

*Sonderdruck aus*

# Lücken sehen ...

Beiträge zu Theater,  
Literatur  
und Performance

Festschrift für  
HANS-THIES LEHMANN  
zum 66. Geburtstag

Herausgegeben von  
MARTINA GROSS  
PATRICK PRIMAVESI

unter Mitarbeit von  
KATJA LEBER

Universitätsverlag  
WINTER  
Heidelberg  
2010

# Inhalt

Vorwort .....	7
Lektüren	
HELMUT LETHEN Das Schicksal des Wissens in den Künsten .....	11
MARIANNE SCHULLER Déjà-vu und Echo. Figuren ungewusster Dinge .....	21
GEORG C. THOLEN Drama des Begehrens – Dekonstruktion der Bilder .....	27
FRIEDRICH WOLFZETTEL Bäume des Schicksals: Funktion und Struktur .....	47
Tragödie	
ANTON BIERL Prädromatik auf der antiken Bühne: Das attische Drama als theatrales Spiel und ästhetischer Diskurs .....	69
KATJA LEBER Tragödie hören. Musikalische Spuren antiker Aufführungspraxis in Michael Thalheimers <i>Ödipus / Antigone</i> .....	83
CRISTOPH MENKE Nach dem Gesetz. Zum Schluss des <i>Zerbrochnen Krugs</i> .....	97
NIKOLAUS MÜLLER-SCHÖLL „unter Udenkbarem wandelnd ...“. <i>Ödipus von Sophokles nach Hölderlin von Müller</i> im Raum von Mark Lammert inszeniert von Dimitter Gotscheff am Hamburger Thalia-Theater .....	113
Racine / Schiller / Hölderlin	
MARTINA GROSS Parodie und Subversion – Mit Racine ‚gegen‘ die französische Klassik .....	129
GÜNTHER HEEG Friedrich Schillers (post)dramatisches Theater der Gegenwart .....	147
PATRICK PRIMAVESI Hölderlins Einladung ins Offene und das andere Fest des Theaters .....	161

Brecht / Müller

FRANCESCO FIORENTINO  
Radiostimmen, Masse und Dividuum. Über das epische Theater ..... 185

JEAN JOURDHEUIL  
Bertolt Brecht, de 1947 à 1995, une chronique allemande ..... 201

MALGORZATA SUGIERA  
Gegen die Autorität des Textes: Heiner Müllers „Bildbeschreibung“ als  
Negation der Theatralität des Textes ..... 223

Postdramatisches Theater

EIICHIRO HIRATA  
Über Melancholie und Gemeinschaft in der Tragödien-Trilogie  
*Sad Face/Happy Face* der *Needcompany* ..... 241

KAREN JÜRS-MUNBY  
Ticker-Theater: von der Krise des Dramas und postdramatischem  
Echtzeittheater im Umgang mit der globalen Finanzkrise ..... 251

MIKE PEARSON  
„A place and time machine“: The Micky Theatre, Amsterdam ..... 265

ANDRZEJ WIRTH  
Ivan Goll im Kontext ..... 271

Performance/Tanz/Musiktheater

HEINER GOEBBELS  
Mindestens schwer verzweifelt. Über den Umgang mit der Stimme im  
zeitgenössischen Musiktheater ..... 285

ULRIKE HASS  
Verzweigte Gegenwart. Zu den  
*Tanzstücken #3 und #4* von Laurent Chétouane ..... 291

GERALD SIEGMUND  
Affekte ohne Zuordnung – Zonen des Unbestimmbaren: Zu den  
Choreographien von Antonia Baehr ..... 303

HELENE VAROPOULOU  
Ästhetik des Details. Atmosphäre, Installation, Performance ..... 319

Autorenverzeichnis ..... 331

Harald Frackmann Bilder aus den Zyklen *Alles Kopf* 1978-2008  
Malerei und Collage auf Papier und Fotografie



GERALD SIEGMUND

## Affekte ohne Zuordnung – Zonen des Unbestimmbaren: Zu den Choreographien von Antonia Baehr

### Lachen

Mütter sollten es eigentlich wissen. Man könne nicht ohne Grund einfach so loslachen, ohne innere Notwendigkeit oder Anlass, und schon gar nicht wirke so ein Lachen ansteckend, behauptet Bettina von Arnim, die Mutter von Antonia Baehr, als ihr ihre Tochter den Vorschlag unterbreitet, ihr etwas vorzuzulachen. Doch Antonia Baehr lacht einfach so los. Aus dem Stand und vollkommen ohne Grund bricht sie in Lachen aus, und, kaum hat die erste Salve ihren Höhepunkt überschritten, stimmt auch die Mutter ins Gelächter ein, gerade so als lachten die beiden Frauen über einen Witz, eine gemeinsame Erinnerung, einen Gedanken oder über einen Vorfall im Garten der Mutter, in dem ihre Wette aufgezeichnet wurde. Obwohl es vollkommen unmotiviert aus dem Blauen heraus erfolgt, wirkt das Lachen nicht künstlich. Schon nach ein paar Sekunden sind auch bei den Zuschauern im Theaterraum, die der Aufzeichnung des Gesprächs lauschen, Überlegungen zu möglicherweise vorhandenen Gründen zum Lachen oder deren Fehlen hinfällig. Der Saal lacht mit. Einfach so. Weil Lachen ansteckt und man zum Lachen anscheinend keinen Grund braucht. Mütter haben eben auch nicht immer Recht.

Die Szene ist die letzte in Antonia Baehrs einstündigem Stück *Lachen*, das aus nichts anderem als einer Reihe von Lachnummern besteht.<sup>1</sup> Zwischen 2006 und 2008 war die Berliner Choreographin und Interpretin Artist in Residence in den Laboratoires d'Aubervilliers nördlich von Paris, wo sie das Lachen als Lachen und nicht als Folge von etwas erforscht hat. Dort hat sie Lachworkshops organisiert und Freunde gebeten, ihr zum Geburtstag Partituren fürs Lachen zu schenken. So erhielt sie Aufzeichnungen graphischer oder verbaler Natur, Notationen, die Baehr als Grundlage, als score, für das Lachen dienen sollten. Baehrs Lachen ist das Lachen der anderen, ein „Selbstportrat durch die Augen der anderen“<sup>2</sup>: Aus der Anzahl der Einsendungen, die neben Texten über das Lachen und einem Interview mit dem Tänzer und Choreographen Xa-

<sup>1</sup> Ich habe das Stück im Februar 2010 auf der Tanzplattform in Nürnberg gesehen. Außerdem liegt dem Text eine undatierte DVD-Aufzeichnung zugrunde.

