplante Figur erzeugt hat, dann ist es hier eine strukturelle Verknüpfung von Gesicht und Stimme als Landschaften, die in ihrem Auseinanderdriften identitätsstiftende

Zusammenhänge vaporisieren. Eine entscheidende Bedeutung kommt hier den körperlichen und vokalen Bewegungen zu, die einer deutlich wahrnehmbaren choreographischen Struktur folgen. Das Vor- und Zurückpulsieren von Baehrs Gesicht hinter dem Vergrößerungsglas führt zu einer Mimik, die nicht aktiv psychologisch motiviert ist, sondern mechanisch, »von außen« durch die optische Illusion in Bewegung gerät.

Die Anordnung von flächigem Gesicht und räumlicher Stimme hat starke cinematiche Bezüge. Baehr spricht an anderer Stelle vom Gesicht als einer Landschaft, über die Gefühle wie wechselhaftes Wetter hinwegziehen.⁵⁸ Dies schließt an Gilles Deleuzes und Félix Guattaris Überlegungen zum Gesicht an. Das Gesicht existiere ihnen zufolge nicht als solches, sondern werde im Kontext sozialer und historisch maskulin und hegemonial geprägter Prozesse durch eine »abstract machine of faciality (visagété)«⁵⁹ erst hergestellt: »The face [...] constitutes the wall of the signifier, the frame or screen. The face digs the hole that subjectification needs in order to break through.«⁶⁰ Diese Bindung des Gesichts an Identität, Signifikation und Subjektivierung weichen Deleuze und Guattari auf, wenn sie Gesicht als Landschaft denken:⁶¹ nicht im Sinne eines zusammenhängenden »Milieus«, sondern als deterritorialisierte, ihren Sinnzusammenhängen entrissene Welt.⁶² Auf paradigmatische Weise geschehe dies in der filmischen Nahaufnahme des Gesichts: »The close-up in film treats the face primarily as a landscape.«⁶³ Dabei deterritorialisiere das Gesicht, es werde inhuman, unkenntlich, klandestin.⁶⁴ In seinen Betrachtungen zum *Bewegungs-Bild* im Kino (1983) knüpft Deleuze hieran an, wenn er die Großaufnahme als Affektbild beschreibt. Er löst das Gesicht von seinem Zusammenhang mit einem Körper und Subjekt, indem er es als eigene Entität konzipiert, die »abstrahiert von allen raumzeitlichen Koordinaten«⁶⁵ existiere. Bewegung sei hier nicht Ortsveränderung, sondern Ausdruck,⁶⁶ der das Gesicht als Signum der Individuation suspendiere.⁶⁷ Zwischen Gesichtswerdung und -verlust situiert – »a natural lunar landscape«⁶⁸ – ist Gesicht für Deleuze und Guattari untrennbar mit Horror verbunden.

Zurück zu Baehrs Performance: Ihr durch mechanisches Pulsieren monströs verzerrtes Gesicht agiert an jener Schwelle zwischen deterritorialisierender Verlandschaftung – ein Relief, in dem durch Licht und Schatten changierende Höhlen, Täler, Flächen, Vertiefungen und Abgründe entstehen – und dem Horror eines Gesichts, das noch erkennbar

58 Vgl. *make up productions*: <http://www.make-up-productions.net/pages/about-make-up-production.php#> (letzter Zugriff: 01.10.2023): »We treat our faces and bodies as mirrors and landscapes. We make a play watching it like a landscape or a face where feelings pass by like light weather changes. We make work that starts with ourselves. We ask ourselves what is it to be human, what is to be a human on display on a theater stage.«

