

disische »changeance«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 Ausuferndes, 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, gespaltene 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/Baubo 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 holobiosomes 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.)

gelöst durch eine theatrale ästhetische Erfahrung, verweisen, jedoch mit gänzlich verschiedenen Zielen:

»Während der Begriff der Katharsis – wie immer er auch in seiner zweitausendjährigen Geschichte definiert wurde – auf Reinigung, Heilung, Wiederherstellung, eine *restitutio in integrum* zielt, meint der Begriff der Ansteckung einen Zwischenzustand [...]. Er intendiert die Destabilisierung, die Krise.«⁸³

Ansteckung beschreibt in diesem Sinn die ästhetische Erfahrung als *somatischen* Effekt, der Körper auf und jenseits der Bühne miteinander in Beziehung setzt und zwar als potenziell unkontrollierbare Widerfahrnis.⁸⁴ Ansteckung kann als Prozess gegenseitigen Affizierens, als eine spezifische Intensität, ausgelöst durch Bewegungen zwischen Körpern verstanden werden.⁸⁵ Petra Sabisch begreift Ansteckung (am Beispiel von Baehrs Stück *Holding Hands*) daher explizit als potenzielle Wirkung des Choreographischen: Ansteckung zwingt Körper, sich gegenüber anderen Körpern zu öffnen, in Relation zueinander zu treten und sich qualitativ zu transformieren.⁸⁶ Baehrs virtuose Lachperformances kreieren in diesem Sinn unkontrollierbare intensive Räume, in denen sie und die Zuschauenden sich körperlich einander aussetzen und miteinander in Beziehung treten, wobei tradierte Verteilungen von künstlerischer Aktion und zuschauender Rezeption aufgehoben werden. In diesem multilateralen Affektgefüge, das »Spielräume des Betroffenseinkönnens«⁸⁷ eröffnet, kommt der Stimme eine wesentliche Funktion zu, indem sie Verbindungen quer durch alle Richtungen des theatralen Raums schafft, wie die immer wieder unsichtbar aus dem Dunkel des Zuschauerraums ertönenden Publikumsstimmen evident machen, die nicht nur mit Baehrs Lachen, sondern auch untereinander in Kontakt treten. Wenn Mladen Dolar den der Stimme eigenen Aspekt der Auslieferung hervorhebt, so ist dieser im Kontext der Physis und Affektivität des Lachens besonders treffend: »Man ist der Stimme zu sehr ausgeliefert und die Stimme liefert uns zu sehr aus, man verleibt sich zuviel ein und stößt zuviel aus.«⁸⁸ In diesem Zuviel der Stimme liegt eine pathische Dimension, die nicht im intentionalen performativen Akt des Sprechens, sondern bereits im »Ereignis des Lautwerdens«⁸⁹ der Stimme anhebt. Mit ande-

83 Erika Fischer-Lichte: Zuschauen als Ansteckung. In: Schaub / Suthor / Fischer-Lichte (Hrsg.): *Ansteckung*, S. 35–50, hier S. 49.

84 Vgl. ebd., S. 40–47.

85 Siehe dazu im Kontext von Baehrs Trilogie auch Gerald Siegmund: Affekte ohne Zuordnung – Zonen des Unbestimmbaren: Zu den Choreographien von Antonia Baehr. In: Martina Gross / Patrick Primavesi (Hrsg.): *Lücken sehen... Beiträge zu Theater, Literatur und Performance. Festschrift für Hans-Thies Lehmann zum 66. Geburtstag*. Heidelberg: Winter 2010, S. 303–318.

86 Vgl. Petra Sabisch: *Choreographing Relations: Practical Philosophy and Contemporary Choreography*. München: epodium 2011, S. 19.

87 Schmitz z.n. Prütting: *Homo ridens*, S. 215. So beschreibt Hermann Schmitz die potenzielle Wirkung von sogenannten »Halbdingen«, zu denen er u.a. die Stimme, das Lachen und Weinen zählt: »Halbdinge seien Widerfahrnisse, von denen wir uns immer irgendwie ›gemeint‹ fühlen, denn ›Halbdinge haben eine besondere Dynamik, mit der sie betroffen machen und zudringlich werden.« (Prütting: *Homo ridens*, S. 1673–1674.)

88 Dolar: *His Master's Voice*, S. 110.

89 Waldenfels: *Stimme am Leitfaden des Leibes*, S. 20.

ren Worten: Stimme widerfährt denjenigen, die sie erheben, ebenso wie denen, die zuhören.⁹⁰ Versteht man *Lachen* in diesem Sinn als exzessiven physischen Prozess des Einverleibens und Auslieferns, des Hörens und Lautwerdens, der zwischen allen Anwesenden (auch denen, die lieber stumm zuhören) Stimmen flottieren lässt, dann handelt es sich um ein höchst fragiles soziales Gefüge. Die Partituren initiieren über Baehrs sichtbares Agieren auf der Bühne hinaus eine hochgradig prekäre vokale Gemeinschaft, die erstens völlig unkontrollierbar ist und zweitens maßgeblich über das Hören konstituiert wird.

