

Marita Tatari

## Spontaneität in Performance und Drama

In der Theaterwissenschaft wurde Spontaneität bisher dem Alltagsgebrauch des Wortes nach mit Theaterformen assoziiert, die explizit mit Unberechenbarkeit und plötzlicher Emergenz arbeiten, etwa Improvisation, Performance und Partizipationskunst. Darüber hinaus wurde sie mit dem Psychodrama als psychotherapeutischer Methode im Rahmen entsprechender Studien zum eigens beachteten Gegenstand. Eben diese Vorstellung, die Spontaneität nur in bestimmten Improvisationsformen sieht, möchte ich hier relativieren. Spontaneität kann nämlich paradoxerweise ein Mittel oder sogar ein Werkzeug für die Erzeugung einer Theaterform sein, unabhängig davon, ob es sich um Improvisation auf der Seite der Theatermachenden oder um die Teilnahme des Publikums handelt. Improvisation, Unberechenbarkeit, plötzliche Emergenz, Interaktion etc. sind Arbeitsmethoden oder Mittel, aus denen sich eine Form ergibt. Fragt man aber nicht nach den einzelnen Faktoren, die zur Hervorbringung einer Form beitragen, sondern nach einer Theaterform als Ganzes und danach, wie sie als solche zu denken und analysieren ist, dann bekommt der Aspekt von Spontaneität eine andere, befremdliche Bedeutung.

Spontaneität ist ein etwas rätselhafter, aber grundlegender Begriff in der Geschichte der Philosophie. Bruno Snell bezieht ihn in der *Entdeckung des Geistes* schon auf Heraklit und deutet ihn als eigene Steigerungsfähigkeit, die als solche dem Geist zukommt. Eine wichtige Rolle spielt der Begriff im Denken von Aristoteles, Leibniz, Kant, Schelling bis zu Sartre, Whitehead und anderen. Ganz allgemein betrachtet, bezeichnet er eine von selbst entstehende Bewegung oder Tätigkeit über das Gegebene hinaus ohne hinreichenden Grund.

Diese Eigenschaft, eine Bewegung über das Gegebene hinaus zu sein, teilt die Spontaneität mit der Technik, die – in ihrer gängigen Auffassung – über das Naturgegebene hinausgeht. Doch anders als die instrumentell verstandene Technik ist die Spontaneität nicht zweckgeleitet. Und so ist die Spontaneität mit der Kunst auf besondere Weise verbunden, nicht nur, weil der verselbstständigten Kunst im Zeichen der spontanen und ausdifferenzierten Vernunft die ästhetische Vernunft zukommt, sondern vor allem, weil sie durch eine Zweckmäßigkeit ohne Zweck gekennzeichnet ist. In der Folge von Kant wird die autonome Kunst in der Neuzeit als ein Hinausgehen über das Naturgegebene verstanden, das in sich selbst gründet, ohne auf einen hinreichenden Grund zurückgeführt werden zu können. Gerade deshalb weist die Spontaneität zur Sache und zum Begriff der Kunst eine besondere Affinität

auf. Trotzdem ist die Spontaneität außerhalb der Geschichte der Philosophie nur wenig erforscht.

Auf den ersten Blick ist es ungewöhnlich, Spontaneität nicht auf Handlungen oder Tätigkeiten von Personen zu beziehen: nicht auf SchauspielerInnen, ZuschauerInnen, RegisseurInnen, DramatikerInnen, PerformerInnen zurückzuführen, sondern auf eine Theaterform und dabei nicht die Weise zu meinen, wie sie entsteht. Ich möchte hier die vielleicht etwas befremdlich wirkende Frage besprechen, inwiefern die aus den Handlungen der diversen Personen resultierende Form *als Form* spontan ist. Das heißt die Frage, ob und inwiefern eine Theaterform als autonome Bewegung über das Gegebene hinaus ohne hinreichenden Grund gesehen werden kann und was dann mit „Gegebenem“ gemeint ist.