59 Deleuze / Guattari: *A Thousand Plateaus*, S. 187.

60 Ebd.

61 Vgl. ebd., S. 186–193.

62 Vgl. Deleuze / Guattari: *A Thousand Plateaus*, S. 191.

63 Ebd.

64 Vgl. ebd., S. 208–211.

65 Gilles Deleuze: *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 134.

66 Vgl. ebd.

67 Vgl. ebd., S. 140.

68 Deleuze / Guattari: *A Thousand Plateaus*, S. 211.

ist, aber als Fratze. In welcher Relation steht die Stimme dazu?⁶⁹ Wo es kein Gesicht mehr gibt, löst auch die Stimme sich von der räumlichen Verankerung und ›verlandschaftet‹, als sie, wie das Gesicht, jegliche subjektivierende Funktion aufhebt. In Anlehnung an das Gesicht als *Landschaft* möchte ich hinsichtlich des Vokalen hier von *Stimmschaft* sprechen. Damit ist die Pluralität *einer* Stimme gemeint, die weder einen Ort noch eine subjektivierende Essenz hat, sondern durch veränderliche Materialitäten und räumliche Bewegungen geprägt ist. *Stimmschaft* ist angelehnt an den englischen Begriff *Voicescape*, den die australische Autorin und Performerin Hazel Smith und der Komponist Roger T. Dean vorgeschlagen haben, um das dekonstruktive Potenzial hybrider vokaler Arbeiten an der Grenze von Theater, Performance, Klang- und Radiokunst theoretisch zu fassen:

»[T]he idea of the voice as a *fixed, identifiable and locatable entity* is interrogated. ›Voicescapes‹ [...] consist of multidimensional and multidirectional projections of the voice into space, and create their own kinds of cultural geographies. [...] [T]he voicescape also deconstructs essentialist notions of subjectivity. Identities are created through the voice, but they are also merged, multiplied and denaturalized through performance strategies and technological manipulations.«⁷⁰

In seinem offensichtlichen Bezug auf den Soundscape-Begriff betont *Voicescape* die Räumlichkeit und Relationalität des Hörens.⁷¹ Während *Soundscape* aber gerade auf die historisch-kulturelle Spezifität eines bestimmten Klangraums abzielt, heben die mit *Voicescape* gemeinten künstlerischen Verfahren Operationen hervor, die – so Smith und Dean – »undo norms of place and identity«.⁷² Mit seinen Bezügen zu Landschaft wie Verwandtschaft ziehe ich den Begriff *Stimmschaft* hier vor, der aber wie *Voicescape* auf räumlichen und semiotischen Ausweitungen des Vokalen insistiert. Bezogen auf Baehrs Performance kann *Stimmschaft* in diesem Sinn als ein vieldeutiges und spatialisiertes Geflecht von Verwandtschaften beschrieben werden, dessen ›humanimale‹ Stimmen das Spektrum der menschlichen Stimme über seine Grenzen

69 Deleuze/Guattari stellen in diesem Sinn eine Analogie her zwischen der Auflösung der (Signifikanz und Subjektivität verleihenden) Facialität und Decodierungen des Musikalischen: »to set faciality traits free like birds, [...] to invent the combinations by which those traits connect with landscape traits that have themselves been freed from the landscape and with traits of pictuality and musicality that have also been freed from their respective codes.« (Ebd., S. 210.)

70 Hazel Smith / Roger T. Dean: *Voicescapes and Sonic Structures in the Creation of Sound Technodrama*. In: *Performance Research* 8,1 (2003), S. 112–123, hier S. 113–114, Herv. J.O.

71 Der vom kanadischen Komponisten und Klangforscher R. Murray Schafer geprägte Begriff fordert ein räumliches Hören ein: »Der Begriff ›Soundscape‹ ist zudem eine Denkfigur, die das auditive Wahrnehmen reformuliert: Das von der Soundscape geforderte sphärische Hören setzt sich ab von einer frontalen Rezeption, wie sie beim Lesen, in einer Bühnensituation, bei stereophonem Hören (per Radio, Fernseher, Musikanlage) oder im traditionellen Schulunterricht gepflegt wird. An die Stelle tradierter frontaler Wahrnehmungskonzepte und linear geprägter auditiver Aneignungs- und Kommunikationsmuster stellt Schafer mit der Soundscape ein audio-taktilen, lebensweltliches Modell. Im Rahmen der Soundscape-Denkfigur existieren die zu vernehmenden Laute nicht objektiviert, sondern kontextualisiert in wechselseitiger Beeinflussung und Prägung im Verhältnis zu den Hörenden.« (Sabine Breitsameter: *Soundscape*. In: Morat / Ziemer (Hrsg.): *Handbuch Sound*, S. 89–95, hier S. 94–95.)

