

die Gegenwart dieses Theaters ausmacht: die zweckfreie, sich anderen darbietende sinnliche Entfaltung. Deswegen erzeugt sie ein anderes Zuschauen als das übliche, ein Zuschauen, das sich von der Alterität dieser zweckfreien Entfaltung berühren lässt.

Dieses sich-auf-anderes-Beziehen als Sprechen, Gestik, Affekt, das für sich selbst ohne jeglichen Grund hervortritt, hängt mit der dramatischen, dramaturgischen, inszenierten und gespielten Tragikomik zusammen, ohne mit ihr zusammenzufallen. Die Spontaneität oder die „Selbststeigerung“ der Form, um eine Formulierung von Bruno Snell zu verwenden, gehört zu dieser dramatischen Form und übersteigt sie zugleich jeweils als Gegenwart; ein Überschuss über das Gegebene hinaus, ohne dafür improvisierend in das geschriebene Werk einzugreifen. Betrachtet man eine Theaterform als Ganzes, ist sie erst dann spontan, wenn sie einen solchen Überschuss ermöglicht.

Dieser Überschuss ist geteilt: Zur Spontaneität gehört auch das Zuschauen als Teilhabe an der Gegenwart dieser Bewegung. Wie Deleuze bemerkt, lässt sich Spontaneität nicht auf ein „Ich“ zurückführen, sondern sogar bei Kant ist das spontane „ich denke“ als etwas Anderes erfasst. Im Mittelalter wurde Spontaneität als *participatio*, allerdings am göttlichen Geist gedacht, und in der antiken Welt als Ausführung der Ordnung eines Kosmos, der die Aufteilung Subjekt-Objekt nicht kannte. Ohne diesen Aspekt von Spontaneität hier weiter besprechen zu können, ging es vor allem darum, zu zeigen, dass Spontaneität mit der Wiedergabe eines dramatischen Werks ganz und gar nicht unverträglich ist, sondern mit dem geschriebenen Werk einhergehen kann, während sie über es hinausgeht. So lässt sich die Betrachtung des dramatischen Theaters von einer Verkürzung, die es als Verlebendigung eines Vorgegebenen begreift, befreien. Im Folgenden möchte ich ein anderes Format diskutieren, das der Kategorie der Performance zugeordnet wird.

Die ästhetische Form eines Selbstbezugs, wie sie sich im dramatischen Theater durch die Guckkastenbühne, die dramatische Handlung usw. herausgelöst aus der restlichen Welt darbietet, gibt es in Antonia Baehrs *Abecedarium Bestiarium* nicht. Ihre Performance bietet sich nicht als ein Ganzes dar, das Anfang und Ende in sich hat. Mitten im Zuschauerraum stellt sie sich selbst und ihr Vorhaben dem Publikum wie in einem Salon vor und zeigt eine Reihe von kurzen Performances, „Porträts von Affinitäten in Tiermetaphern“, wie sie es nennt.

Ausgehend vom Bezug ihres Namens, Baehr, und dem Tier Bär, und aus dem ihrer Freundin Dodo und dem ausgestorbenen Tier Dodo, Buchstaben und Namen und die lange Namenlosigkeit von Frauen, die die Namen ihrer Männer zu tragen hatten, zum Anlass

nehmend, beauftragte Antonia Baehr ihre Freundinnen und Freunde – MusikerInnen, FilmemacherInnen und bildende KünstlerInnen –, jeweils einen Score, eine Partitur für sie zu schreiben. Sie sollten eine Affinität zwischen sich selbst und einem ausgestorbenen Tier finden und ein kurzes Stück darüber schreiben, während sie an ihre Freundschaft zu Antonia Baehr denken. Das ausgestorbene Tier sollte irgendwie sie selbst repräsentieren, das Stück über ihre Beziehung zu Antonia sein.

Im Rahmen der Performance führt Antonia Baehr in alphabetischer Reihenfolge nacheinander die verschiedenen Scores auf, die angesichts ihrer Details mehr als Scores sind, eher Werke. Ein *Abecedarium Bestiarium* als Solo-Recital von Kompositionen. Von Stück zu Stück geht sie im Zuschauerraum herum, stellt jedes Stück dem Publikum zuerst vor – wie es heißt, was es repräsentiert, wer den Score dafür geschrieben hat –, sie zieht sich für jedes Stück mitten im Zuschauerraum um und führt diese Partituren oder Werke mit großer Genauigkeit aus.

Der Abend ist durch eine ständige Verwandlung gekennzeichnet. Die Performerin ist ein jeweils anderes ausgestorbenes Tier und ein jeweils anderer Bezug zu einer Person, die einen Bezug zu diesem Tier empfindet, sie ist Frau und Mann und Queer Dandy, sie ist eine fließende Transformation, die sich einem Publikum darbietet. Und dabei ist dieser Abend streng choreographiert, der Ablauf folgt einer genau vorgegebenen Ordnung. Sie wendet sich dem Publikum mit respektvoller Distanz zu, führt genau die Vorgaben aus, die ihr sagen, was sie tun soll und verweist auf diese Regeln, bevor sie sie befolgt.