Der Grund, warum ausgerechnet der Begriff der Spontaneität hier in diesem Zusammenhang interessant ist, liegt darin, dass er als Hilfsmittel fungieren kann, um die herkömmliche Perspektive, mit der die Entwicklung der Theaterformen betrachtet wird, in Frage zu stellen. Spontaneität wird in der Regel als ein Merkmal verstanden, das die Performance kennzeichnet und sie von Drama unterscheidet. Die Performance nährt sich von Unberechenbarkeit, sie ist ein lebendiges Ereignis, in ihr sind die ZuschauerInnen aktive MitspielerInnen, die sich nicht gänzlich einem vom Werk Vorgegebenen fügen. Dramatisches Theater hingegen verlebendigt ein Vorgesprochenes und Vorgegebenes und ist in dieser Hinsicht nicht spontan. Die Performance ist die Emanzipation vom Drama. Das ist die übliche Sicht auf Performance und Drama. Die Frage der Spontaneität in Bezug auf die Form zu stellen, verschiebt diese Sicht. So wird die Überwindungsrhetorik, die die Perspektive auf die Entwicklung der Theaterformen prägt, unterlaufen. Kann von der Verlebendigung, der Darstellung eines dramatischen Werks, gesagt werden, dass sie spontan ist, ohne damit zu meinen, dass z.B. improvisierend in das geschriebene Werk eingegriffen wird? Und umgekehrt, kann von einer Performance gesagt werden, dass sie spontan ist, ohne damit den Umstand zu meinen, dass sie mit Unberechenbarkeit und Improvisation arbeitet?

Ich werde im Folgenden diesen Fragen mit zwei Beispielen nachgehen, einem aus dem Bereich des dramatischen Theaters und einem aus dem Bereich der Performance: Tschechows Iwanow in der Inszenierung von Dimitar Gotscheff an der Volksbühne Berlin 2005 und Antonia Baehrs *Abecedarium Bestiarium*, uraufgeführt im HAU Berlin 2013.

Formal gesehen finden sich bei Tschechows Iwanow die Grundmerkmale, die dem bürgerlichen Drama zugeschrieben werden: eine ausschließlich aus der dramatischen Situation heraus wachsende Entwicklung (die sogenannte „dramatische Handlung“), die durch

das dialogische Sprechen und Spiel dramatischer Charaktere voranschreitet. Das Stück befindet sich aber am Ende einer Zeit bzw. jener Theaterform, die mit dem neuzeitlichen Subjekt verflochten ist. Die aus sich selbst heraus wachsende Entwicklung der dramatischen Situation ist weder mit dem Glauben an eine Selbstbegründung, an ein durch die dramatische Entwicklung zu-sich-Kommen und damit an eine souveräne Bürgerlichkeit verknüpft, noch erfährt sie durch den Verlauf der Handlung das Scheitern der angestrebten Selbstverwirklichung – wie es z.B. im bürgerlichen Trauerspiel der Fall ist. Vielmehr hat das Stück mit einem anderen Moment des kulturellen Schemas der Selbstbegründung zu tun: mit der Desillusionierung, der Enttäuschung, der Inaktivität, der Vergeblichkeit und Hoffnungslosigkeit. Es führt nicht erst zur Einsicht in die Endlichkeit menschlicher Verhältnisse, sondern fängt schon mit diesen an: Antriebslosigkeit, Müdigkeit, Erschöpfung, Leere.

Die Sinnlosigkeit tritt als Gescheitertsein der dramatischen Figuren auf: Sie scheitern nicht erst durch die Handlung des Stücks, sondern sind schon von Beginn an gescheitert. Ziellos leben sie nur vor sich hin. Weder sind sie fähig noch willens, ihr Leben durch „nützliche Tätigkeit zu ändern“, auch wenn das durch äußere Umstände unabdingbar erscheint, wie es für den Topos des „überflüssigen Menschen“ in der russischen Literatur des 19. Jahrhunderts heißt. Aber der Umstand, dass die Sinnlosigkeit als Hilflosigkeit und Gescheitertsein auftritt, ermöglicht dem Stück immer noch eine Art dramatischer Struktur.