72 Smith / Dean: *Voicescapes and Sonic Structures in the Creation of Sound Technodrama*, S. 115.

treiben und nicht von Identität, sondern ausufernden Beziehungen zeugen. Bezogen auf das Gesicht als wandelbare Landschaft, die auf keine Identität verweist, versucht Stimmenschaft eine ähnliche Konstitution des Vokalen zu beschreiben. Stimme erzeugt hier nicht nur räumlich-klangliche Texturen wie Rauigkeiten, Einkerbungen, Spitzen, Kaskaden, Echos, Aushöhlungen, Schroffheiten etc., in ihnen resonieren zugleich flüchtige Verwandtschaften mit animalischen, mehr-als-menschlichen Lebensformen.⁷³ Die Stimm(land)schaft bildet kein frontales Gegenüber, das Publikum ist vielmehr Teil der Stimmen. Der Bruch mit der Einheit und Identität von Stimme und Gesicht ist hier zugleich Bedingung für eine Pluralisierung der Figur hin zu neuen animalischen, monströsen Allianzen. Entsprechend formuliert die Zuschauerin Lindy Annis zu ihrer Erfahrung der Performance:

»We are both frightened and attracted to this new apparition on stage, with its super-human power and empathic gestures taking us to a new level of laughter. As the scene continues, we become accustomed to the new Dionysian Baehr and forget the Apollonian artist with her mathematical systems and esthetic theories. It's the monster within, the demon pathos who takes the reins in an explosive end [...].«⁷⁴

Der hier anklingende, von der Performance erzeugte, ambivalente Zustand äußert sich in vielfältigen Reaktionen der Zuschauer:innen zwischen Kichern, lautem Lachen und verstummtem Zuhören. Ähnlich wie die mythologische Medusa und ihre unterweltliche Verwandtschaft »das Entsetzen einer heiligen Angst und den Ausbruch eines befreienden Lachens erzeugen kann«,⁷⁵ versetzt Baehrs ausufernde Stimme das Publikum in einen unbestimmten affektiven Zustand. Jenny Schrödl betont im Kontext solistischer Polyphonien im postmodernen Theater, dass nicht nur die oder der vielstimmig tönende Performer:in ihre Einheit als Subjekt verliert, sondern ebenso die einzelnen Hörenden. Sie erfahren »eine Krise des Verstehens, Wahrnehmens, Fühlens und Vorstellens«⁷⁶, die sie selbst »zu einem Subjekt-im-Prozess«⁷⁷ werden lässt. Sowohl Baehr als auch die Zuschauenden pluralisieren in diesem Sinn gleichsam wie »Medusa, deren Haarschopf überreichlich, überlebendig und angeregt ist, mehr als nur eine Einzige, immer mehr als nur eine ist.«⁷⁸ Die Monstrosität ins Positive umdeutend sind die permanenten Bewegungen, Überschreitungen und Metamorphosen in Baehrs Choreographie – die me-

73 Hier sei an die Hysterikerinnen des 19. Jh. erinnert, die Cixous als Vorbilder einer nicht dem Diktat des Logos unterworfenen Sprache im Sinne Medusas versteht (vgl. Cixous: Das Lachen der Medusa, S. 51–52). In Analogie zu dem Frauen zugeschriebenen Unvermögen, körperliche Ströme und Flüssigkeiten zu kontrollieren, wurden ihre zwischen Wortschwallen, Lachen, Schreien, Bellen, Miauen oder Knurren changierenden stimmlichen Äußerungen in Studien zeitgenössischer Ärzte unter dem Bild der »leaking vessel« als verbale Inkontinenz und insignifikanter Lärm bestimmt, wobei die jahrhundertlang tradierte, mutmaßliche Verbindung weiblicher Stimm- und Geschlechtsorgane betont wurde (vgl. Beizer: *Ventriloquized Bodies*, S. 44–47).

74 Lindy Annis: I like to laugh. I laugh often. I am often seen laughing. In: Baehr (Hrsg.): *Rire, Laugh, Lachen*, S. 10–23, hier S. 19.

