

6. In der Installations- und in der Performance-Kunst ist diese Entschiedenheit besonders ausgeprägt. An ihrem Beispiel erklärt sich, warum sie – *rezepitionsästhetisch* gewendet – ihren Betrachter_innen andere, direktere, lokale und parteiischere Formen der Reflexion abverlangt, als dies gewöhnlich philosophische Diskurse tun.⁴²

7. Diese konkrete Entschiedenheit ist mindestens so attraktiv wie ihre strukturelle Offenheit, zumal in komplizierten Zeiten, in denen radikale und populistische Sinnangebote Hochkonjunktur haben.

8. Die besondere *Bezüglichkeit* der Kunst besteht gerade darin, Entschiedenheit und Offenheit zusammen, nicht als Gegensätze denken zu müssen. Gerade dieses Junktim aus Entschiedenheit/Geschlossenheit und Offenheit/Unabschließbarkeit verbindet ihre Betrachter_innen ähnlich wie die *endurance artists* Linda Montano und Tehching Hsieh über einige Armlängen Distanz hinweg. Es setzt die Betrachter_innen unter gedanklichen Zugzwang, der jedoch nicht tyrannisch, sondern notwendig und gerechtfertigt wirkt, da sein exemplarischer Wert nicht infrage steht.

Ghassan Salhab
und Michaela Ott im Gespräch
Film als
Gegenverwirklichung



Abb. 1–9 Ghassan Salhab: *Une rose ouverte / Warda*, 2019, Filmstills

Michaela Ott Lieber Ghassan Salhab, dein neuer Essayfilm *Une rose ouverte/Warda* (Libanon 2019),¹ eine Hommage an Rosa Luxemburg, verrät einiges über deine eigene Biografie. Wie manch einer deiner früheren Essayfilme wie etwa *L'Encre de Chine* (2017) kombiniert er französische mit deutschen, polnischen und arabischen Aussagen vor allem aus Literatur und Philosophie. All deine Filme sind zwischen verschiedenen Kulturen angesiedelt und beziehen sich auf Elemente unterschiedlicher kultureller Herkunft wie du selbst, der du im Senegal geboren, als Jugendlicher mit der Familie in den Libanon zurückgekehrt, aus sprachlichen Gründen sehr auf die französische Kultur bezogen bist und dich gerne und häufig in Berlin aufhältst. Könntest du uns mehr zu deinem Verständnis personaler Identität und künstlerischer Artikulation, wie sie für die Gegenwart zu konzipieren wären, sagen?

Ghassan Salhab Es gibt Personen, die denken und arbeiten in Verfahren der Addition und Anreicherung, und andere, die nehmen lieber weg, reduzieren, subtrahieren, wie es Gilles Deleuze anempfohlen hat. Niemand kann heute, selbst im entferntesten Dorf, glauben, allein auf der Welt zu sein. Ich selbst habe verstanden, dass ich aufgrund meiner Biografie dieses und jenes und noch einmal anderes zugleich bin. Ich empfinde das, obwohl es oft auch irritiert, als Reichtum und möchte es künstlerisch fruchtbar machen. Da mir aber gewollte ästhetische Anreicherung nach dem „und, und, und“-Prinzip gefährlich beliebig erscheint, bin ich gleichzeitig eher für Reduktion und Vertiefung der aufgeworfenen Fragestellung. Wenn ich also ein deutsches Zitat verwende, etwa aus den Gefängnisbriefen von Rosa Luxemburg, übersetze ich dieses nicht nur in die arabische Sprache, in der es keine Luxemburg-Ausgabe gibt, sondern stelle ihm die muttersprachliche Version, die polnische zur Seite, blende sie gleichzeitig ein und lasse so Luxemburgs Internationalismus-Anspruch indirekt aufscheinen.

Ott Was bedeutet dieses ästhetische Verfahren für Fragen zeitgenössischer kultureller Identität?