In diesem Zusammenhang sind Georges Batailles Anmerkungen zur Beziehung von Lachen und Gemeinschaft hilfreich, die, wenngleich in den 1940er Jahren verfasst, in ihrem radikalen Angriff auf Subjektivität nichts an Relevanz verloren haben. Denn nach Bataille ist Lachen eine Form von Kommunikation, die nicht in Sendende und Empfangende zu unterteilen wäre, sondern vielmehr als »Passage« zu denken ist. In dieser Zone werden Bataille zufolge nicht nur Trennungen zwischen Subjekten aufgelöst, sondern die Position des Subjekts als einer vermeintlich souveränen Einheit verliert sich selbst temporär: »There is no longer subject-object, but a ›yawning gap‹ between the one and the other and, in the gap, the subject, the object are dissolved; there is passage, communication, but not from one to the other: *the one* and *the other* have lost their separate existence.«⁹¹ Wenn das Lachen Subjekte potenziell auflöst, dann ist das Verbindende des Lachens paradoxerweise sein »gähnender Abgrund«. Die Lachenden bilden eine temporäre Gemeinschaft, die auf keiner geteilten wie auch immer verstandenen Identität beruht.⁹² Sie ist, wie Anca Parvulescu in ihren Reflexionen zum Lachen mit Bataille formuliert, eine *formlose Gemeinschaft*: »It is the community of those who, not sharing an identity, share its lack. This lack of identity is what makes community. [...] It is a community without a form – whether an essence, a leader, a myth, or an art.«⁹³

Lachen gründet auf jenem Formlosen, als es ästhetische, theatrale, narrative und genderte Formen des Lachens durch Baehrs choreographiertes Lachen – genauer: durch die höchst formellen Partituren – auflöst. Damit rückt das Einander-ausgesetzt-Sein der Körper an zentrale Stelle: Baehr setzt sich der Partitur aus, sie setzt die Zuschauenden ihrem eruptiven vokalen Körper aus, sich selbst den explodierenden Stimmen der Zuschauenden, die sich wiederum untereinander hörbar exponieren. Es ist ein choreographisches Experiment, bei dem jede und jeder aufs Spiel gesetzt wird. In diesem Sinn

90 Vgl. ebd. Waldenfels fordert zudem ausgehend von der Stimme eine akustische epoché, die die Aufmerksamkeit von intentionalen Akten hin zum passiven Widerfahren verschiebt.

91 Georges Bataille: *The Torment*. In: Botting / Wilson (Hrsg.): *The Bataille Reader*, S. 64–91, hier S. 89, Herv. i.O.

92 Hier sei auf Jean-Luc Nancys Situierung des Gemeinsamen im Lachen wie im Vulgären verwiesen. Letzteres betrifft Nancy zufolge im etymologischen Sinn von *gemein*, *geteilt*, alltäglich das geteilte sinnliche und physisch-rhythmische In-der-Welt-Sein: »The ›vulgar‹ is also, is first and foremost, ›the common among men‹ and what is common to men; what they share before anything else – and in which they are shared out – is being in the world by way of the difference of the senses, the differences of sense. Being in the world by strokes, by bursts, by shakes of rhythm and dispersion of rhymes, by a harsh dance [...]« (Nancy: *Laughter, Presence*, S. 392.)

93 Parvulescu: *Laughter*, S. 88.

ließe sich formulieren, dass das Gemeinsame hier nicht nur formlos ist, sondern in einer spezifischen geteilten Prekarität zu suchen ist. Prekarität ist mit Judith Butler als eine Gefährdung zu verstehen, die ihr zufolge jedem Zusammenleben zugrunde liegt. Sie basiert auf der Verletzlichkeit des Körpers und seinem Ausgesetztsein anderen Körpern gegenüber.⁹⁴

Die physischen Eruptionen des Lachens stellen ein solch prekäres Ausgesetztsein par excellence dar und machen in *Lachen* vielleicht vor allem eines erfahrbar: das Vermögen lebendiger Körper zu einem prekären, instabilen physisch-sinnlichen Gemeinsamen, das auf keinerlei Identität beruht und sich dichotomischen Ordnungen temporär zu entziehen weiß. Mit Hélène Cixous' aus vielen Mündern lachender Medusa könnte dieser geteilte Moment als »vol«⁹⁵ – zugleich Flug und Diebstahl – beschrieben werden, indem er sich von einem logischen Denken, das in Ursache/Wirkung, eigen/fremd, innen/außen zu unterscheiden trachtet, davonstiehlt, Bedeutungen suspendiert und sie in den lauten und zuckenden Bewegungen des Körpers in der Schwebel hält.⁹⁶

94 »The bounded and living appearance of the body is the condition of being exposed to the other, exposed to solicitation, seduction, passion, injury, exposed in ways that sustain us but also in ways that can destroy us. In this sense the exposure of the body points to its precariousness.« (Judith Butler: *Precarious Life, Vulnerability, and the Ethics of Cohabitation*. In: *The Journal of Speculative Philosophy* 26,2 (2012), S. 134–151, hier S. 141.) Siehe auch Judith Butler: *Raster des Krieges. Warum wir nicht jedes Leid beklagen*. Frankfurt am Main: Campus 2010, S. 21.

95 Cixous: *Das Lachen der Medusa*, S. 53. Siehe zu Cixous' vieldeutiger Verwendung des Verbs »voler« Simma: *Medusas diebische Vergnügen*.

96 Vgl. Batailles Beschreibung des Lachens als Moment, der vom Boden abhebt: »The miraculous moment when anticipation dissolves into nothing, detaching us from the ground.« (Bataille: *Knowledge of Sovereignty*, S. 305.)