

Facing For Faces

WIR SITZEN MIT SKRIPT IM PUBLIKUM

BLACK

I AUDIO I

AUDIO: Aranxa: Beschreibung 1:

„Gesetzt den Fall: „for faces“ ist eine Setzung.

Wir sitzen zweireihig im Kreis um vier PerformerInnen herum. Drei Frauen. Ein Mann. Sie bilden unsere Mitte. Viele sind wir eigentlich nicht, aber ihnen gegenüber wirken wir so. Sie kehren einander, auf ihren Stühlen nach außen gewandt, die Rücken zu. Spalten unsere kreisförmige Publikumsgemeinschaft in vier einander wechselseitig kaum überschneidende, sich vielmehr ausschließende Gesichtsfelder auf. Sehen uns an. Je einer oder eine von ihnen einige Wenige von uns. So sieht es jedenfalls aus. Auf den ersten Blick. Auf den zweiten Blick schaut das eine der vier Gesichter, dasjenige, das mir mehr oder weniger frontal direkt begegnet - und das ist immer nur jeweils eines von den vieren - auf den zweiten Blick schaut also dieses Gesicht gerade nicht mich an sondern den anderen. Die andere. Vor mir. Neben mir. Hinter mir? Ich drehe mich um. Niemand da. Ich bin der Rand der Spielfläche. So blicken wir alle verschämt nach links, rechts, vorne und hinten. Suchen eifersüchtig nach denen, die angeblickt werden. Und finden sie nicht.“

4:15 min

AUDIO: Andrea: Anweisung 1

„Bringe den Ober- und den Unterkiefer relativ nah aneinander, so dass die Zähne sich fast berühren, aber nicht ganz berühren. Dabei kannst du spüren wie die Lippen locker aufeinander liegen. Das Gefühl von weich aufeinander liegenden Lippen. Wenn die Wangen dabei nicht angespannt sind sondern entspannt, ist es viel einfacher, den ersten Mundwinkel zucken zu lassen.“

0:50 min

LICHT: Pulte und Mitte

MIT SKRIPT AN PULTE

LÄMPCHEN, WASSER

II a. PULT m. STOPPUHR

Zuckpartitur:

0'	neutrales Gesicht, Blick gerade aus
0'30"	alle 10": Nase, Nase, Mund rechts, Mund rechts, Mund links, Mund links, Augen, Augen (endet bei ca. 1'40")
ab ca.1'40"	neutrales Gesicht, Blick gerade aus
2'	alle 10": Nase, Nase, Mund rechts, Mund rechts, Mund links, Mund links, Augen, Augen

III a. PULT

STICHWORTE AUF MODERATIONSKARTE: *materiell verschieden von Skript später*

FREI, ZÜGIG, EHER GESPRÄCHSMODUS

C: (frei)

Guten Abend.

Ich begrüße Sie zu *facing for faces*. Wir bedanken uns bei Esther Boldt und Friederike Thielmann für die Einladung. Heute Abend werden wir Betrachtungen zu einem Stück der Choreographin Antonia Baehr anstellen, das letzten Herbst herausgekommen ist. Nur um akustische Missverständnisse auszuschließen: „for“ ist das Englische für, geschrieben F O R und *for faces* ein Stück **FÜR VIER Gesichter**.

A: (frei)

Ich darf Ihnen Constanze Schellow vorstellen. Sie ist Tanzwissenschaftlerin, und ist hier, um uns einige der historischen, philosophischen und ästhetischen Kontexte von *for faces* zu **erschließen**.

C: (frei)

Ich darf Ihnen Antonia Baehr vorstellen. Sie ist die Autorin von *for faces* - seine Choreographin - und ist hier, um uns Hintergrundinformationen zum Arbeitsprozess und zum **künstlerischen Konzept geben**.

A: (frei)

Ich darf Ihnen Constanze Schellow vorstellen. Sie hat als Kritikerin die Arbeit von Antonia Baehr seit langem verfolgt und wird *for faces* für uns in Relation zum „**Tanz von Antonia Baehr**“ **betrachten**.

C: (frei)

Ich darf Ihnen Antonia Baehr vorstellen. Sie ist Zuschauerin und Augenzeugin von *for faces*. Sie hat alle bisherigen 10 Aufführungen des Stückes gesehen, und zwar fast immer vom selben Platz aus. Dazu muss man vielleicht etwas zu der räumlichen Anordnung von *for faces* sagen: Die vier PerformerInnen sitzen in der Mitte auf vier Drehstühlen und rund um sie herum sitzt ein Publikum von bis zu 89 ZuschauerInnen in zwei Rängen im Kreis mit einem Abstand von etwa **3 Metern**.

A (frei):

Ich darf Ihnen Constanze Schellow vorstellen. Sie ist heute Abend hier als Zuschauerin der Vorstellung vom 19. November 2010 in Ghent. Sie hat für uns vier Augenzeugenberichte verfasst. Und sie hatte die Idee, diese Texte von den vier PerformerInnen von *for faces* sprechen zu lassen.

Wir haben diesen Wunsch an Antonia Baehr übermittelt, und beim letzten Gastspiel der Produktion in Bologna sind diese Aufnahmen dann auch **tatsächlich entstanden**.

C (frei):

Zum Schluss möchte ich Constanze Schellow und Antonia Baehr begrüßen.

(Antonia lacht) Sie sind hier als Gesichter. Als solche waren sie in *for faces* jeweils ein oder mehrmals eine gute Stunde lang anderen Gesichtern gegenüber und ihnen ausgesetzt. Und gerade jetzt sind sie wieder als Gesichter eine gute Stunde lang anderen Gesichtern gegenüber und ihnen ausgesetzt. Als Gesichter unter Gesichtern werden Constanze Schellow und Antonia Baehr das tun, was im Programm angekündigt ist: *facing for faces*.

IV VORTRAGSSIMULATION

LICHT NUR PULTE

C (am Pult)

(ABLESEN „Vortrag“):

Guten Abend. Man hat mich gebeten, heute hier über *for faces*, eine Choreographie von Antonia Baehr, zu reflektieren. Ich befinde mich deshalb gerade in der Situation - als Gesicht UND als Vortragende - dass Sie mehr oder weniger substantielle Ansichten aus meinem **Munde erwarten**.

A (FREI):

Was Sie sehen, sind unsere Gesichter, und in diesen Gesichtern unsere sich bewegenden Münder, die sprechen. Wenn wir hier über *for faces* reden, stehen wir auch physisch FÜR diese Rede ein.