1 Uraufführung am 10. Februar 2019 im Berlinale-Forum, 72 min. *Une rose ouverte/Warda* ist der zweite Teil eines filmessayistischen Triptychons, das 2016 mit *L'Encre de Chine* begann, einer Reflexion über unabgegoltene Schuld im deutschen Raum. Im Zentrum des Films steht eine Beschäftigung mit von Rosa Luxemburg während des Ersten Weltkriegs verfassten Briefen aus dem Gefängnis, die der Film in polyphoner Mehrsprachigkeit mit anderen Texten und historischem wie aktuellem Bildmaterial collagiert.

Salhab In der Gegenwart beobachten wir weltweit leider weniger Tendenzen kultureller Streuung oder identitärer Dissemination als vielmehr Versuche, kulturelle Identitäten erneut zu konsolidieren, rückwärtsgewandt zu erfinden, Grenzen zu ziehen, Mauern zu errichten usf. Genealogien werden mit Gewalt erdichtet, Ursprünge eingefordert und konstruiert. Diese Rückbesinnung auf kulturelle Identitäten finde ich befreudlich, da wir uns wie nie zuvor vielem, das uns fremd ist, zuwenden und es zu einem Teil unserer selbst machen können. Im Libanon geht diese Reidentifizierung so weit, dass sich heutige christliche Maroniten auf die Phönizier als ihre Vorfahren berufen, weil sie keine Araber sein möchten. Bei den entsprechenden DNA-Untersuchungen hat sich aber herausgestellt, dass eher die islamischen Sunniten als die Maroniten die entsprechende DNA haben, da die Phönizier ebenso wie die Sunniten vorzugsweise an der Küste, die Maroniten dagegen eher im Gebirge lebten. Der Schuss ging also nach hinten los. Wie ersichtlich, regieren in diesem Bereich mehr Phantasmen als reale Wahrnehmungen.

Ott Was sagst du zu dem Begriff der „cultures composites“, wie ihn Édouard Glissant im Hinblick auf die Antillen und die dort anzutreffende kulturelle Schichtung von indigenen Substraten, von Schwarzer Sklaven- und kolonialismusbedingter europäischer Kultur verwendet hat?² Er unterstreicht mit diesem Begriff ebenso die geschichtsbedingte Verwandtschaft der Inseln, ihre untergründige Verbundenheit und Relationalität wie ihre je andere und spezifische Amalgamierung dieser Schichten. Er will die Spannung zwischen diesen verschiedenen Artikulationen im Kunstwerk ausgetragen sehen und fordert daher ästhetische Heterogenesen ein. Du hast in Bezug auf deine Filme, aber auch menschliche Selbstverständnisse, die Gegebenheiten von Schichten und innerer Vielschichtigkeit betont. Und du weißt, dass ich für die Vielfalt kultureller Teilhaben, aber auch zeitgleicher Vereinnahmungen, gerne den Begriff der Dividuation verwende, um zu akzentuieren, dass es Ungeteiltes, Individuiertes im Wortsinn, weder im personalen, gesellschaftlichen noch kulturellen Bereich gibt, wir stattdessen lernen sollten, die Arten der kulturellen Komposition und personalen Eingelassenheiten zu erkennen und zu moderieren.

² Glissant, Édouard: *Traité du monde*, Paris 1997, S. 195.

Salhab Glissants Begriff des Kompositkulturellen kommt mir und meiner Arbeit entgegen, auch wenn sich die Schichten heute weniger aus einem vertikalen Übereinander als vielmehr aus einem horizontalen Nebeneinander und aus der Amalgamierung von Gleichzeitigem ergeben. Letzten Endes stammt in meinem Film ja nur wenig von mir. Ich entnehme die Bilder, Töne und Texte verschiedenen Archiven und verantworte vor allem die Komposition, die Montage, die Atmosphäre, den Rätselcharakter des Ganzen. Meine Bilderfunde beziehe ich zumeist von YouTube, sodass sich die Frage der Herkunft von vornherein erübrigkt, insofern die Bilder ja, von ihrem Kontext gelöst, zur allgemeinen Disposition und Distribution eingestellt worden sind; ich sehe nicht ein, für Archivbilder zu zahlen, die Teil der kollektiven Überlieferung sind und kostenlos zur Verfügung stehen sollten. Wenn mir jemand dafür den Prozess machen will ...