Als Kunst- oder Theaterform ist die Ausführung der unterschiedlichen Stücke kein in sich geschlossenes Ganzes, weil die Performerin als sie selbst auftritt und sich vor jedem Stück einem Publikum vorstellt, dem sie erläutert, wie es zu dem kommt, was sie macht. Aber zugleich ist ihr „Selbst“ eine ständige Übertretung der Grenzen oder Zuordnungen einer gegebenen Identität, und das schon von Anfang an, nämlich mit dem Spiel mit ihrem Namen und dem Bären und ihrem androgynen Aussehen. Diese Verwandlungen entstehen aus und leben von zwei Grundmerkmalen:

Erstens gehen sie mit einer Abwesenheit und Alterität einher, mit dem Tod der ausgestorbenen Tiere, mit der Abwesenheit der Freunde, zu denen jedes Stück in Bezug steht, und mit der Alterität der Tiere, die als anthropomorphe auftreten, als ein Anderes im Menschen, das zugleich eine Metapher für eine Affinität einer Person zu sich selbst und einer Freundschaft ist. Die Verwandlungen werden von Anfang an von etwas Unaneignbarem beseelt, sei es die Alterität eines Tieres im Menschen oder die Abwesenheit und der Tod. Genauer gesagt wächst der Elan, die Kraft und Fülle der Verwandlungen von dieser Alterität

her. Diese zweckfreie, unaneignenbare Alterität bringt die Zustände der Verwandlungen hervor, lässt sie als solche hervortreten.

Und das ist das zweite Grundmerkmal dieser Transformationen, nämlich der Umstand, dass sie durch und als ein Geflecht von Bezügen, von Relationen entstehen: zwischen Menschen und Tieren, zwischen unterschiedlichen Künsten, zwischen Freunden und nicht zuletzt als Darbietung an ein Publikum. Wenn die Performerin jedes Stück als Brief oder als Sendung an jemanden, den sie liebt, der/die aber abwesend ist, beschreibt, wenn alle diese Stücke Affinitäten von Beziehungen ausdrücken, ist das, was den Verwandlungen ihre Kraft oder ihren Elan gibt, das, woraus sie entstehen, ein Begehren oder eine Liebe, die mit einer Alterität einhergeht. Kraft dieses Begehrens bieten sie sich dar, sind sie ein sich gegenwärtig Entfaltendes, sich anderen, aber niemand Bestimmtem Darbietendes, das heißt, einem Publikum. Sie sind eine Bewegung hin zu einem Anderen: eine Frau, ein Mann, ein Androgynes, ein anthropomorphes Tier, das sich selbst als ein Anderes und anderen zeigt, sich einem Anderen wie einem Begehren hingibt, es selbst bei ihm in seiner Abwesenheit oder Alterität *ist*.

So bei dem Score „rencontre“, das eine ausgestorbene nordafrikanische Antilope im Moment ihres Todes verkörpern soll. Die Freundin, von der der Score stammt, fand ihre Inspiration für das Stück in einem Aquarell von Walton Ford, auf dem die Antilope mit ihrer Zunge eine Honigwabe auf einem Zweig erreichen will. In dem Moment, in dem sie sie erreicht, bricht der Zweig und löst zugleich einen Schuss aus einer Pistole und einer Kamera aus. „Ich will Dich eins werden sehen mit der Antilope in diesem fatalen Moment“, schreibt die Freundin und übergibt eine Partitur für eine Choreographie, in der die Gesten zum von ihr für das Stück komponierten Sound angegeben werden. In einem dunklen Raum sitzend, nur durch die Mimik ihres Gesichts und durch ihre Hände, *ist* Antonia Baehr mit ungeheurer Lebendigkeit dieses ausgestorbene Tier im Moment seines Begehrens und seines Todes.

Aus dem Kelch der Form dieser strengen Choreographie – Hegel und Schiller paraphrasierend – schäumt ihr ihre Unendlichkeit: der Überschuss über jede Grenze und Identität, über jedes Gegebene hinaus, der fließende Verwandlungsstrom, die schäumende Bewegung, ein Anderer zu sein und als Anderer sich anderen gegenwärtig darzubieten.

Ich wollte hier zeigen, dass die Spontaneität einer Theaterform sich nicht auf der Ebene der Kategorien von Improvisation und Ausführung eines Vorgegebenen abspielt. Ich habe zwei Beispiele ausgewählt, die nicht improvisieren, um zu zeigen, dass es kurzsichtig ist, nur Performance mit Spontaneität und Drama mit Unterwürfigkeit zu assoziieren. Wenn das

Drama mit der ästhetischen Form eines Ganzen einhergeht, das Anfang und Ende in sich hat und sich als solches darbietet, und wenn die Performance vielmehr mitten in einer schon begonnenen Relationalität operiert, so bleibt doch singulär jeweils die Frage zu stellen und zu untersuchen, ob mit allen Mitteln, die verwendet werden – dramatischen, dramaturgischen, inszenatorischen, improvisatorischen – ein Überschuss, eine zweckfreie Selbststeigerung als ein Jetzt stattfindet oder nicht.