C (ABLESEN):

So wie ich gerade hier stehe, bin ich erleichtert, ein Rednerpult vor mir zu haben. Dass man sie auf unsere Körperlichkeit hingewiesen hat, hat mir bewusst gemacht, dass ich mich als TheoretikerInnenkörper in diesem Theaterraum nicht ganz am richtigen Platz fühle. Ich bin es viel mehr gewohnt, als Stimme, denn als Körper betrachtet zu werden.

A (FREI):

Ich finde es angenehm, meine Arme auf etwas ablegen zu können. Ich brauche sowieso eine Unterlage, um alle diese Blätter abzulegen und diese Stoppuhr hier. Mein Vortrag und mein Körpergewicht ruhen gerade auf derselben Stütze.

Sie könnten die folgende gute Stunde zum Beispiel unter diesem Gesichtspunkt betrachten.

A HINSETZEN

wg. klass. Vortragssetup

C: (neu ansetzen; ABLESEN)

Mein Name ist Constanze Schellow, und ich freue mich sehr, hier als Tanzwissenschaftlerin zu dem Stück *for faces* zu sprechen.

Dies ist mein Vortrag. Er hat 12 Seiten, gesetzt im Schrifttyp Cambria, Schriftgröße 12. Er beginnt mit einem Zitat aus dem Grimmschen Wörterbuch. Ich habe diesen Vortrag geschrieben und mitgebracht, aber ich werde ihn heute Abend nicht halten. Das habe ich einmal getan, nämlich für Antonia Baehr am 14. April 2010 in meiner Wohnung in Basel. Dabei soll es bleiben. Was nicht heißt, dass wir ihn in *facing for faces* nicht benutzen.

C HINSETZEN

V GESPRÄCHSVORTRAG

Szene I

LICHT: alles hell

A:

Constanze, ich möchte dich zuerst etwas fragen, und zwar wie du dich denn als Theoretikerin vorbereitet hast für *facing for faces*?

C: Ich habe mich auf sehr theoretikerinnentypische Weise vorbereitet - ich habe in ein Buch geschaut. Ins Grimmsche Wörterbuch. Ich arbeite damit sehr gern, weil es einem allein durch den historischen Abstand Worte, die man zu gut kennt, soweit entfremdet, dass man wieder andere Dimensionen in ihnen sieht. Und das war, um deine Frage zu beantworten, meine Vorbereitung: Ich habe den Eintrag „Gesicht“ gelesen und ein paar Bedeutungen daraus auch mitgebracht.

„Gesicht“:

„das Sehen; das Sehvermögen; die Sehkraft; der Blick; das innere Schauen; der geistige Blick; das Anschauen; der Anblick; das Sehorgan; die Augen; die Mienen und Geberden des Angesichts; das Aussehen ...“ Nach Aussehen steht hier in Klammern noch: „eigentlich: das blicken aus den augen“. Da würde ich dich auch gleich schon gerne etwas fragen, Antonia, nämlich wie es denn aussieht in deinem Stück: dieses blicken aus den augen, das so zentral ist?

A:

In *for faces* ist es ja so, dass die vier Interpreten das Publikum eigentlich nicht an-schauen obwohl das Publikum die Illusion haben könnte, dass es angeblickt wird tatsächlich.

C:

Das ging mir auch so phasenweise. Dann schaut man sich um, wer denn sonst angeschaut wird, wenn NICHT man selber.

A:

Das wird sehr unterschiedlich wahrgenommen. Entweder so, dass sich da ein Gesicht zur Verfügung stellt, um betrachtet zu werden, was ja im Alltag eigentlich nie der Fall ist. Das Gesicht wäre in dem Fall mehr etwas zur Betrachtung, wie ein Objekt fast, das man betrachten kann, das sich zur Betrachtung -- setzt. Oder: Es entsteht der Eindruck, dass dieses Gesicht auf mich als ZuschauerIn reagiert.

C:

Du sagst: „zur Verfügung stellt“ - „wie ein Objekt fast“. Genau dieses „Zum-Objekt-gemacht-Werden“ kann das Blicken zu einer aggressiven Geste machen, wenn man jemanden zu lange anschaut im Augenkontakt. Im Alltäglichen.

A:

Ja, im Alltäglichen bist du immer dazu genötigt zu reagieren. Ständig müssen wir reagieren. Und im Theater - (lacht) - wird das nicht von dir gefordert. Das ist das, was die vierte Wand, auch macht oder historisch, woher sie kommt: dass wir als Voyeur dieses falsche Leben betrachten können.

PAUSE: sich ansehen; peinliche Stille I

A: lacht

C: lacht

Ehhhhhh...

Es gibt dieses Buch von Georges Didi-Huberman mit dem Titel „Was wir sehen, blickt uns an“.

Darin beschreibt er, dass das Bild oder dass überhaupt das Sichtbare nicht komplett dechiffrierbar ist. Er stellt den Blick auf ein Bild so dar, dass es unser Auge beeindruckt und gleichzeitig ihm nicht komplett verfügbar ist. **Könnte man nicht sagen, dass dieser Ruf der „Unverfügbarkeit“ etwas ist, was historisch auch immer wieder dem Gesicht und dem Tanz nachgesagt worden ist und womit ihr in *for faces* - als Tanzstück und als Gesichtsstück - ganz bewusst spielt?**

(erwartungsvoll, Reaktion erwartend)

„WILSON“ (Situation „betretenes Schweigen) ...

C:

Wir müssen das ja jetzt nicht... wenn ...

Also, was ich gerade denke, ist, wie ich überhaupt auf Didi-Hubermanns Text gekommen bin, weil nämlich „Bild“ im Grimmschen Wörterbuch auch eine mögliche Bedeutung von „Gesicht“ ist:

„Bild; Vorstellung; Darstellung...“

Außerdem machen wir das hier oder nicht? Wir zeichnen ein Bild von dem Stück *for faces*. Und ein bisschen geben wir auch eine Art Vorstellung. Zur Darstellung. Oder so ...

(lacht)

A: (lacht)

Ja, und das Stück wird dadurch irgendwie übergroß. Ich meine, dieses Reden über das abwesende Stück funktioniert in bisschen wie Legendenbildung....

C:

Wobei die Legende *for faces* ja noch lebt. Man kann sich ein Ticket kaufen. Gerade nicht hier, aber prinzipiell schon. Jeder kann also unsere kleine Séance entzaubern, wenn er oder sie das möchte.