<sup>2</sup> Antonia Baehr: *Rire/Laugh/Lachen*, Aubervilliers 2008, S. 6.

vier *Le Roy* in Buchform veröffentlicht wurden, hat sie einige ausgewählt, die sie in ihrem Stück *Lachen* dem Publikum präsentiert.

Das Lachexperiment mit der Mutter stellt gegen Ende des Stücks noch einmal die gesamte Versuchsanordnung infrage. Kann man ohne Grund ansteckend lachen und wenn ja, was geschieht mit den Körpern im Moment des Lachens? Aber nach knapp einer Stunde hatte im Publikum an der Ansteckungskraft von Baehrs *Lachen* ohnehin kaum noch jemand gezweifelt. Zu Beginn des Stücks tritt Antonia Baehr vors Publikum, im altmodisch wirkenden dreiteiligen Herrenanzug mit Krawatte, die Haare streng nach hinten gekämmt, und erklärt das Zustandekommen des Abends. Auch wenn wir die Partituren im Detail nicht kennen, wissen wir ab diesem Moment, dass das Lachen der Performerin auf ihnen basiert. Antonia Baehr nimmt auf einem Stuhl Platz wie eine Musikerin. Vor ihr steht ein Notenständer. Sie schlägt eine schwarze Klade auf und blättert darin, bis sie die richtige Notation gefunden hat. Inszeniert als Konzertsituation, geht es in dem Stück ebenso um die körperlichen Reaktionen, die das Lachen auslöst, wie um den Klang des Lachens als Musik, als rhythmisierte und dynamisierte Komposition von Tönen.



Antonia Baehr: *Lachen*



Antonia Baehr: *Lachen*

„He-heh“ bricht es aus ihr heraus, während sie doch ganz konzentriert auf die Partitur starrt und im Takt mit dem Fuß wippt. „He-heh“. Und schon sind die ersten Lacher aus dem Publikum zu hören, Echos und Antworten auf das Lachen von der Bühne, das trotz seines abgeleiteten Charakters ansteckt. Einige Lacher im Publikum imitieren sofort intuitiv den genauen Duktus des Lachens, gerade so als spiegelten sich Parkett und Bühne. Die Mimesis verlässt den abgeschlossenen Raum der Bühne und wandert ins Publikum, das nun seinerseits nachahmend tätig wird. Antonia Baehr lacht. Sie lacht nicht nur nach Vorgaben der anderen. Sie lacht auch in Tonlagen, die nicht die ihren sind, erzeugt

Stimmen, zu denen es auf der Bühne keinen Körper gibt und tut dies zu alledem in einem Kostüm, das nicht der Konvention für ihr biologisches Geschlecht entspricht. Auch als sich das Lachen Baehrs in einer Partitur, die ihr William Wheeler und Nicole Dembélé überlassen haben, als bloße Lippenbewegung zu den aufgezeichneten Klängen eines Theremins herausstellt, steckt dieses Lachen an. In *Lachen* ist alles künstlich oder, wie die Gender-Identität der Performerin, ein Effekt von Zeichen und doch nicht gespielt. Baehr verzichtet auf jede psychologische oder narrative Motivation für ihr Lachen. Es lässt sich auf keinen inneren oder äußeren Anlass zurückführen, sondern einzig und allein auf die strikten Vorgaben der Partitur. Baehr erzeugt damit keine Figur, sondern zeigt einen körperlichen Vorgang, der mimetische Effekte im Zuschauerraum auslöst. Ich werde im Folgenden diesen mimetischen Effekten nachgehen. Die Frage, die sich damit verbindet, ist die nach dem Affekt, seinen Darstellungen und Wirkungen im Theater.

Ich gehe daher zunächst auf die barocke Affektrhetorik ein, die ein Modell für die Äußerlichkeit von Affekten bereitstellt, bevor ich anhand eines weiteren Stücks von Antonia Baehr,  *Holding Hands* , nach den Verschiebungen frage, die Baehr an diesem Konzept vornimmt. Der Affekt operiert dialogisch und körperlich. Er erzeugt nicht in erster Linie einen Raum der Lesbarkeit, sondern einen der körperlichen Mimikry, den ich als proto-gesellschaftlichen Raum begreifen möchte, weil er den Raum für zwischenmenschliche Interaktion und Kommunikation körperlich eröffnet. In diesem Feld der Intensitäten fungiert der Körper als Maske, der als Voraussetzung dazu dient, Zuschauer und Performer gleichermaßen ins Feld des Gesellschaftlichen einzuschreiben. Diese Strategie der Konfrontation des Körpers mit der Partitur möchte ich als choreographisches Verfahren par excellence begreifen. So verstanden beschränkt sich Choreographie nicht allein auf den Bereich des Tanzes. Sie findet sich auch im Feld des postdramatischen Theaters, wie es Hans-Thies Lehmann entworfen hat.

## Lesbarkeit

Antonia Baehr kappt in ihrer Ausübung und Darstellung des Affekts jede Verbindung zu einer Innerlichkeit. Bedeutet diese radikale Externalisierung des Gefühls nun eine Rückkehr zur Lesbarkeit des Affekts? Oder zielt Antonia Baehrs Lachen diesseits der lapidaren Feststellung, dass es sich dabei in der Tat um Lachen handelt, auf etwas ganz anderes ab? Die Durchtrennung der Kontinuität von Innen und Außen, von Gefühl und Darstellung des Gefühls, hat, so will es zumindest scheinen, ihren Vorläufer in der barocken Affektrhetorik, oder, um genauer zu sein, in einer bestimmten Lesart des französischen

Kunsthistorikers Hubert Damisch von Charles Le Brun *Conférence sur l'expression des passions*. Le Brun, Hofmaler von Ludwig XIV, hat diesen Text wahrscheinlich 1668 vor der Académie Royale de Peinture et de Sculpture vorgetragen, doch ist er erst 1696 nach dem Tode Le Bruns zum ersten Mal veröffentlicht worden.<sup>3</sup>