Zum neuzeitlichen Drama, so heißt es bei Peter Szondi, gehört eine dramatische Situation, die sich abtrennt von der restlichen Welt, dem restlichen Raum und der restlichen Zeit darbietet. Durch die Entfaltung der Handlung kommt die Situation zu sich, das heißt, die Entfaltung der Handlung zeigt sich als aus der Situation hervorkommend und in diesem Sinn erkennt sie sich und wird sie selbst. Diese Struktur des Selbstbezugs und damit der Selbstbegründung der dramatischen Situation ist bei Tschechows Iwanow nur noch ein Bezugspunkt: ein Punkt, in Bezug auf den die Situation von Anfang an gescheitert ist. Indem sich der Stillstand und die Langeweile in der Exposition und der Entfaltung des Stücks als Scheitern erkennen und diese Erkenntnis eingestanden wird, bleibt ein Bezug auf das Ziel der Selbstbegründung, das das bürgerliche Drama Szondis Auffassung nach kennzeichnet, bestehen.

Die dramatische Handlung neigt also zum Stillstand. Das Stück besteht zum größten Teil aus der Exposition der dramatischen Situation: Die Hauptfigur Iwanow, ein verschuldeter Mann Mitte Dreißig, hat bereits jeden Glauben und jede Hoffnung verloren und schleppt sich

apathisch durch das Leben, lieblos gegenüber seiner schwerkranken und unglücklichen Frau, die von ihren Eltern wegen dieser Ehe enterbt wurde. Ein minimaler Lichtblick (an ihrem 20. Geburtstag gesteht Sascha Iwanow ihre Liebe, es kommt zum Kuss) führt zur Abrechnung: jeder sagt Iwanow, was er von ihm hält, er selbst sich auch, dann erschießt er sich. Die Sinnlosigkeit bleibt auf einen Sinn verwiesen, der zwar verloren, aber nicht ganz abhandengekommen ist. Kraft dieses Bezugspunkts entsteht im Stillstand eine minimale Handlung: das Erkennen bzw. Eingeständnis der Hilflosigkeit, der Selbstmord.

In meiner Besprechung von Gotscheffs Iwanow gehe ich nicht von einem Vergleich zwischen dramatischem Werk und Aufführung aus. Ob die Regie in das geschriebene Werk interveniert, ob improvisiert wird oder nicht, sind hier irrelevante Fragen. Mich interessiert die Form, die sich in der Aufführung ergibt. Wobei es sich wohl um eine dem Werk eher treue Inszenierung handelt.

Der gähnende Bühnenraum der Volksbühne wird von Karin Brack – die für dieses Bühnenbild den Faust-Theaterpreis bekam – von unten mit Nebel gefüllt, ein Nebel, der über die Bretter kriecht, die Figuren umhüllt, sie zum Verschwinden bringt und dann schimärenhaft wieder auftauchen lässt. „Alles ist hier leer“, heißt es im Programmheft, „auf nackter Bühne nur Nebel, darinnen schutzlos vereinsamte Menschen“ in existenziellem Elend. Ein traumverlorener Tanz am Anfang und am Ende des Abends, bei dem sich jeder selbst in den Armen hält. Und dazwischen zweieinhalb Stunden Taubheit: eine Depression, die jede sich im Drama entfaltende „zwischenmenschliche Welt“ lähmt.

Die Schauspieler sprechen im Chor Kochrezepte, wiederholen einzelne Sätze oder treiben ihre Bewegungen ins Groteske. Die Melancholie dieses Abends hat nicht viel mit der zärtlichen, berührenden Bejahung der menschlichen Bedingung zu tun, die oft Tschechows Stücke kennzeichnet. Nur als Iwanow den anderen, von denen er sich zwar nicht retten lässt, zuhört, kommt es zu bewegenden Szenen. Aus Freundschaft will Lebedew Iwanow Geld schenken, damit der die Schulden bei ihm bezahlen kann, zuckt dann aber des mitleidigen Blicks zurück. Mit einem Witz verabschiedet sich Iwanow. Statt sich selbst die Kugel zu geben, sprayt er eine Figur an die Wand, die sich die Pistole an den Kopf hält.