A: (lacht)

Ja, da hast du recht.

AUFSTEHEN

PLÄTZE WECHSELN

ROLLENTAUSCH

VI Gesprächsvortrag

Szene II: Rollentausch

FREI, mit KEYWORDS

A (als C):

Antonia, was mich interessiert, weil wir *for faces* eben hier nur virtuell zur Verfügung haben. Da gibt es ja noch eine andere Ebene von Bild, Vorstellung, Darstellung. Nämlich --- Du hast von Anfang an gesagt, du willst hier kein Video zeigen. Weil die Zuschauer jetzt gerade andere Gesichter zur Verfügung haben, die sie BENUTZEN können, wenn sie **das Gesicht und das Stück imaginieren**.

C (als A):

Ja. Ja. Genau. --- Das war die Entscheidung. Keine Ausschnitte vom Stück. Als Film. Weil wir ja den Zwischengesichtsraum, also den Raum zwischen PerformerInnen und ZuschauerInnen, den *for faces* bespielt, hier im Moment auch benutzen. Obwohl das, was wir machen, natürlich etwas ganz anderes ist als im Stück. Wir versuchen ja nicht, das Stück zu reproduzieren. Zum Beispiel ist *for faces* ja in diesem Rund aufgebaut und funktioniert mehr wie eine Installation. Man kommt rein und ist gleich in einem gebauten Raum. Schwarze Samtvorhänge, Samtboden, und es gibt so ein Dach. **Ein weißes, hängendes Dach,**

A (als C):

Wie so ein **Baldachin...**

C (als A):(schnell anschließend)

... ja genau. Dadurch ist es ein sehr konzentrierter und sehr eigener Raum und ----- weshalb es so ist, wollte ich noch sagen. Ich wollte ein Stück machen, wo der Tanz nicht für den ganzen Körper ist, sondern eben nur für das Gesicht. Nicht mit Video --- also das Gesicht filmen und groß projizieren -- - sondern mit den Mitteln des Theaters. Also benutzen, dass da ZuschauerInnen sind und dass alle in einer ähnlichen Situation sind im Grunde --- die Zuschauer und die Interpreten - mit dann eben nur noch **drei Metern zwischen... Gesicht und Gesicht.**

A (als C):

Wo du sagst: „groß projizieren“...

Gilles Deleuze schreibt in seinen Kino-Büchern viel über die Großaufnahme in ihrem Verhältnis zum Gesicht. Er argumentiert da, dass --- ich paraphrasiere das jetzt ---- dass es keine Großaufnahme *DES GESICHTS* geben kann, weil die Großaufnahme selbst ein *GESICHT IST*. Und dann weitergedacht, heißt das für ihn: Jedes Gesicht ist eine Großaufnahme. Also das Gesicht installiert sozusagen am Körper eine lesbare Fläche. Man HAT es nicht - es wird immer hergestellt, gemacht, gegeben. Und deshalb wirken in ihm wie in der Großaufnahme Machtmechanismen, die Bedeutung und Subjekt produzieren, die aber dann im Bild sozusagen verschwinden. Das Gesicht existiert nicht für Deleuze, er sagt: **„Das Gesicht ist Politik“.**

C (als A): (lacht)

Aber Constanze ----- dass du jetzt doch Filmtheorie zitierst, das find ich spannend. Wo wir gerade gesagt haben, dass wir bewusst nicht mit Film arbeiten. ...

Gesichter im Film sind doch immer vom Körper abgeschnitten. Die Kamera, also der Kamera-Ausschnitt schneidet sie tatsächlich ab. In *for faces* sieht man dagegen den ganzen Körper. Und die Augen der ZuschauerInnen funktionieren wie kleine Kameras.

PAUSE

Partitur: Fern sehen

nur augenbewegung, sehr klein beginnend, über eine minute größer werden. einen imaginären fernseher mit sehr schnellen augenbewegungen (rapid-eye-movement) abscannen. dann mimik (siehe unten) dazu, ebenfalls sehr klein beginnend und größer werden. (aufpassen, dass mit gesteigerte gröÙe sich nicht auch das tempo steigert...; nicht vergessen, auch über strecken nichts zu machen, auÙer augenbewegung)

*li mundwinkel nach li
re mundwinkel nach re
nasenflügel auf
augenbrauen hoch
beide mundwinkel auseinander
mund öffnen
augenbrauen runter
lippen zusammen
augen zusammen (schlitze)
schlucken
kiefer nach rechts schieben
augen groß
kussmund
augen 2x kurz schließen
kinnmuskel nach oben schieben*

*dies aber nicht unbedingt immer in dieser reihenfolge.
manchmal überlappen sich zwei movements.
die bewegungen möglichst wenig regelmäßig.
dabei stelle ich mir tatsächlich vor, dass ich einen film schaue; und das gesehene diese wirkung auf mein gesicht hat; oder bewege manchmal auch nur mechanisch einen muskel.*

C (als A) **beendet Partiturteil:**

Ist das ok, Constanze wenn wir --- springen ein bisschen?... Weil ich nämlich an der Stelle, wo du über die Wissenschaften im 17. und 18. Jahrhundert schreibst, und dass der Gelehrte am Gesicht scheitert.... da gibt es dieses Zitat von Descartes, und da habe ich einen Einspruch...

A (als C):

Ok!

BLACK

PLATZ-TAUSCH VOR AUDIO!!!

VII

AUDIO II

AUDIO II: William Beschreibung:

„Gesetzt den Fall: „for faces“ ist eine Konfrontation.