In den Grundzügen seiner Argumentation folgt Charles Le Brun René Descartes Darstellung der Affekte in *Die Leidenschaften der Seele* aus dem Jahr 1649.<sup>4</sup> Dies zeigt sich vor allem auch in einem Körperverständnis, das, entgegen der allgemeinen Vorstellung, gerade nicht von der Trennung von Körper und Geist ausgeht. Zwar beschreiben sowohl Descartes als auch in seiner Folge Le Brun den Körper als eine hydraulische Maschine, durch deren Bahnen das Blut zum Gehirn läuft, um dort bestimmte Vorstellungen und Bilder hervorzurufen. Doch, so Descartes, „[d]ass die Seele mit allen Teilen des Körpers insgesamt verbunden ist“, besagt, dass ohne körperliche Bewegung keine Affiziertheit der Seele und damit kein Affekt zustande käme.<sup>5</sup> Le Brun schließt sich Descartes Position darin an, nicht das Herz als Sitz der Affekte zu betrachten, sondern jene „glande“, die Zirbeldrüse also, als das Organ anzusehen, in dem sich Bilder, Repräsentationen der Affekte abzeichnen. Der Affekt ist zunächst bestimmt als eine Bewegung der Seele, die im sinnlichen Teil der Seele stattfindet. Als deren Teil ist er mithin erkenntnisfähig, auch wenn er sich der Vernunft als dem höheren Teil der Seele entzieht.<sup>6</sup> Er kommt in diesem Modell nun dadurch zustande, dass das Blut die sogenannten Lebensgeister ins Gehirn transportiert, die für eine bestimmte Ausdehnung und Wallung des Blutes sorgen, womit ein Affekt verbunden ist. Le Brun beschreibt diesen Vorgang wie folgt: „Le cerveau, ainsi rempli, renvoie de ces esprits aux autres parties par les nerfs qui sont comme autant de petits filets ou tuyaux qui portent ces esprits dans les muscles, plus ou moins, selon qu'ils en ont besoin pour faire l'action à laquelle ils sont appelés.“<sup>7</sup> Die Muskeln werden durch die röhrenartigen Nerven bewegt, die sich wiederum durch die Lebensgeister im Gehirn in Bewegung versetzen. Affekt, oder genauer: sowohl der innere als auch der äußere Ausdruck des Affekts, ist mithin Muskelbewegung.

<sup>3</sup> Charles Le Brun: „Conférence sur l'expression des passions“, in: *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, Nr. 21, Paris 1980, S. 93-121; Hubert Damisch: „L'alphabet des masques“, in: *Nouvelle Revue de Psychanalyse*, a. a. O., S. 123-131.

<sup>4</sup> René Descartes: *Die Leidenschaften der Seele*. Französisch-deutsch, hg. von Klaus Hamacher, Hamburg 1996.

<sup>5</sup> Ebd. S. 51.

<sup>6</sup> Christoph Menke: *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Frankfurt/Main 2008, S. 11-24.

<sup>7</sup> Le Brun: „Conférence sur l'expression des passions“, a. a. O., S. 96.

Auf dieser Grundlage ist es nun wichtig zu unterstreichen, dass für Le Brun die Seele die Bilder der Affekte im Gehirn und hier in der Zirbeldrüse erhält. Deshalb drücken sich die Affekte am deutlichsten in Nachbarschaft jenes Ortes aus. Weil dem so ist, folgert Le Brun, ist es das Gesicht, und hier vor allem die Partie der Augenbrauen, auf dem sich die Empfindungen der Seele am deutlichsten abzeichnen: „le visage est la partie du corps où elle fait voir plus particulièrement ce qu'elle ressent“.<sup>8</sup> Zwar könne man in den Pupillen das Feuer der Leidenschaften am deutlichsten sehen, jedoch seien die Pupillen ungeeignet, die Art der Leidenschaft zu erkennen. Dagegen kommuniziert die Stellung der Augenbrauen klar und deutlich, um welche Kategorie der Leidenschaften, zornig („irascible“) oder lustvoll („concupiscible“), es sich handelt. Für Le Brun gibt es zwei Grundstellungen, die alle Bewegungen der Affekte darzustellen vermögen. Die Bewegungen der Nase und des Mundes folgen jener des Herzens, sind also der Bewegung der Brauen nachgestellt.

Hubert Damisch weist in seiner Lektüre zunächst auf das indexikalische Verhältnis von innerer Regung und ihrer äußerlichen Sichtbarkeit im Gesicht hin. Die innere Bewegung der Lebensgeister und der Nerven steht in einem Kontiguitätsverhältnis zu den Muskelbewegungen im Gesicht. Diese zeigen an, sie haben Signalwirkung und verweisen auf ihre Ursache, die innere Bewegung, die sie motiviert.<sup>9</sup> Diese durch eine metonymische Verschiebung vom Gehirn zu den daneben liegenden Augenbrauen gestiftete Verbindung von Innen und Außen löst sich jedoch dann auf, wenn aus den einfachen Bewegungen der Seele wie etwa dem Lachen ein komplexerer Affekt wird. „[P]our atteindre à une expression différenciée des passions“, so Damisch, „la chaîne indicelle doive, sinon se rompre, au moins se dédoubler pour entrer en composition avec elle-même [...]“.<sup>10</sup> Die Gesichtspartien müssen frei miteinander kombinierbar werden. Sie müssen mithin mindestens zweimal auftreten können – „et le moment de la re-marque“, so Damisch, „correspondant précisément au passage de la chaîne des indices à l'ordre du signe“.<sup>11</sup> Im Akt der Wiederholung, der für Damisch der eigentliche Akt des Aufmerkens und Bemerkens und damit der Akt des Ins-Leben-Rufens der Affekte, der „re-marque“ ist, werden aus den kausal mit dem Innen verbundenen Indices willkürliche Zeichen. Wenn das Ziel des Ausdrucks bei Le Brun aber ist, „que tout ce qui est feint paraît être vrai“,<sup>12</sup> dann ist nicht mehr einzusehen, warum die Imitation nicht genügt. Am Ende steht für den Maler Le Brun, der es qua Me-

<sup>8</sup> Ebd., S. 99.

<sup>9</sup> Damisch: „L'alphabet des masques“, a. a. O., S. 125.

<sup>10</sup> Ebd., S. 126.

<sup>11</sup> Ebd.

<sup>12</sup> Le Brun: „Conférence sur l'expression des passions“, a. a. O., S. 95.

tier und Gegenstand ohnehin nur mit der Gestaltung einer Oberfläche zu tun hat, die reine Äußerlichkeit einer Affektrhetorik, deren Zeichenhaftigkeit nicht mehr länger auf den Affekt als Referenz zurückgebunden werden muss oder gar kann.