Die von jeder Zärtlichkeit entblöbte Melancholie wird mit einem Hauch von Selbstironie, einem Sarkasmus, einer grotesken Komik versetzt. Es entsteht eine Härte, die zugleich eine gewisse Leichtigkeit oder Heiterkeit hat. Die Depression wird mit Witz angenommen. Diese Komik versteht die Absurdität nicht als kontingent, das heißt, nicht als etwas, das hätte anders sein können, wenn man anders gehandelt hätte: Es gibt kaum Spannung einer Handlung, die

sich hätte so oder so entwickeln können. Und es gibt fast keine Psychologisierung der Figuren, die mit Gründen für ihr Verhalten über die Möglichkeit einer anderen Entwicklung spekuliert. Diese Komik akzeptiert im Gegenteil die Sinnlosigkeit als etwas, das gegeben ist und in diesem Sinn bejaht sie sie als Bedingung. Deshalb ist sie weniger traurig und eher tragisch, denn bekanntlich unterscheidet die Notwendigkeit einer gegebenen Bedingung die Tragik von der Traurigkeit. Ein Hauch von Geschichtsernüchterung, die Tragik der Geschichte, des Subjekts, die an Heiner Müller erinnert, dem Dimitter Gotscheff sehr verbunden war.

Es ist aber weder die Komik noch die Tragik, die hier für meine Fragestellung von Interesse ist, sondern der Umstand, dass aus dieser Tragik und dieser Komik heraus und aus dem Nebel, der nicht bloß Lähmung und Depression symbolisiert, sondern die Raumzeit aus dem Verlauf einer Entwicklung der zwischenmenschlichen Situation herauslöst, die Gegenwart selbst eines Sprechens, einer Gestik, einer Adressierung für sich hervortritt. Wenn die Tragik und die Komik oder genauer die Tragikomik eine Weise ist, sich auf sich selbst zu beziehen, das heißt hier, wenn sie eine Form dramatischen Selbstbezugs ist – eben als Scheitern oder als Selbstaflösung –, so ist hier für meine Fragestellung relevant, dass sie zugleich ein Moment enthält, das über diesen Selbstbezug hinausgeht.

Es geht in dieser Inszenierung als Theaterform nicht bloß darum, zu verstehen und zu erkennen, dass die Sinnlosigkeit mit der zwischenmenschlichen Situation zusammenhängt; sondern es geht auch um die gesprochenen Worte, die wie die rezitierten Kochrezepte für sich selbst hervortreten, um die Gegenwart von Gesten, die über alle Zwecke hinaus für sich selbst erfahrbar werden. Es geht um das Minimum eines Bezugs – sei es der der dramatischen Figur Iwanow zu sich selbst oder zu anderen –, das sich als gegenwärtige Bewegung hin zu anderen darbietet: Es geht um die Darbietung einer Adressierung, die zwecklos hervortritt und als eine solche im realen Raum und in der realen Zeit der Aufführung gegenwärtig berührt.

Das, was über das Feld der Zwecke hinausgeht, lässt sich als Spontaneität dieser Theaterform betrachten. Das heißt das, was nicht nur über das Streben nach Selbstbegründung oder Verwirklichung hinausgeht – was ja in diesem Stück von Anfang an passé ist –, sondern auch noch über ihr Scheitern und Gescheitertsein. Als Spontaneität dieser Form lässt sich die ziel- und grundlos als solche hervortretende Bewegung eines Sprechens, einer Gestik, einer Affizierung betrachten, die über die Zweckhaftigkeit der Figuren und der Handlung, und sogar – indem sie nicht an diesen oder jenen Zuschauer als Adressaten gerichtet ist –, über die Zweckhaftigkeit einer Adressierung hinausgeht. Eine Bewegung hin zu einem Anderen, die

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, unaneignbare 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.