75 Vernant: *Tod in den Augen*, S. 26–27.

76 Schrödl: Stimm-Maskeraden, S. 154.

77 Ebd., S. 155.

78 Schäfer / Simma: Medusas ›Changeance‹, S. 182.

duische »chanceance«⁷⁹, wie Cixoux es nennt – ein machtvolleres Mittel, Dichotomien von animalisch/menschlich, innen/außen, eigen/fremd wegzulachen.⁸⁰

Zusammenfassend wäre hier hinsichtlich der medusischen Prinzipien Folgendes festzuhalten: Die Frontalität Medusas wird überhöht in eine bewegte Fläche von Licht und Schatten übertragen – ein Gesicht als desubjektivierter Landschaft; in Analogie dazu verselbständigt sich die Stimme zu einer räumlich und polyvalent bewegten Stimm(land)schaft. Es ist die zugrunde liegende choreographische Struktur, die Stimme und Gesicht einen Puls verleiht, der mit jedem Atemzug neue Allianzen hervorbringt. Dieses Verfahren ist weniger ein explosiver Bruch als vielmehr eine Auflösung von Konturen, ein monströses Ausufern, Raumgreifen, Überschreiten.

Prekäre Gemeinschaft

Wie beide exemplarisch betrachteten Performances zeigen, bricht das Lachen mit der Idee von Ganzheit und Identität. Es vermag auf und potenziell vor der Bühne aufbrechende, gesplante und pluralisierte Subjekte zu erzeugen, die – so möchte ich behaupten – eine prekäre Gemeinschaft aufscheinen lassen. Dabei steht die körperliche Ansteckungskraft des Lachens, auf die an früherer Stelle im Kontext von Medusa/Baobo bereits hingewiesen wurde, hier abschließend im Fokus.

Antonia Baehr vergleicht ihre Arbeitsweise mit einem wissenschaftlichen Experiment, wobei sie gerade der Spalt zwischen Kontrolle und Kontrollverlust interessiert: »I find it interesting when things get out of my control. [...] As I see it, this interstice is where everything happens.«⁸¹ Es ist diese Zwischenzone des Kontrollverlusts, der die Performance Raum gibt durch das Prinzip der Ansteckung. Wenngleich Baehr selbst ihre Trilogie als Reflektion des Katharsiskonzepts bezeichnet, scheint es mir angesichts des infizierenden Lachens sinnvoller, von Ansteckung zu sprechen.⁸² Beide Begriffe sind insofern verwandt, als sie nach Erika Fischer-Lichte auf körperliche Transformation, aus-

79 Ebd., S. 184.

80 Hier sei auch an Donna Haraway erinnert, die Medusa und ihre verschlungenen genealogischen Ahninnen zur Patinnen erklärt, um patriarchale, profitorientierte Strukturen mit ihren »tentacular powers« (S. 101) zu zerstören: »I want to propose snaky Medusa and the many unfinished workings of her antecedents, affiliates, and descendants. Perhaps Medusa, the only mortal Gorgon, can bring us into the holobioomes of Terrapolis and heighten our chances for dashing the twenty-first-century ships of the Heroes on a living coral reef instead of allowing them to suck the last drop of fossil flesh out of dead rock.« (Haraway: *Staying with the Trouble*, S. 52.)

81 Baehr / Le Roy: *Entretien/Interview*, S. 86.

82 Zu Aristoteles' Katharsis-Begriff und seinen historischen Rezeptionen siehe Theo Girshausen: Katharsis. In: Fischer-Lichte / Kolesch / Warstat (Hrsg.): *Metzler-Lexikon Theatertheorie*, S. 163–170. Beide Begriffe sind medizinischen Ursprungs und wesentlicher Teil der Diskurse zu Affekt/Affektion. Sie deuten auf eine körperliche Transformation durch *Bewegung* hin: »Im Ausgang von den Wissensordnungen der Medizin, der Philosophie und der Affektenlehre verstehen wir unter Ansteckung eine *Übertragung durch Kontakt*, die ihrerseits nur als eine sich weiterverbreitende Bewegung, als »contact communicant«, zu denken ist.« (Mirjam Schaub / Nicola Suthor: Einleitung. In: Mirjam Schaub / Nicola Suthor / Erika Fischer-Lichte (Hrsg.): *Ansteckung. Zur Körperlichkeit eines ästhetischen Prinzips*. München: Fink 2005, S. 9–21, hier S. 9, Herv. i.O.)