Hubert Damisch bringt Le Bruns Zeichnungen der Affekte mit Theatermasken in Verbindung, auf denen sich ein Zug, ein Moment des Affekts für immer eingeschrieben hat. Die Masken geben keine Auskunft darüber, was ihr Träger tatsächlich empfindet. Doch genau das, so argumentiert Damisch, bringt nun die Darstellung der Affekte in der Malerei erneut durcheinander. Denn um die Affekte und Leidenschaften der Seele richtig darstellen zu können, soll der Maler sie in der Natur beobachten. Was aber, wie Jaucourt achtzig Jahre später in seinem Artikel „Passion“ in D’Alemberts *Encyclopédie* feststellt, wenn die Menschen ständig so tun als hätten sie keine Emotionen? Was also soll der Künstler beobachten, wenn selbst die Ruhe, die „tranquilité“, kein Nullzustand zukünftiger möglicher Affekte darstellt, sondern nur eine weitere Maske ist, die wichtigste vielleicht sogar, hinter der die Menschen ihre Gefühle verbergen?<sup>13</sup> An diesem Punkt bedarf es einer anderen Kunst, um der Wahrheit der menschlichen Gefühlsregungen und Affekte auf die Spur zu kommen. Der Maler Antoine Croypel verweist seine Kollegen daher auf das Theater. Denn im Theater könne der Künstler die Gedanken und Gefühle jener Menschen studieren, die nicht sprechen. In den stummen Gesten und Bewegungen des Körpers vermutet das späte 18. Jahrhundert also ein Sprechen, das wahrer ist als das Sprechen der Worte, ein Sprechen, das beredter ist als die trügerische Sprache der Masken, deren Bedeutung ihnen im wahrsten Sinne des Wortes doch auf der Stirn geschrieben steht.

### Händchen Halten

Dies ist nicht der Ort, um zum wiederholten Male die komplexe Geschichte der Gefühlsdarstellung zwischen natürlichem Ausdruck und Rhetorik im Theater des 18. Jahrhunderts nachzuzeichnen.<sup>14</sup> Festzuhalten gilt es vielmehr, dass in der Arbeit von Antonia Baehr ebenso wenig die Lesbarkeit des Affekts im Vordergrund steht, wie die Innerlichkeit der Gefühlsregung. Obwohl sie, wie im Folgenden noch deutlich werden wird, zumindest mit den Masken der ers-

<sup>13</sup> Damisch: „L’alphabet des masques“, a. a. O., S. 130.

<sup>14</sup> Ich verweise hier nur auf zwei Werke, die diesem Thema gewidmet sind: Günther Heeg: *Das Phantasma der natürlichen Gestalt. Körper, Sprache und Bild im Theater des 18. Jahrhunderts*, Frankfurt/Main 2000; Christina Thurner: *Bewegte Körper – Bewegte Seelen. Zum Diskurs der doppelten Bewegung in Tanztexten*, Bielefeld 2009.

ten spielt und spielen muss, tritt etwas anderes an die Stelle der Innerlichkeit, die den Affekt in der Darstellung beglaubigte. Was also tritt an die Stelle der Innerlichkeit? Schauen wir, um diese Frage zu beantworten, auf ein zweites, älteres Stück von Antonia Baehr:  *Holding Hands*, das 2001 im Rahmen des Festivals *Reich und Berühmt* im Berliner Podewil uraufgeführt wurde.<sup>15</sup>

*Holding Hands*, ein Duett mit dem Berliner Künstler William Wheeler, stellt den ersten Teil von Baehrs Trilogie über den Ausdruck von Gefühlen dar, die mit dem Stück *Lachen* beendet wurde. Wie *Lachen* zeichnet sich auch  *Holding Hands* durch die Arbeit mit Partituren oder scores aus, denen die Performer auf der Bühne folgen. Zu Beginn des 35-minütigen Stücks kommen Baehr und Wheeler Hand in Hand hinter einem weißen Vorhang hervor, der die Bühne nach hinten abschließt. Beide bleiben während des ganzen Stücks bewegungslos auf ihrem Platz stehen. Ihre Gesichter sind dabei stets frontal nach vorne ausgerichtet als böten sie sich dem Publikum zur Inspektion dar. Dieses merkwürdige zwillingshafte Doppelwesen, dessen Verbindung über die Hände während der Aufführung nicht abreißen wird, macht sofort augenscheinlich jede Vorstellung des Einen und Eigenen zunichte. Ein Blinzeln senkt ihre Augenlider, ein Lächeln umspielt ihre Mundpartie, ihre Köpfe senken sich, bevor sie mit finsterner Miene ins Publikum blicken. Verwundert über die Teilnahmslosigkeit der Darsteller, ist man versucht, diesen minimalen Verschiebungen der Gesichtspartie trotzdem eine Bedeutung zuzuschreiben. Doch dann wird die Bewegungsfolge einfach wiederholt. Durch die Verdoppelung der minimalen Bewegungen der Gesichtsmuskulatur, durch das Wandern von einem Gesicht zum anderen, wird deutlich, dass es sich bei den Bewegungen um ein formales Arrangement, mithin um eine Choreographie handelt und nicht um einen individuell motivierten Ausdruck.

Wie schon *Lachen* liegt auch dem Stück  *Holding Hands* ein score zugrunde. Dieser basiert auf der Arie „Tu che la vanità“ aus Verdis Oper  *Don Carlos* in der Interpretation von Maria Callas.<sup>16</sup> Baehr hat die zwölf-minütige Arie in die musikalische Ouvertüre ohne Gesang und die Gesangspartie der Callas unterteilt. Zu jedem der Teile hat sie eine bestimmte Folge von Gesichtsbewegungen choreographiert, die sie in verschiedenen Variationen durchspielt. So werden die Affekte „grief“, „fear“ und „sadness“ zur Ouvertüre dreimal dargeboten, wobei das erste Mal nur die Bewegungen zu sehen sind, die erste Wiederholung die Bewegungen mit größerem emotionalen Nachdruck unterfüttert, während die zweite Wiederholung die Affekte ohne die Bewegung sichtbar zu

<sup>15</sup> Der Analyse liegt eine undatierte DVD-Aufzeichnung zugrunde.