Nichts passiert. Auf den ersten Blick. Niemand steht auf. Bewegt sich. Oder? Alle sitzen. Schauen. Ruckeln. Hüsteln. Der Fokus auf die Mitte verliert sich vorübergehend an diese periphere Bewegung ungeduldiger Spielflächenränder. Mir gegenüber sehe ich auf den zweiten Blick im gleichmäßig erleuchteten Raum - mich selbst. Einen Zuschauer, der blickt. Auch er hat gegenüber ein Performerinnengesicht, das er betrachtet. Erwartungsvoll. Ich kann die Erwartung sehen. Sie bewegt den Mann. Sichtlich. Ich versuche mir vorzustellen, was er jetzt gerade sieht auf der Vorderseite des Hinterkopfes mit den hochgesteckten Haaren. Da schaut er mich an. Reflexartig. Irritiert. Schweift weg. Dann wieder zurück zu mir. Zwei lange Sekunden Auge in Auge. Ich flüchte mich hastig zu ‚meinem Gesicht‘. Schuld bewusst. Frage mich, ob es so hell ist, dass er meinen Biss auf die Lippen gesehen hat. Und den Hauch von Rot, von dem ich denke, dass er jetzt alberner Weise ganz ohne Not auf meinem Gesicht steht. Und sich noch intensiviert, als ich dieses Bild des Rots in meinem Gesicht vor Augen habe. Das andere ‚mein Gesicht‘ zeigt beruhigender Weise keine Spur von Rot. Es ist immer noch da. Genau wo ich es verlassen habe. Ich bin plötzlich sehr dankbar, dass es mich so systematisch übersieht.“

3:30 min

Sabine Anweisung:

„Imaginiere ein Schiff am Horizont.
Schaue es mit weichem Blick an.
Lasse dann dein Gesichtsfeld weit werden.
Und lenke dann deine Aufmerksamkeit bis an die Ränder deines Gesichtsfeldes.
Atme ruhig.“

0:50 min

LICHT alles hell

VIII GESPRÄCHSVORTRAG

Szene III: Rücktausch/ mit „ähhhh“ / Praxistest und Einspieler

A:

Ich denke warte.... ähhh ----- hier. Ich les das am besten mal vor. -- Descartes schreibt darüber, dass es unmöglich ist, Augen- und Gesichtsbewegungen zu analysieren, -- und zwar innnnnnnn „Die Leidenschaften der Seele“ (1649). Also --- man kann sie nicht analysieren sagt er, weil ---- und jetzt Zitat -- mmmm.....

weil „eine jede von ihnen aus verschiedenen Veränderungen zusammengesetzt ist, welche in der Bewegung und dem Aussehen der Augen vorkommen und die SO spezifisch und klein sind, dass eine JEDE von ihnen nicht getrennt festzustellen ist, wenn man auch DAS, was aus ihrer Verbindung hervorgeht, sehr LEICHT feststellen kann./>/ (...) Sie sind so WENIG verschieden voneinander, dass es Menschen gibt, die fast die gleiche Miene machen, wenn sie weinen, wie andere, wenn sie lachen.“

Also..... (macht es)

FREI

Descartes im Praxistest

C: Ist das jetzt Descartes im Praxistest, ja? (lacht)

A: (lacht) Ja genau. Ich versuch es gerade ---- zu machen...

C: (ins Wort fallend) Und? Funktioniert's?

PAUSE

A: So?....

C: Sieht weder noch aus, eigentlich.

A: Ahhh. Sah eher aus wie Ekel oder so was? Ist auch schwer, keinen Laut zu machen dazu.

C: Ich versuch's mal in der Reihenfolge. Von einem zum anderen. Vielleicht kommt man dann zu einem Übergang, wo... ok.... (macht es; OHNE LAUT) ----- Hm. (resignierend) Naja.

A: Ja. Kommt einigermaßen hin.

C: (lachen)

A: (lachen)

ZURÜCK ZUM SKRIPT

C: Ok, also wir können Descartes im Praxistest weder widerlegen noch bestätigen.

Aber weißt du, ich fand ja, also für mich war an dem Zitat der ---- em --- der eigentlich interessanteste Punkt Descartes Resignation. Also dass er ---- als Theoretiker feststellt, dass ihm sein Gegenstand ----- entgleitet. Ähmmm. Es gibt... - ich denke Foucault hat anderswo von einer „Anarchie der Differenzen“ gesprochen und ich finde, das passt hier ganz gut. Weil es ist doch ... wenn der -- Aufklärer-Wissenschaftler Descartes - m - durch sein - immer besseres Mikroskop schaut und immer mehr sehen kann -- dannnn -- dann sieht er -- einfach immer nur noch mehr Differenzen, so dass -- er am Ende dazu kommt, dass er ---- mmmm ---- eben zur eigentlichen „Wirklichkeit“ der Affekte gar nichts mehr sagen kann. Oder?

A:

Ja, man könnte... es gibt sozusagen --- zu viel Information. Und -- deswegen wird es plötzlich zur Aufgabe der Kunst, ähhhhh die -- Wirklichkeit so zu zeigen, dass sie verstanden -- und gedeutet werden kann. Mmmm. Also.... was sie zeigt, ---- muss emm --- stark vereinfachen. Das ist die Funktion --- der Kunst: --- das ... Leben zu kondensieren, um Dinge benennen zu können, weil die

C: (ins Wort fallend)

Was wir hier zum Beispiel die ganze Zeit machen. Oder? Ich sag jetzt mal: Vereinfachen zu Deutungszwecken. Hm! Naja ----- ich würde ja trotzdem nicht behaupten wollen, dass wir -- äh -- dass wir hier Kunst machen...

EINSPIELER b 40:00-41:12

Gesten, stumme Stimmungsausdrücke (z.B. lacht---lächelt)

A: Na vielleicht machen wir Kunst, aber wir vereinfachen ... mmmm.... -- wir machen nicht ein Destillat der Stücks, sondern ... wenn ich uns jetzt gerade beobachte, was wir hier machen wenn das Stück da ist (zeigt in die Luft), gehen wir ein bisschen nach da (zeigt) --- und dann ein bisschen nach da (zeigt)--- (lacht) also, wir (lacht) sind sowieso ...

C: Wir mäandern.

A: Wir mäandern um das Stück herum, dann gehen wir wieder so durch es durch... und dann wieder heraus ...

C: (ins Wort fallend) Das Gesicht als Arabeske. Oder als Ornament. Vielleicht machen wir einen Gesichtsschnörkel gerade...

A: Oder eine Grimasse. (lacht)

C: Oder eine Grimasse. (lacht) Das wird ja dann im 19. Jahrhundert interessant --- der Unterschied zwischen Grimasse und echtem Ausdruck.

A:

Ja...

1:12 min

SCHNELL ZURÜCK ZUM SKRIPT

A: (schneller, direkter Anschluss)

... Genau. DAS ist dann eine ganz andere Entwicklung. Emmm... (Pause, denken)

Ich hab viel mit Darwins „The expression of emotions in man and animal“ --- äh gearbeitet. Für *for faces*, aber auch schon für frühere Stücke, zum Beispiel *holding hands* und *un apres-midi*, oder für *merci*.

