

sich seiner bemächtigt hat und von der er in eins das Gesicht, die Gebärden und die Stimme nachahmt«. <sup>36</sup> 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. <sup>37</sup>

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) recurriert 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.)

Dreiecksbewegung des Zeigefingers das kontinuierliche Element, das, gleichsam losgelöst vom restlichen Körper, diesen zu dirigieren scheint. Zunächst beginnt ihr Mund sich zu den Schlägen gleichförmig zu öffnen und zu schließen, um dem Dreiertakt folgend ein klar artikuliertes ›Ha‹ verlauten zu lassen. Dies wird sukzessive ersetzt durch triolisch aufsteigende Lachkaskaden, in denen sich Baehrs Gesicht alternierend an- und entspannt. Husten und krampfartige Eruptionen durchbrechen zunehmend den gleichmäßigen Rhythmus und lassen die anfänglich aufrechte Haltung kollabieren. Im Loop wechseln ein lautes ›AH‹ (Mund und Augen aufgerissen, Zunge herausgestreckt) und ›IH‹ (Mund in die Breite gezogen, Zähne zeigend, Augen zusammengekniffen) einander ab. Schließlich nimmt das Lachen Baehr die Luft, ihr Gesicht verzerrt zur Grimasse. Stimme und Körper sind hier eine spasmodische, konvulsive Einheit, verbunden durch einen rhythmischen, nach Luft ringenden Atem, der den gesamten Körper in hör- und sichtbare stotternde Bewegung versetzt. Es hat den Eindruck, als würden die zunächst eher mechanischen Laute immer mehr zu einem echten Lachen werden, das sich des Körpers bemächtigt und ebendiesen an der Ausführung der Partitur hindert. Das Finale gerät so zu einem virtuellen Ringen des Körpers mit sich selbst: zwischen lachendem Subjekt und Objekt des Lachens, Wiederholung des Gleichen und Einbruch von anderem. Dies umso mehr, als mit Baehrs erstem ›HA‹ einzelne Stimmen aus dem dunklen Zuschauerraum lachend antworten – ein Lachen, das sich zu einem vielmündigen Gelächter in mannigfaltigen Richtungen gegenseitiger Ansteckungen steigert (worauf ich im Abschnitt *Präkäre Gemeinschaft* näher eingehen werde).

Die Partitur *HA HA HA* seziert die grundlegende Konstitution des Lachens als eine Struktur der Wiederholung. In der Notation, die die Länge des Stücks auf exakt sieben Minuten festschreibt und es in acht Teile gliedert, bildet jeder Teil ein genaues Zeitfenster, in dem eine bestimmte Art der Artikulation repetitiv ausgeführt werden soll. Dabei sticht besonders die folgende Anweisung ins Auge: »[R]eplace one of the three Ha's with real laughter [...], for example, laughter in ascending triplets. [...] Every time you come back to the laughed beat in the loop, try to copy your most recent copy (not the original) and to laugh with an even more real laughter.«<sup>38</sup> Mit der Anweisung, die jeweilig letzte Lachsalue zu kopieren, initiiert die Partitur ein Spiel von Wiederholung und Differenz, das sowohl den Umgang mit dem motorisch-vokalen Material des Lachens wie dessen maskenhafte Wirkung betrifft.

Im Sinne des Titels *HA HA HA* werden die in repetitive Einheiten zerlegten melodisch-rhythmischen Verläufe des Lachens als choreographisches Material genutzt. Wie das Weinen basiert Lachen auf rhythmisch »gestotterter«<sup>39</sup> Atmung. Dabei geht Baehrs kontrollierte Sprengung des »anständige[n] Körperbild[es]«<sup>40</sup> mit Bewegungen und Lauten einher, die ein plötzliches Überschießen an Energie charakterisiert und die scheinbar unlogisch, weil übergangslos aneinandergereiht sind. Baehrs Stimme bricht das Lachen damit auf in Klangketten, die zugleich mehr und weniger sind als ihre »alltägliche« Stimme. Dieses höchst paradoxe Verhältnis des Lachens zu seiner Stimme

38 Henry Wilt: *HA HA HA*. In: Baehr (Hrsg.): *Rire, Laugh, Lachen*, S. 44–45, hier S. 44.

39 Vgl. Lenz Prütting: »beim Lachen gestotterte Ausatmung, beim Schluchzen gestotterte Einatmung«. (Prütting: *Homo ridens*, S. 1498.)