<sup>16</sup> Vgl. dazu Baehr: *Rire/Laugh/Lachen*, a. a. O., S. 91.

machen versucht.<sup>17</sup> Verantwortlich für die emotionale Wirkung, die Affekte ohne Bewegung, so will es jedenfalls scheinen, ist die Atmung, die sich hebende und senkende Brustpartie, die stärker wird und dem Gefühl einen größeren Resonanzraum eröffnet. Mit halb geöffnetem Mund starren die Performer erwartungsvoll in die Ferne, bevor sich die Freude in ein Erschrecken verwandelt, ein Weinen einsetzt, die Augen voller Entsetzen weit aufgerissen werden, abgemildert durch ein freudiges Lächeln, das zum Schluss, der Mund schließt sich, die Augen werden kleiner, in einem skeptischen, fast resignierten Lächeln erstarrt.

Wie in meiner Beschreibung bereits deutlich wurde, kann man die einzelnen Affekte sehr wohl lesen. Obwohl das analytische Vorgehen Antonia Baehrs, das wie in einem Laborversuch die Komponenten emotionaler Wirkung isoliert und neu zusammensetzt, jegliche Vorstellung einer Innerlichkeit oder kausallogischen Motivation zunichte macht, vermag ich die Masken im Sinne von Damischs Lektüre von Le Brun sehr wohl zu identifizieren. Allein es nützt wenig. So sind sie zwar identifizierbar, widersetzen sich aber dennoch jeglicher Sinnzuschreibung, weil sie ohne Kontext nicht verstehbar sind. Was durch die Sinnlosigkeit der Affektfolge aber in den Vordergrund tritt, sind die feinen Modulationen der Augen-, Nasen- und Mundpartien, die die Affekte fließend ineinander übergehen lassen. Die Affekte gleiten ineinander, sodass zunehmend der Eindruck eines emotionalen Kontinuums entsteht, welches die festgefügte Form der Affekte auflöst. Damit treten die unformulierten Zwischenräume und Übergänge in den Vordergrund.

Nach ungefähr zwanzig Minuten beugt sich William Wheeler zu dem kleinen Discman nieder, der die ganze Zeit stumm zu seinen Füßen auf dem Boden lag und stellt ihn an. Nun hören wir zum ersten Mal die Arie der Callas. Zum ersten Mal hören wir die Musik, die Stimme und den Text. Zum wiederholten Mal sehen wir die Bewegungen der Performer und nehmen ihren emotionalen Ausdruck wahr. Treten Musik, Text und Stimme hinzu, werden sie plötzlich kontextualisiert und lassen sich zuordnen. So wird das Senken der Augen, das das Stück eröffnete, zusammen mit dem Applaus vom Band als Geste der Demut vor dem Publikum, als Bescheidenheit vielleicht aus der Erschöpfung des Singens oder gar des emotionalen Gehalts der Arie heraus lesbar. Mit dem Heben und Drehen des Kopfes begegnen die Performer zum Applaus den Blicken des Publikums und schauen in die Ränge.

Erst zum Schluss, erst in jenen Momenten also, in denen sich die minimalen Modulationen der Gesichtspartie sowie die Atmung mit dem Kontext der

<sup>17</sup> Der score ist im Programmblatt abgedruckt; vgl. auch Petra Sabisch: *Choreographing Relations*, Dissertation, University of Greenwich 2010, unveröffentlichtes Manuskript, S. 213, erscheint in München 2010.

Verdi-Arie verbinden, werden sie nicht nur als einzelne Affekte lesbar, sondern auch als Gefühl verstehbar. Hatten sie vorher schon eine Form, die aufgrund von kulturellen Konventionen lesbar war, erhalten sie erst jetzt eine Form, die wir als tragisch oder intensiv verstehen können. Petra Sabisch interpretiert in ihrer Studie *Choreographing Relations* Antonia Baehrs Verfahren als Erkundung des Verhältnisses „between emotions and sensations, the problem of how a compound of sensations can be qualified as emotion, and according to which set of representative features the emotions can be qualified.“<sup>18</sup> Konnten wir in den fließenden Übergängen vor allem minutiöse Empfindungen wahrnehmen, Effekte von Gefühlen, verdichten sich diese erst zu veritablen Gefühlen durch kontextuelle Rahmung der Verdi-Arie.

### Felder des Unbestimmbaren

Auf welche andere Weise wirken nun diese Empfindungen auf die Zuschauer? Petra Sabisch verweist auf die entpsychologisierte und unmotivierte Art der Darbietung der Empfindungen als Ursache für die andere Wirkung, die die Stücke Antonia Baehrs auslösen: „Precisely because these sensations are not ‚acted out‘ as emotions of performers, precisely because they are embodied without being impersonated, they can effect the spectators differently.“<sup>19</sup> Weil es keinen narrativen oder kausal-logischen Zusammenhang gibt, richtet sich das Augenmerk der Zuschauer weg von der Lesbarkeit der Masken auf deren Veränderungen. Antonia Baehr selbst beschreibt diese Wirkung wie folgt:

[...] *Holding Hands* and *Laugh* are two pieces that give a representation of the spectator's own performance. Overall, what happens on stage is what happens in the audience. *Holding Hands* is the representation of the face of the person who is there, facing us, watching the performers William Wheeler and myself. We make a portrait of the spectator's face which we imagine because we are not playing mirrors. With *Holding Hands* the challenge was to see to what extent – if the emotions are performed in a very minimal way, performed as subtly as what happens on the faces of the persons watching – mimesis can occur in the same way as in everyday life.<sup>20</sup>

Zwei Punkte möchte ich an diesem Zitat hervorheben. Da ist zum einen die minimale Art, mit der die Gefühle gezeichnet werden, als ob deren Zartheit sie an die Schwelle zum Sicht- und Verstehbaren führt, ohne diese je zu überschreiten. Zum anderen das Moment der Antizipation, die Vorwegnahme des Gesichts der Zuschauer, das die Performer sich ausmalen, um es vor den Zu-

<sup>18</sup> Ebd., S. 210.

<sup>19</sup> Ebd., S. 214.