Ich hab das Buch mit so einer Art --- Hassliebe gelesen (lacht)

Darwin versucht ja, die Zeichen von Emotionen, mmmm, GENETISCH zu begründen. Also / es wird nicht mehr gesagt --- wie bei Descartes: ogottogott, viel zu viel!, ich kann es nicht mehr --- kategorisieren, sondern --- im Gegenteil: Die Differenzen sind jetzt das, was aufgelistet wird, in Kästchen gepackt und was --- metrisch äh... festgehalten wird in einem --- Weltverständnis ----- was dazu dient, universelle Wahrheiten festzulegen.... Und -- in der Wissenschaft, also in der Neurowissenschaft -- wird bis heute dieser Darwin ... ähh -- weitergeführt. In Ekmann, Paul Ekmann. Mit dem Lügendetektor und der biometrischen Ausmessung vom Gesicht ---- Mmmm. Und der Theorie, es gäbe nur sieben Emotionen, aus denen alle anderen quasi, sozusagen gemischt sind ---- wie die Primärfarben ...

C:

(schnauft abschätzig)

A: (lacht)

C: (lacht)

IX GESPRÄCHSVORTRAG

Szene IV: ohne ÄHHHH, mit ff Partituren

A:

Das soll dann für alle Kulturen kontextunabhängig gelten. (Denkpause)

Beim Tanz hat die Vorstellung, er wäre eine wortlose „Universalsprache“..., doch auch eine gewisse Tradition.

C (schnell):

Ja, das ist, worauf ich vorhin schon einmal hinweisen wollte.

So gesehen, könnte man beinahe eine Analogie von Tanz und Gesicht behaupten, weil beide zu verschiedenen Zeiten die Rolle eines „Fensters zur Seele“ gespielt haben. Und auf der anderen Seite beide immer wieder verrufen waren als „oberflächlich“. Es gibt in Bezug auf „Tanz“ und „Gesicht“ dieses Bild einer „Übergangssphäre“, wo eine innere Bewegung nach außen tritt und zwar unmittelbar als körperliche Bewegung.

Im romantischen Ballett gibt es dazu phantastische Texte. Weil es den Ballettreformern wie Noverre darum geht, einen Gefühlsreflex beim Zuschauer auszulösen. Sie wollen so die Wirkung ihrer Stücke steigern. Die gestalteten Formen der Tanzbewegung sollen den Effekt von „Natürlichkeit“ haben, aber sie sollen dann von der Macht dieses Effektes sozusagen überdeckt, also wirkungsästhetisch aufgehoben werden. Sie sollen in der Betrachtung als Formen quasi

verschwinden. An einer Stelle schreibt Noverre wörtlich, die Herzen der Zuschauer sollen „gezwungen werden zu fühlen“.

PAUSE

Ok, das war jetzt ein sehr weiter Bogen. Worauf ich hinaus will, ist dieser Zusammenhang zwischen Codes und Natürlichkeit, und was du sagen würdest, was ich in *for faces* denn - sehe...?

A:

Also wenn ich Noverre richtig verstehe, dann soll doch auf der Bühne vor allem etwas produziert werden, was EINDEUTIG ist. Weil nur die klar gezeigte Emotion auch eine klare Emotion beim Zuschauer auslöst. Und ich würde mich jetzt mal ... (lacht) aus dem Fenster herauslehnen wollen und behaupten, dass in *for faces* zurückgegangen wird zu dieser „Multiplizität der Differenzen“ oder ich hab den genauen Ausdruck von Foucault gerade....

C: (unterbrechend)

„Anarchie der Differenzen“

A: (schnell)

„Anarchie der Differenzen“ genau. Also es gibt eine sprudelnde Vielfalt von Details, die performt werden, und das über weite Strecken eben NICHT stilisiert. Ihre eindeutige Verbindung zu einem Wort oder einer Bedeutung ist nicht gegeben. Zum Beispiel: Wenn ich diese Augenbraue hebe und den Mundwinkel hier ... hochhebe ... also so (macht es)

PAUSE

A:

(unterbricht Mimik) ... was liest du da?

C:

Mach noch mal!

(denkt nach) Das könnte in einem Gespräch stattfinden, wo du auf eine Frage ...

Oder - wo jemand etwas sagt und du verstehst es nicht und es ist dir unwohl dabei. ... Ja.

A:

Für jemand anders ist das „Unzufriedenheit“. Oder „Erstaunen“. Oder Freude sogar. Es wird eigentlich nur performt: „Mundwinkel hoch“, „Augenbraue hoch“. Das wird - getanzt, als Bewegung. Es bleibt uneindeutig, ob ich die Bewegung ausführe, um ein Gefühl auszudrücken oder

ob ich die Bewegung ausführe, WEIL ich die Bewegung ausführe und du als Betrachterin darin ein Gefühl liest.

C:

Also das Eindeutige, das Noverre fordert, wird veruneindeutigt -

A:

Genau. (lacht) Alles fällt auseinander....

PAUSE

Partitur ff: Nachdenken

Nachdenken / Zuhören:

*augenbewegung: augen nie gerade aus, sondern immer in einer ecke (wie beim nachdenken).
mimik (siehe unten) (aufpassen, dass mit gesteigerte gröÙe sich nicht auch das tempo steigert...;
nicht vergessen, auch über strecken nichts zu machen, auÙer augenbewegung)*

mimik:

linker mundwinkel nach li

rechter mundwinkel nach re

nasenflügel auf

augenbrauen hoch

beide mundwinkel auseinander

mund öffnen

augenbrauen runter

lippen zusammen

augen zusammen (schlitze)

schlucken

kiefer nach rechts schieben

augen groß

kussmund

augen 2x kurz schließen

kinnmuskel nach oben schieben

*dies aber nicht unbedingt immer in dieser reihenfolge. manchmal überlappen sich zwei movements.
die bewegungen möglichst wenig regelmäßig.*

*dabei stelle ich mir tatsächlich vor, dass ich nachdenke / jemandem oder musik zuhöre; oder
bewege manchmal auch nur mechanisch einen muskel. aufpassen, nicht zu viel stirnrunzeln etc. zu
machen. wirkt schnell zu negativ, grübbelnd, traurig, wütend, und das sollte es nicht.*

A: beendet Partiturteil

„Gesicht“:

die Möglichkeit zu sehen; die Möglichkeit/Gelegenheit zum Ausschauen, die Aussicht, der Ausblick;
die mechanische Vorrichtung zum Sehen, das Visier ...

C (lacht):

Jaa. Die Mechanik.

Die Mechanik und die Möglichkeit. Dass das überhaupt zusammengeht.