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

beschreibt Jean-Luc Nancy folgendermaßen: »Laughter is the sound of a voice that is not a voice, that is not the voice it is. It is the material and the timbre of the voice, and it is not the voice. It is between the *color* of the voice, its *modulation* (or its modeledness) and its voice.«<sup>41</sup> Hinsichtlich der Bewegung bewirkt das Lachen eine vergleichbare Modulation zunächst des Gesichts und von dort des ganzen Körpers im ständigen Wechsel zwischen einem Zuviel und Zuwenig an Körperspannung, wodurch das kontrollierte Körperbild der aufrechten Haltung, gleichmäßigen Atmung und kontrollierten, leichten Muskelspannung im wahrsten Sinne des Wortes gebrochen wird.<sup>42</sup>

Diese kleinsten Einheiten konvulsiver vokaler und motorischer Bewegungen fasst die choreographische Struktur von HA HA HA zu Lachsequenzen zusammen, die das jedem Lachen zugrunde liegende Paradox von Wiederholung und Bruch überhöhen. Sehr eindrücklich schildert Nancy dies in seinen Überlegungen zu grundlosem Lachen in *Laughter, Presence*:

»Laughter bursts without presenting or representing its reasons or intentions. It bursts only in its own repetition: what, then, is laughter – if it ›is‹ – what is it if not repetition? What it presents [...] is not presented by signification, but somehow purely, immediately – yet as the repetition that it is. *The ›burst‹ of laughter is not a single burst, a detached fragment, nor is it the essence of a burst – it is the repetition of the bursting – and the bursting of the repetition.* It is the multiplicity of meanings as multiplicity and not as meaning or intention of meaning. Intention is abolished in laughter, it explodes there, and the pieces into which it bursts are what laughter laughs – laughter, in which there is always more than one laugh.«<sup>43</sup>

Nancys Einsicht, Lachen sei Wiederholung – genauer: die Wiederholung des körperlichen Brechens und zugleich der ständige Bruch mit der Wiederholung –, macht HA HA HA mit weitreichenden Konsequenzen evident. Denn die Brüche des Lachens, die Verschiebungen innerhalb der Wiederholungen, lassen die Performerin Baehr selbst zu

41 Nancy: *Laughter, Presence*, S. 388.

42 Diese die Körperlichkeit betreffenden Kriterien gelten seit Aristoteles als *proprium hominis* (vgl. Prütting: *Homo ridens*, S. 688). Das ›anständige Körperbild‹ kann dem Psychologen Kurt Goldstein zufolge mit folgenden Kriterien bestimmt werden, die alle auf eine ausgewogene, gleichmäßige Muskelspannung im Verhältnis zur Schwerkraft abzielen und sowohl motorische wie auch stimmliche Bewegungen betreffen: die »beherrschte Körperspannung als Eutonie«, die »Vertikale als aufrechte Haltung«, die »Stetigkeit als gleitender Gestus«, die »souveräne Übersicht als gezielter Blick«<sup>74</sup>, die »rhythmische Symmetrie der geregelten Atmung«, die »Wachheit als Präsenz« sowie die »beherrschte Sprachlichkeit als satzförmige Rede« (Prütting: *Homo ridens*, S. 1694–1700.) Claudia Simma setzt aufrechte Körperhaltung und kontrollierte gemäßigte Bewegungen mit dem historisch maskulin codierten rationalen Denken gleich, wenn sie vom »gemessen-philosophisch-theoretische[n], ein bißchen steife[n]-rigide[n]-erigierte[n] Aufrechtgehen« spricht und im Anschluss Cixous zitiert: »[...] eine aufrechte Körperhaltung einnehmen, jener gleich die sich theoretisch nennt, das ist ganz und gar nicht mein Anliegen«. (Claudia Simma: *Medusas diebische Vergnügen*. In: Hutfless / Postl / Schäfer (Hrsg.): *Hélène Cixous: Das Lachen der Medusa zusammen mit aktuellen Beiträgen*, S. 73–80, hier S. 78.) Siehe zur Zivilisierung des Lachens auch Parvulescu: *Laughter*, S. 23–58.