<sup>20</sup> Baehr: *Rire/Laugh/Lachen*, a. a. O., S. 92f.

schauern mit ihren Gesichtsmuskeln zu porträtieren. Die Repräsentation repräsentiert hier etwas, das es gar nicht gibt, weil es nur Übergang ist. Sie verstärkt im Sinne der französischen Bedeutung der Vorsilbe „re“ das Präsentieren, das zu einem Nachmachen führt, womit beides, Vor- und Nachmachen, zirkelhaft eine Situation herstellt, die Performer und Zuschauer in einer gemeinsamen Aktivität zusammenschließt. Demzufolge haben wir es mit zwei Unbestimmtheiten zu tun: zum einen das Gleiten der Affekte, das zu einer ausgedehnten Phase des Übergangs führt, und zum anderen die Situation, die durch dieses antizipatorische Repräsentieren des Gesichts entsteht.

### Affekt und Gefühl

Wenn Antonia Baehr, wie Petra Sabisch formuliert, die Zuschauer in einen „expressive apparatus of ‚bare‘ sensations“<sup>21</sup> involviert, stellt sich die Frage, was die rohen Empfindungen im Gegensatz zu den gespielten Gefühlen ausmacht. Auf der Grundlage eines neurobiologischen Experiments unterscheidet Brian Massumi im Hinblick auf Gilles Deleuzes Philosophie zwischen Gefühl und Affekt.<sup>22</sup> Während der Affekt eine unmittelbare Reaktion des Körpers auf Eindrücke und Sinneswahrnehmungen ist, die sich, ohne den Umweg über Formen und damit über kognitive Prozesse nehmen zu müssen, ereignet, stellt das Gefühl eine qualifizierte Bündelung der Affekte zu einer bewusst erlebbaren Form dar. Massumi setzt den Affekt mit der Intensität gleich. Demgegenüber steht das Gefühl als „qualified intensity, the conventional, consensual point of insertion of intensity into semantically and semiotically formed progressions, into narrativizable action-reaction circuits, into function and meaning“.<sup>23</sup> Mit dieser Unterscheidung wird der Affekt als Ankündigung einer Bewegung oder Veränderung verstehbar. Er öffnet den Körper und versetzt ihn in einen noch nicht definierten Zustand, der die stützende Struktur dessen, was, nach Spinozas Formulierung, der Körper machen kann, übersteigt. Demnach kündigen sich Affekte in der Form (hier: im gesellschaftlich definierten Körper) als Intensität an, sind aber nicht auf sie zurückführbar. Sie machen im Aktualen des Körpers dessen Virtuelles aus. Affekte schaffen Öffnungen auf Unformuliertes und ermöglichen Verbindungen zu anderen Körpern. Affekte sind immer dialogisch, obwohl wir nicht wissen, was sie kommunizieren.

<sup>21</sup> Sabisch: *Choreographing Relations*, a. a. O., S. 205.

<sup>22</sup> Brian Massumi: „The Autonomy of Affect“, in: Gilles Deleuze: *A Critical Reader*, hg. von Paul Patton, Oxford/Cambridge 1996, S. 217-239.

<sup>23</sup> Massumi: „The Autonomy of Affect“, a. a. O., S. 221.

Geht es in Antonia Baehrs Stücken um die Analyse dessen, was Mimesis ist, körperlich muskuläre Bewegungen und Modulationen nämlich, und ist diese Nachahmung hier eine Antizipation dessen, was nachgeahmt werden soll – der eigene Affekt –, schließt Mimesis stets ein Moment der Repräsentation des Affekts mit ein. Wir haben es demnach hier nicht allein mit der Produktion von autonomen Affekten zu tun, sondern auch mit der Reflexion des Affekts, ein Vorgang, der dem Publikum seinen Akt der muskulären Mimesis offenlegen soll. Diese Reflexion des autonomen Affekts ist gekoppelt an die Autonomie der Kunst in dem Sinne, dass die Form der Darstellung zugleich der Inhalt des Dargestellten ist: die Intensität des Affekts, der außer seiner Form keinen Inhalt haben kann, ohne zum Gefühl zu werden. Der autonome Affekt hat demnach immer schon einen Fuß im Feld des Ästhetischen. Zwischen intelligibler Form (den lesbaren Masken) und deren Verflüssigung, zwischen artikulierter Struktur und der sie übersteigenden Wirkung, erscheint er als solcher nur in der Performance, in deren Situation er vorsichtig und zart an die Schwelle des Bewusstseins tritt, um seine eigenen Möglichkeitsbedingungen anschaulich zu machen.

### Mimikry und Maske

Die Intensität ist ein körperlicher Vorgang, der den Körper öffnet und damit eine mögliche Veränderung anzeigt, womit eine Situation geschaffen wird, die potentiell unüberschaubar ist. Der Zirkel von Affekt und Mimesis generiert einen Raum, der die Performer, Antonia Baehr und William Wheeler, zusammen mit den Zuschauern in eben diesen Raum einschreibt. Dieser Raum zeichnet sich nun gerade dadurch aus, dass sich beide Parteien aneinander anpassen und angleichen, bis sie sich gegenseitig affizierend ununterscheidbar werden. In diesem Sinne müsste man eigentlich nicht mehr nur von Mimesis sprechen, sondern sogar von Mimikry. Dass das Theater ein Ort der körperlichen Hervorbringung von gesellschaftlichen Räumen durch Affekte ist, ist nichts Neues. Unter den verschärften Bedingungen der Mimikry aber, die das Verhältnis von Körper und Erscheinung, Blick und Raum beinhalten, wird ersichtlich, worauf dieser Raum der Intensitäten abzielt.

Roger Caillois hat als einer der ersten darauf hingewiesen, dass die Mimikry im Tierreich weder dem Schutz der Tiere vor Angreifern noch der Tarnung zum Zweck des Beutefangs dient. Die optische Anpassung an die Umgebung, die bis zur augenscheinlichen Verschmelzung mit dem Raum führt, hängt mit der Sehfunktion des Lebewesens zusammen. Mit dem Raum verschmelzend wird es zum Punkt unter Punkten, auf den Licht fällt. Über den Umweg des Lichts etabliert es allererst ein Verhältnis zum Raum, mit dem es doch schein-

bar verschmolzen ist. Jacques Lacan hat diese Einsicht in seiner Theorie von der Spaltung von Auge und Blick aufgegriffen, um darauf hinzuweisen, dass auch ein Teil des menschlichen Sehens darin besteht, Punkt unter Punkten zu sein, auf welchen das Licht fällt.<sup>24</sup> In Lacans Terminologie wird der Mensch im Akt des Sehens zum registrierenden Auge und verschmilzt als Ding neben anderen Dingen mit dem Raum. Mit dem Raum verschmelzen wiederum heißt, eine proto-soziale Situation zu schaffen, in der ich überhaupt angeblickt und damit subjektiviert und individualisiert werden kann.