Das Gesicht als Möglichkeit - da bin ich wieder bei Deleuze. Und der Unmöglichkeit. Weil bei ihm das Gesicht vor allem Unmöglichkeit ist. Es verunmöglicht Bewegung als Gefüge von offenen Potenzialen, Relationen, Möglichkeiten eben. Es verunmöglicht indem es -- nur jeweils -- ETWAS -- AUSDRÜCKT.

Aber wie könnte man diese Verknüpfung denken zwischen -- einem Gesicht als „Möglichkeit“ und dann --- einer Bewegung, die nicht eigentlich Ausdruck ist, und der Idee des Gesichtspunkts Da gibt es doch auch diese schöne Definition im Grimm...

BLACK

X

AUDIO III

Sabine Beschreibung:

„Gesetzt den Fall: „for faces“ ist ein Gelände.

Ich weiß jetzt, diesen Blick als Sichtschutz zu nutzen und bleibe bei ihm. Das Gesicht bleibt seinerseits, wo es ist. Hält still. Lässt mir Zeit. Je länger ich es mustere, desto mehr nehme ich wahr, und je mehr ich wahrnehme, dass es hier nichts und alles zu sehen gibt, desto weniger vermisse ich etwas. Es stört mich nicht mehr, dass das Gesicht sich so undurchschaubar, so regungslos gibt. Schließlich stellt es sich zur Verfügung. Es rückt näher, obwohl unser Abstand in Metern der gleiche bleibt. Und ich trete ein. Falsch. Viel zu dramatisch für die Unmerklichkeit dieser Grenzüberletzung. Kann man über eine Grenze herüberlungern? Egal. Ich starte den Rundgang abseits der Hauptwege. Irgendwo auf den Wangenknochen. Alles wird eben. Flach. Dann wieder wirft und faltet es sich. In Ebenen, Kuppen, Grate, Untiefen. Farben. Texturen. Noch ehe das sich mittig zentrierende Licht mich mit allen Zuschauenden langsam ausblendet, kippt meine Raumwahrnehmung vollends. Ich sitze in der Mitte, und das Gesicht ist mein Panorama. Ich kann es durchqueren. Mich darin verlaufen. Es umrunden. In ihm Zeit verbringen. Das Gesicht ist ein Raum. Ein Raum zwischen Zuschauern. Eine Zwischenraumzeit. Das Gesicht ist gesichtslos. Ein Terrain. Kein Territorium. Ich werfe das GPS ins Gebüsch. Dieser Rundweg führt ohnehin systematisch in die Irre.“

2:10 min

Anweisung Aranxa:

„Stell dir vor, dass deine Augen sind nicht vor dem Gesicht, sondern drin und wenn du nach draußen guckst, kannst du auch deinen eigenen Körper angucken. Die Knochen, die um die Augen herum sind. Es ist, wie wenn du ganz breit guckst und auch ganz weit. Breit und weit.“

2 min

LICHT alles hell

XI GESPRÄCHSVORTRAG

Szene V: à la Ashkan

A: *Wir stellen uns vor, dass wir in einem Museum sind. Es hat hohe Hallen mit einem Steinboden in aufwändigen Mosaikmustern, und es sind nur wenige Leute da. Vielleicht ist der Tag eigentlich zu schön, um sich drinnen aufzuhalten. Antonia und Constanze jedenfalls gehen zusammen durch dieses Museum. Wir treffen sie, als sie gerade vor einem Bild stehen. Ich glaube, es ist eine Landschaft. Vielleicht ist es auch ein Gesicht.*

PAUSE

A und C „Bild“ anschauen

C: (ablesen aus „Notizbuch“)

„gesichtspunkt, m. wie augenpunkt, der standpunkt des sehenden, des beobachters, ebenso wie das franz. *point de vue* und das engl. *point of view* /</ dem *punctum visus* oder *punctum oculi* der lehre der perspective entlehnt; eigentlich: der gesichtspunkt, der ort, aus welchem man eine landschaft oder jede andre scene sichtbarer dinge übersieht - übertragen auf den geistigen standpunkt, auf die geistige *perspective*“

A:

Constanze senkte ihr Notizbuch und sah mich auffordernd an. Es war ganz still - seit nicht mehr unsere Schritte auf dem Boden zu hören waren - und das Echo ihrer Stimme hallte lange nach.

Mit den Augen begann ich, in der Landschaft umherzuwandern, wobei mein Kopf leicht meinen imaginären Bewegungen folgte und unmerklich mal in diese, mal in jene Richtung kippte. Da Constanze offensichtlich eine Reaktion von mir erwartete, begann ich zu improvisieren:

Die Zentralperspektive, also die Perspektive mit einem einzigen Fluchtpunkt, setzt eine statische Position in Anbetracht des Objekts voraus. Der Augenpunkt ist der Punkt, von dem aus geschaut wird. Also das hier --- ist der Betrachter, die Betrachterin und das hier ist das, worauf sie guckt.

Diese Linien fließen zum Fluchtpunkt hin. ...

In *for faces* gibt es keine Zentralperspektive. Es gibt 80 oder 89 verschiedene Gesichtspunkte und eben so viele Fluchtpunkte.

A:

Constanze machte ein Geräusch, das zustimmend klang und so, als würde sie in meine Richtung sprechen. Ich konzentrierte mich weiter auf die Landschaft, wo ich gerade auf einer Hügelkuppe angekommen war und fast ins Bild hinein über deren Rand sehen konnte.

A:

„Es geht ja nicht nur darum, was ich sehe, sondern auch: ... was sehe ich nicht. Also: ... Das verlorene Profil. Der Hinterkopf. Das --- imaginierte Gesicht Ich sehe vielleicht ein Gesicht, aber es gibt auch noch das Gesicht, von dem ich mir nur vorstelle, dass ich es sehe.“

Den Blick immer noch auf das Bild und mein Alter Ego auf dem Hügel gerichtet, versuchte ich mir den Ausdruck in Constanzes Gesicht vorzustellen. Sie würde zufrieden sein, dass ihr Textfundstück uns in eine neue Denkrichtung gebracht hatte. Konzentriert, die Lippen etwas gespitzt, würde sie mir zuhören. Ihre abrupte Unterbrechung traf mich unvorbereitet

C: (schnell)

Landschaft und Gesicht brauchen beide den Betrachter. Also um mein eigenes Gesicht denken zu können, muss ich sozusagen aus mir heraustreten und mich von außen zum Objekt meiner Betrachtung machen, weil

A:

... ohne Gesichtspunkt keine Landschaft. Und ohne *facing* keine *faces*.