43 Nancy: *Laughter, Presence*, S. 384, Herv. J.O.

einer in sich gebrochenen Figur werden. Dies resoniert in der Partitur, wenn die Stottermelodien, die sich stets an sich selbst entzündend, als »Drahtseilakt« bezeichnet werden.<sup>44</sup> Die Ambivalenz von Kontrolle und Hingabe lässt an Helmuth Plessners Formel der Grundkonstellation des Menschen als ›Körper haben und Leib sein‹ denken,<sup>45</sup> die er in seiner anthropologisch-philosophischen Studie zum *Lachen und Weinen* (1941) anführt. Nach Plessner zeuge die Emanzipation körperlicher Vorgänge<sup>46</sup> im Lachen und Weinen, in der »das Verhältnis des Menschen zu seinem Körper desorganisier[t]«<sup>47</sup> wird, vom grundsätzlich ambivalenten Verhältnis zwischen »Selbstbehauptung und Selbstpreisgabe«<sup>48</sup>.

Es greift allerdings zu kurz, *HA HA HA* auf ein – im theatralen Kontext slapstickartiges – Übermannntwerden vom eigenen lachenden Körper zu reduzieren. Handelt es sich hier doch um ein ganz offensichtlich inszeniertes *choreographisches* Arrangement, wenn ein Körper exponiert wird, der mit der abstrakten Anordnung der Partitur ringt. Die Choreographie setzt ein choreophonisches Spiel von stimmlich-motorischen Brüchen in Gang, das die geordnete metrische Struktur sukzessive unterbricht. In dieser Struktur werden die vokalen-motorischen Bewegungen des Lachens zu einer Maske, die Baehrs initiale Frage danach, wer denn hier lache, in den Raum stellt. Denn ihr, sich selbstreflexiv kopierendes, Lachen hat keine Bedeutung außerhalb seiner selbst, es fungiert als Maske, indem es sich jeglicher Bedeutungszuschreibung und Essenz entzieht.<sup>49</sup> *HA HA HA* führt in seiner konzisen Präparierung des Lachens vielmehr ein mimetisches Sich-selbst-ähnlich-Machen vor, das angelehnt am anti-essenzialistischen feministischen und poststrukturalistischen Verständnis von Mimesis auf »eine Nachahmung ohne Original, ein ›Uneigentliches‹ ohne ›Eigentliches‹, eine zweite und dritte Natur ohne Ursprung«<sup>50</sup> verweist. In diesem Sinn verbirgt sich hinter der Maske keine Essenz des ›Eigentlichen‹. Maske ist hier im Sinn von *Persona* zu verstehen, in der sich etymologisch Maske, Gesicht und Stimme miteinander verbinden. Das griechische *prósopon* führt im antiken griechischen Theater Gesicht und Maske eng. Indem es beides zugleich bedeutet, werden Gesicht und Maske nicht zu Antagonisten, sondern als ambivalente, ineinander verschachtelte Einheit gedacht.<sup>51</sup> Auch im lateinischen Begriff der Maske

44 Vgl. Wilt: *HA HA HA*, S. 45.

45 Vgl. Helmuth Plessner: *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung nach den Grenzen menschlichen Verhaltens*. Bern / München: Francke 1961, S. 56–57.

46 Vgl. ebd., S. 87.

47 Ebd., S. 185.

48 Vgl. Lenz Prütting über Plessners Perspektivierung des Lachens als körperliche Ausdrucksweise (Prütting: *Homo ridens*, S. 1460).

49 Vgl. auch Nancys Beschreibung grundlosen Lachens als »Presence is without essence. [...] There are only peals of laughter.« (Nancy: *Laughter, Presence*, S. 389–390.)

50 Britta Herrmann / Walter Erhart: XY Ungelöst: Männlichkeit als Performance. In: Therese Steffen (Hrsg.): *Masculinities – Maskulinitäten. Mythos – Realität – Repräsentation – Rollendruck*. Stuttgart / Weimar: J. B. Metzler 2002, S. 33–53, hier S. 34.

51 Vgl. Richard Weihe: *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form*. München: Wilhelm Fink 2004, S. 27. Siehe auch: »Die These der Theatermaske besagt: Die Maske kann als Gesicht verwendet werden. Die These der Maskenmetapher besagt nun das Umgekehrte: Das Gesicht kann als Maske verwendet werden. [...] Die Maske auf das Gesicht setzen hieße ein Prosopon über ein anderes schichten [...].« (Weihe: *Die Paradoxie der Maske*, S. 103.)

*persona* ist jene Doppeldeutigkeit von sozialer und theatraler Rolle noch enthalten.<sup>52</sup> 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.<sup>53</sup> 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.<sup>54</sup> *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*.