Grund für die Verschmelzung mit dem Raum ist das Begehren nach dem Blick des Anderen. Dieser Blick meint nun nicht den Blick meiner Mitmenschen, sondern jenen unmöglichen, weil absoluten 360-Grad-Blick, der Grund und Hintergrund meines Sehens ist und der mir von einem anderen Ort aus einen Blick auf mich ermöglicht, um mir damit einen Ort im Feld des Sehens zu zuweisen. Bis weit ins 18. Jahrhundert hinein war dies selbstverständlich der göttliche Blick „von oben“, das allsehende Auge, das mir meinen Platz im Theater wie in der Welt zuweist. Diese Funktion haben nun seitdem die Regeln, Gesetze und Konventionen einer Gesellschaft übernommen, die den Prozess der Verortung weitaus offener und damit kontingenter gestalten müssen. Die Mimikry ist ein Blickfang für das Erscheinen meiner sozialen Existenz. Georges Didi-Huberman formuliert dieses Paradox des Verschmelzens mit dem Raum, um Subjekt werden zu können, im Hinblick auf das Ähnlichsein und das Erscheinenkönnen wie folgt:

Nur das erscheint, was sich zuvor verbergen konnte. Was schon auf den ersten Blick ersichtlich ist, was sich ungestört erkennen lässt, kann nie erscheinen. Wohl ist ein solches Ding sichtbar – aber eben nur sichtbar: nie sehen wir es im Moment seines Erscheinens. Was macht also die Erscheinung aus, das Ereignis des Erscheinens? [...] Es ist eine Offenheit, eine einmalige, nur in diesem Moment gegebene Offenheit, die das Erscheinen auszeichnet. In diesem Moment bricht eine Paradoxie auf, weil das, was in Erscheinung tritt, während es sich der sichtbaren Welt öffnet, sich zugleich in gewisser Weise zu verbergen beginnt. Eine Paradoxie, weil das, was in Erscheinung tritt, in diesem einzigen Moment etwas von der Kehrseite der sichtbaren Welt, fast möchte ich sagen: von der Unterwelt, erkennen lässt – von der Region der Unähnlichkeit.<sup>25</sup>

Theater verstanden als Mimikry ist nicht mehr länger Mimesis einer Handlung zum Zwecke einer Katharsis. In Antonia Baehrs Stücken fällt die Handlung ebenso aus wie die Figuren, die sie erfordert, um sie motiviert voranzutreiben. Katharsis ist hier ein physiologisches Phänomen der Muskelbewegung, die In-

<sup>24</sup> Eine hervorragende Zusammenfassung des Problems der Cailloischen Mimikry im Hinblick auf Lacans Blicktheorie findet sich in: Ulrike Haß: *Das Drama des Sehens. Auge, Blick und Bühnenform*, München 2005, S. 69-80.

<sup>25</sup> Georges Didi-Huberman: *Phasmes*, Köln 2001, S. 15.

tensitäten erzeugt. Baehrs Choreographien legen die Voraussetzungen für den gesellschaftlichen Raum offen, dessen Zusammenhalt weit mehr auf der Mimikry wandernder Affekte basiert als auf abstrakten Regeln.<sup>26</sup> In diesem Raum der Ähnlichkeiten tritt zugleich die Unähnlichkeit mit auf, die den Einzelnen zur Erscheinung bringen kann. Gleichzeitig zeigen Baehrs Stücke aber dieses Regelwerk, ohne dessen Rahmung die Affekte nicht ausgelöst und wandern würden. Das Regelwerk, das mir sowohl in *Lachen* als auch in  *Holding Hands*  einen möglichen Platz über den Affekt zuweist, ist die Partitur. Ohne den score, der den Grund des Lachens anzeigt, wäre die Aufführung, wie Antonia Baehr selbst beobachtet hat, monströs. „It’s horrible, there is something monstrous about it, a sense of solitude. The other person, the spectator, feels excluded.“<sup>27</sup> Auf leerer Bühne grundlos 40 Minuten lang zu lachen, stürzt den Zuschauer in den Abgrund einer sinnlosen Leere, die einen anderen, weitaus radikaleren Affekt mit sich bringen würde, einen Affekt nämlich, der jeden Affekt beenden würde. Der score verhindert das Auftauchen dieses tödlichen Affekts zugunsten einer Produktion. „In  *Laugh*  I have a score with me all the time I’m on stage. We realized that if we wanted something else in addition to that strangeness or exclusion of the spectator, then we had to show the score.“<sup>28</sup> Der score zeigt an, dass, um produktiv zu wirken, Affekt und Intensität abhängen von einer abstrakten Struktur, zu der sich die Performer über Bilder, Porträts oder Repräsentationen, Intensivierungen der Gesichter des Publikums, in Beziehung setzten. Um das Monströse, Verstörende auszuschalten, das die Etablierung eines gemeinsamen Raums der Mimikry als Voraussetzung eines sozialen Raums verhindern würde, sind Antonia Baehr und ihr Stück auf den versichernden Blick des Regelwerks, das sie und die Zuschauer gleichermaßen verortet, angewiesen. Die Partitur ist unser gemeinsamer Bezugspunkt, der 360 Grad-Blick, dessen Position wir aber nie selbst einnehmen können. Als abstrakte zeichenhafte Notation ist sie nie auf eine performative Umsetzung zu reduzieren. Sie ermöglicht und übersteigt zugleich jede individuelle Realisation ihrer Möglichkeiten.

Auf eine gewisse Art und Weise sind also auch die Verflüssigungen Antonia Baehrs auf Masken angewiesen, was uns am Ende dieses Textes zurückbringt zu Hubert Damischs Leküre von Charles Le Brun. Damisch macht in Le Bruns Text eine Verschiebung vom äußerlichen Ausdruck der Affekte als Index einer inneren Bewegung hin zu einer zeichenhaften Affektrhetorik aus. Antonia Baehr löst nun ihrerseits die Zeichenfunktion der Masken vom Per-

<sup>26</sup> Massumi fordert in seinem Text, diese Einsicht auch für eine linke, kritische Politik zu nutzen. Siehe Massumi: „The Autonomy of Affect“, a. a. O., S. 235.