*Ich hatte den Satz ohne nachzudenken beendet und wandte mich nun an meine Gesprächspartnerin, denn mir war etwas eingefallen. Aus Freude über meine Assoziation und aus Vorfreude - weil ich ahnte, dass sie ihr gefallen würde - **fühlte ich ein Lächeln in meinem Gesicht aufsteigen**. Wir begannen langsam weiter zu schlendern.*

Bela Balasz, ein früherer Filmtheoretiker, hat 1924 geschrieben: „Landschaft ist eine Physiognomie, ein Gesicht, das uns plötzlich an einer Stelle der Gegend wie aus den wirren Linien eines Vexierbildes anblickt. Ein Gesicht der Gegend mit einem ganz bestimmten, wenn auch undefinierbaren Gefühlsausdruck ...“

*Constanze **blieb stehen und schaute zurück** auf das Bild. Sie **legte den Kopf schief und kniff die Augen** zusammen, so als würde sie etwas auf weite Distanz oder gegen die Sonne betrachten.*

C: **(Blick nach hinten halten)**

Hmhm.

(lebhaft, amüsiert)

A:

Es war ein ähnlicher Laut wie vorhin, nur lebhafter, amüsiertes. Mit dem Rücken zu mir sprach sie weiter.

C: **(Blick abgewandt halten)**

Die Landschaft als Gesicht Aber wenn ich ---- ich denke gerade: Was meine ich eigentlich, wenn ich umgangssprachlich die Formulierung: „unter diesem Gesichtspunkt“ benutze? So wie in: „In *facing for faces* reden wir über *for faces* unter diesem oder jenem Gesichtspunkt“. Doch nicht, dass ich „auf diesem oder jenem Felsen stehe und das Stück betrachte“. Ich meine: „Wir reden über *for faces* unter diesem oder jenem Aspekt“.

A:

Sie **drehte sich zurück zu mir**, blätterte wieder in ihrem **Notizbuch** und **hielt eine Zeichnung hoch**, so dass ich sie sehen konnte.

C:

Ich denke an Wittgensteins Theorie des Aspektwechsels. Hier. Das ist ja auch ... fast ein Gesicht. Das berühmte Kippbild. Wittgenstein untersucht daran, dass wir die Dinge „*sehen* (...), wie wir sie *deuten*“ (519). In der Zeichnung kann man einen Hasenkopf und einen Entenkopf erkennen - je nachdem WIE man IHN sieht. Was in unserem stetigen Sehen, das Gegenstände identifiziert, passiert, ist ein „Aufleuchten“ des je anderen Aspekts im Bild, den man eben noch gar nicht wahrgenommen hat. Das bringt das Bild zum „Umschlagen“, zum Kippen von einer Figur zur anderen. Ich komme darauf, weil das Sehen so zu einer zeitlichen „Seherfahrung“ wird. Diese Möglichkeit bildet für Wittgenstein die Grundlage dafür, überhaupt „etwas *als etwas* zu sehen“(Wittgenstein „Tractatus logico-philosophicus“ 1984, 524).

Kippbild vor sich hinstellen und gemeinsam ansehen

PAUSE

C:

Das Beispiel eines Gesichts ist perfekt als etwas, das wir ständig lesen. Das Gesicht zeigt angeblich unsere Gedanken und Gefühle. Aber es ist auch eine Oberfläche, auf die wir das, was wir denken und fühlen, projizieren. Deshalb ist die Interpretation des Gesichts so unsicher. Sie muss immer mit Worten oder Taten gestützt werden, aber sie scheitert manchmal darin, dem zu entsprechen, was wir schlicht sehen. Das Gesicht kann wörtlich dazu benutzt werden, eine Botschaft zu projizieren, aber es kann auch manipuliert werden, um das zu verschleiern, was Eine_r denkt oder fühlt. Es ist eine fantastische Waffe. Und manchmal arbeitet es gegen uns - jemand kann mein oder dein Gesicht anders lesen als wir es beabsichtigt haben. Nicht durch unsre eigne Schuld, sondern durch den Verrat des Gesicht selbst.

Ich könnte mir vorstellen, dass mein Gesicht in dem Moment sehr ernst aussah, wahrscheinlich gerötet von dem Blut, das hineingepumpt wurde, um meine Gedanken anzutreiben.

Antonia schmunzelte und nickte in langsamem, tiefem Einverständnis. Sie nahm sich ihre Zeit, um die Stille zu genießen.

PAUSE

Wir waren so weit transportiert worden durch dieses kleine Objekt, und ich fühlte ihre Erschöpfung. Sie schaute mich an und fragte,

A:

Was siehst Du in meinem Gesicht?

C: ...

Zustimmende Unschlüssigkeit.

*Ich **schlug die Arme übereinander und lehnte mich zurück, schüttelte dabei leicht den Kopf.***

Antonia schnaubte.

A:

"Ja, Du kannst all das mit einem einzigen Blick sehen. Du genießt den Geschmack der beiden Worte wie sie aus deinem Mund rollen, konsonantisch und gehaucht, ich kann mir vorstellen, dass es ein schönes Gefühl ist. ...

Du hast deine eigene Behauptung bewiesen: Es ist dir nicht wirklich gelungen, den Text meines Gesichts so zu lesen, wie er nach meiner Intention hätte gelesen werden müssen. Aber das ist in Ordnung - die oder der Autor_in ist nicht immer anwesend, um seine oder ihre Worte zu verteidigen."

BEIDE AUFSTEHEN

ZU PULTEN

XII DOKUMENT / PARTITUR

PULT

C:

Gesetzt den Fall:

„facing for faces“ ist ein Dokument einer Performance.

KOPFHÖRER REIN

BLICKKONTAKT: GO!

((C/ Ipod: Gesichtspartitur v. Antonia performen))

((A/Ipod: Text v. Constanze z. Dokument nachsprechen)):

A: „Gesetzt den Fall:

„facing for faces“ ist ein Dokument einer Performance.

Ich borge mir hier eine nicht unbedingt übliche Definition von „Dokument“ von dem Choreografen und Tänzer Rémy Hérítier aus. Sie hat nichts zu tun mit einer simpel gedachten Entgegensetzung des Dokumentarischen und des Fiktionalen.

Ein Dokument, sagt Hérítier, ist ein Objekt, das hilft, ein anderes Objekt besser zu erfassen. Nicht mehr und nicht weniger. Jedes Objekt kann für jedes beliebige andere Objekt zu einem Dokument werden.