<sup>27</sup> Baehr: *Rire/Laugh/Lachen*, a. a. O., S. 88.

<sup>28</sup> Ebd., S. 88.

former, um sie an die Partitur zu delegieren. Damit entsteht ein Abstand zwischen körperlichem Handeln und dem Regelwerk, der Spielräume für Intensitäten eröffnet. Als affektives Potential bilden diese den Kitt für gesellschaftliches Verhalten und Handeln. Baehrs Körper interveniert in die Fülle der Möglichkeiten der Partitur und nimmt somit die Funktion eines opaken Schirms an. Als Schirm macht ihr Körper Performer und Zuschauer qua Mimikry gleichermaßen dem (gesellschaftlichen) Blick zugänglich, den er durch diese Operation immer auch erst erzeugt. In diesem Sinne funktioniert das Lachen in der Tat wie eine Maske, die sich die Performerin – inszeniert wie eine Musikerin im Konzertsaal – aufsetzt, um den Blick zu fangen. Sie borgt sich die Maske von der Partitur und damit von anderen (ihren Freunden) und vom Anderen (der Kultur), um in ihr zu erscheinen.

### Vom Postdramatischen Theater zur Choreographie

Bahrs Stücke verorten sich explizit im Kontext des zeitgenössischen Tanzes, was bei vielen Beobachtern immer wieder zu Verwunderung führt.  *Holding Hands* und *Lachen* führen dem Zuschauer aber gerade vor, was Choreographie ist und machen kann. Choreographieren heißt, ein bestimmtes Verhältnis des Körpers zu einer abstrakten, harten, maschinenartigen Struktur zu inszenieren. Die choreographische Funktion tritt dann zu Tage, wenn diese Partitur nicht mimetisch nachgeahmt wird (eine Handlung wird verkörpert oder ein Musikstück wird vertanz), sondern wenn sich die Körper der Darsteller mit der Struktur konfrontieren. In dieser Hinsicht ist Choreographie nicht allein auf das Genre oder die Gattung Tanz beschränkt. Das Theater einer Wooster Group, das die Schauspieler in einen ausgeklügelten und für sie unüberschaubaren technischen Apparat einspannt oder das Theater eines Robert Wilson, der die Körper und Gesten seiner Schauspieler mit den anderen Zeichensystemen des Theaters konfrontiert, ohne sie zu synthetisieren, bedienen sich ebenso choreographischer Verfahren wie William Forsythe.<sup>29</sup> Choreographieren heißt, den Körper mit dem ihm Heterogenen und Unverfügbaren zu konfrontieren, um ihn in dieser Auseinandersetzung als Voraussetzung jeden gesellschaftlichen Handelns zu subjektivieren. Antonia Baehr macht immer wieder darauf aufmerksam, dass die Subjektivierung ein physiologisch-körperlicher Vorgang ist.

<sup>29</sup> Vgl. dazu Gerald Siegmund: „Choreographie und Gesetz. Zur Notwendigkeit des Widerstands“, in: *Denkfiguren. Performatives zwischen Bewegen, Schreiben und Erfinden*, hg. von Nicole Haitzinger/Karin Fenböck, München 2010, S. 118-129; Gerald Siegmund: „Recht als Dis-Tanz. Choreographie und Gesetz in William Forsythes ‚Human Writes‘“, in: *Forum Modernes Theater*, Band 22, Heft 1/2007, S. 75-93.

Vielleicht hat das Interesse des postdramatischen Theaters am Körper, das Hans-Thies Lehmann so hellsichtig beschrieben hat, hier einen weiteren Grund. Lehmann verweist darauf, dass den Tanz generell das kennzeichnet, „was im postdramatischen Theater überhaupt gilt: er formuliert nicht Sinn, sondern artikuliert Energie, stellt keine Illustration, sondern ein Agieren dar.“<sup>30</sup> Verbunden mit einer Geste des Exzesses und Überschusses, reißt der „körperliche Gebärdentaumel“<sup>31</sup> des zeitgenössischen Tanzes die bestehende Ordnung der Dinge ein, um sich dem Fremden im Selbst, dem Heterogenen der menschlichen Existenz zu öffnen. Das Interesse am Körper gilt dem, was in der sozialen Ordnung ausgeschlossen bleiben muss. Vor dem Hintergrund der Stücke von Antonia Baehr aber, in die der Logos in Form des scores unübersehbar zurückgekehrt ist, lässt sich jenseits der Energie und des autonomen Affekts noch eine andere Brücke zum Tanz schlagen. Zeichnet sich das postdramatische Theater dadurch aus, dass es die geschlossene Fabel aufgegeben hat, eröffnet dieses Aufgeben dem Theater vielfältige Möglichkeiten, den Text auf der Bühne anders zu hören, zu erfahren und zu verstehen. Der „Konflikt“ zwischen „Text und Szene“, den Lehmann auch für älteres Theater feststellt, wird dabei zum „Inszenierungsprinzip“.<sup>32</sup> Diese Einsicht impliziert, anders formuliert, ein nicht-mimetisches Verhältnis von Körper und Text, was in der Rollengestaltung des Schauspielers zur Figur seinen Ausdruck erhält. Text und im Falle von Antonia Baehr der score, der die Rolle des Textes übernimmt, und Körper werden miteinander konfrontiert. Der Körper verhakt sich im Text, verwendet und artikuliert ihn, wird aber ebenso von ihm zurückgewiesen und abgestoßen, weil er ihn in seiner Abstraktheit nie verkörpern kann. In dieser Geste des Abstoßens wird der Körper in Bewegung versetzt. Der Text choreographiert den Körper, indem er ihn subjektiviert: unterwirft, gleich macht und vereinzelt. Choreographie ist eine apparatartige Struktur relationaler Zeichen, eine nicht-menschliche symbolische Sprache, die, im Zusammenprall mit den unzähligen Arten und Weisen des menschlichen Körpers, sich zu verhalten und zu bewegen, einen choreographischen Text produziert. Choreographie konfrontiert den Körper, um ihn dadurch in einen Zustand des Tanzens zu bringen. Mit der Entkoppelung von Text und Körper betritt das postdramatische Theater unweigerlich die Szene der Choreographie.

<sup>30</sup> Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/Main 1999, S. 371.

<sup>31</sup> Ebd., S. 372.

<sup>32</sup> Ebd., S. 261.