Das Dokument erklärt nicht. Es begründet nicht. Es ist kein Abdruck oder Überrest von etwas anderem. Es funktioniert eher wie ein Filter, der gleichzeitig verzerrt und klärt.

Ich würde sagen, jede Theorie ist ein Dokument.

Das Dokument lässt etwas sehen. Es erlaubt, etwas über etwas zu sagen. Ohne den Gegenstand, indem man sich ihm ‚direkt‘ zuwendet, um ihn als solchen zu erkennen, auszusprechen oder abzubilden, unwillkürlich verfehlen zu müssen. Das Dokument verfehlt willkürlich. Das ist sein Potential. Gerade weil das eine Objekt mit dem anderen Objekt an und für sich in keiner logischen, kausalen der wie auch immer gearteten Verbindung steht. Weil eine solche Verbindung immer nur gesetzt und nie ‚schon gegeben‘ ist.

Die Setzung macht das Dokument, nicht seine Herkunft von einer Quelle oder einem Ursprung. Weil das eine und das andere ‚Etwas‘ sich ausschließlich im Akt des Herstellens, der artifiziellen Konstruktion ihrer Relation berühren.

Denkt man die Geste, das Wort, das Ding in dieser Konsequenz ‚dokumentarisch‘, wird aus der Choreografie das gleichermaßen fiktionale wie reale Herstellen beliebig notwendiger Verhältnisse, in denen nicht Illusionen Realitäten nachbilden, enträtseln oder kommentieren, sondern Objekte andere Objekte vor dem Hintergrund ihrer prinzipiellen Beziehungslosigkeit ‚begrifflich‘ machen, realisieren helfen - was hier nur noch im stark modifizierten Sinn ‚verstehen‘ bedeutet.

Auch die vier Gesichter von for faces sind für mich Dokumente. Sie sind Setzungen. Sie sind Konfrontationen. Sie sind Terrains. Sie sind Projektionen. Sie sind etwas, das es mir ermöglicht, etwas anderes zu erfassen, zu betrachten, zur Kenntnis zu nehmen, zu durchdenken, mit dem sie nichts, aber auch gar nichts verbindet, aber jederzeit alles verbinden kann. In meinen Augen wird aus dem Seelenspiegel die Landschaft, aus der Landschaft die Maske, aus der Maske der Abdruck, aus dem Abdruck die Leinwand, aus der Leinwand der Spiegel und so fort. Gerade weil zwischen diesem Gesicht und meinem - zwischen dem, was performt und dem, was gesehen wird - kein Verhältnis gesucht, behauptet oder gelten gelassen wird, deshalb realisieren sich unendlich viele mögliche Verhältnisse. So kann ich vor dem Gesicht im Gesicht sein, kann die Muster, Gewohnheiten, Gesetze des Blickens, Wahrnehmens, Identifizierens, Sichverhaltens in der Situation, der Architektur, der Vereinbarung ‚Theater‘ ausspielen und sie sich abspielen sehen. Radikal außen vor, unadressiert und übergangen, bin ich doch die vibrierende, angesehene Mitte dieser Anordnung, die mich mir so behutsam entfremdet wie sie mich immer wieder zu mir zurück bringt.))

4:20 min

INS PUBLIKUM SETZEN

BLACK

XIII

AUDIO IV

AUDIO: Andrea Beschreibung 4

„Gesetzt den Fall:

„for faces“ ist eine Projektion.

Das Gesicht ist eine Leinwand. Über sie flimmern Ultrakurzfilme, und man kommt jedes Mal zu spät ins Kino. Ein Furchen der Stirn, ein Schwanken der Braue, ein Überlaufen der Augen. Keine Bilder. Nur Bewegung. Landmarken. Ich sammle die versprengten Bruchstücke ein wie der Archäologe die Steinreste. Fleißig. Bemüht. Und vergeblich. Sie passen in keine bestimmte Architektur, könnten zur Hinterlassenschaft von allem Möglichen gehören. Ich versuche mich in prospektiver Archäologie. Was hätte dieser zuckende Mundwinkel einmal gewesen sein können? Ich halluziniere ein Lächeln, von dem ich schon jetzt weiß, dass ich es nicht gesehen habe. Und erinnere mich im nächsten Moment an gebleckte Schneidezähne. Fratzenhaft und bedrohlich. Ich lächle. Freue mich kurz über meinen eigenen Film. Dann wird es stockdunkel. Die Gesichter kommen und gehen. In jedem black verändern die Vier ihre Sitzordnung. Der erste Abschied ist der schlimmste. Unvorbereitet. Ein Schock. Beim zweiten Mal verliere ich ‚mein Gesicht‘ schon leichter. Ich weiß ja, ich bekomme ein neues dafür. Der Eindruck von Ausdruck ist immer da. Dabei sehe ich nur den Abdruck eines Muskelspiels. Kontrolliert unleserliche Kombinatorik. Zunehmend deutliche Muster. Synchronitäten. Machen vier Viertellächeln nun ein Ganzes? Oder eine umso scheußlichere Fratze? Ein Zuschauer gegenüber schaut mich an als hätte er Angst vor mir. Wahrscheinlich habe ich mir Blasen an den Augen gelaufen.“

2:30 min

AUDIO: Anweisung 4 / William

„Du merkst gerade, dass dein Gesicht rot wird. Aus irgendeinem Grund wirst du peinlich berührt, weil du angeguckt wirst und du kannst nicht richtig zurückgucken, aber das ist ok, weil du einfach eine Malerei bist. Denk einfach, dass du eine Malerei bist. Ich bin eine Malerei. Das ist alles. Und

keine Malerei hat irgendeinen Grund, sich einen Kopf zu machen. Also mach dir einfach keinen Kopf. Du bist eine Malerei. Und die Leute erwarten gar nichts Spezifisches von dir. Weil du einfach eine stille Malerei bist. Und du musst die gar keine Sorgen machen. Ich bin eine Malerei. Ich bin eine total entspannte, sich nicht bewegende Malerei. Entspannt. Kein rotes Gesicht. Und jetzt fühlst du eine Kugel Energie in deiner Brust, zwischen deinen Brustwarzen und ganz langsam wandert diese Kugel Energie immer weiter runter und runter. Jetzt ist sie in deinem Bauch. Und du entspannst dich. Ich bin eine Malerei.“

2:20 min

LICHT

NOTIZEN