Allerdings bin ich je nach Dringlichkeit in unterschiedlichen historischen Schichten unterwegs. Wenn eine Zuschauerin fragt, wie es kommt, dass ich afrikanische Soldaten in einem Film zu Rosa Luxemburg zeige, macht sie deutlich, dass sie einen Teil der deutsch-französischen Geschichte, z.B. die Aushebung afrikanischer Soldaten für ihren Einsatz im Ersten Weltkrieg als Vorhut der französischen Armee, nicht kennt. Wenn mir jemand sagt, das machst du halt, weil du einen Bezug zu Afrika hast, sage ich: Nein, das wäre ja schön, wenn ich das nur aus persönlicher Neigung täte und Afrika nicht Teil der europäischen Geschichte und des Ersten Weltkriegs geworden wäre, halleluja! Es ist aber leider nicht verschont worden. Ich achte schon genau darauf, welche kulturellen Quellen ich zitiere und einbaue; mir war es wichtig, auf die Rolle der *tirailleurs sénégalais* hinzuweisen, die in der französischen Armee vor den ‚echten‘ französischen Soldaten marschieren und das Kanonenfutter abgeben mussten ...

Übrigens spricht Rosa Luxemburg in einem ihrer Gefängnisbriefe von 1915 über die europäische Kolonialisation und die Rolle der Afrikaner_innen im Weltkriegsgeschehen. Das ist erstaunlich, hatte man doch damals nicht annähernd so viele Informationen wie heute. Sie wehrt sogar die Frage einer Freundin, die sie deutlich mehr angehen müsste, nämlich jene zur Lage der europäischen Juden, ab. Stattdessen verweist sie auf das Schicksal der *tirailleurs*, der afrikanischen Soldaten, und betont den vernichtenden Charakter der Kolonialisierung Afrikas.

Ott Du rufst die philosophischen und politischen Probleme durch genuin filmische Mittel vor allem der Montage auf, wobei sich die verschiedenen Sprachen und Zeichen nicht nur addieren, sondern gelegentlich überlagern und unbekannte ästhetische Qualitäten hervorbringen, bis dahin, dass man nurmehr visuelle Vielbezüglichkeit wahrnimmt und ein diffuses, unverständliches Rauschen hört. Verstehst du dieses Verfahren als eine Art Widerstand gegen platte Sinngebung, als gewolltes Nichtaufgehenlassen und Nichtaufheben der Zeichenvielfalt in einer Synthese?

Salhab Da du mit Deleuze vertraut bist, weißt du, dass das Modell des Rhizoms für zentrumlose, vieldirektionale Verknüpfungen steht. Ich versuche Rhizome mittels visueller und sonorer Resonanzen zu schaffen und durch das Zitieren heterogener Quellen irritierende Effekte zu generieren; sie sind oft eher beiläufige Nebenwirkungen meiner Arbeitsweise als vorausgeplant. Die Resonanzen sollen nicht nur auf die wechselseitige Bedingtheit zwischen verschiedenen Kulturen verweisen, sondern auch die zeitliche Aktualität der von Luxemburg erhobenen Forderungen unterstreichen. Für mich ist vor allem jene Resonanz wichtig, die Grenzen überschreitet; da kann es wichtig werden, Luxemburgs Sätze zunächst auf Polnisch und Deutsch zu hören, bevor ich sie mir auf Französisch näher ansehe. Ich wollte keine männlichen Stimmen in diesem Film hören, auch meine eigene nicht. Ich habe versucht, wie ein Musiker zu arbeiten, habe die Figur der Rosa verdoppelt, ihr zwei Frauengesichter verliehen, die ihre Texte auf Deutsch lesen, mal besser, mal schlechter.

Wenn ich gewisse ihrer deutschen Aussagen mit polnischen unterlege oder ins Arabische übertrage, entsteht eine diffuse Klangcollage, deren Referenzrahmen nicht mehr eindeutig angebar ist. Gleichwohl bezieht sich alles auf konkrete politische Vorgänge: Wenn ich die Musikerin und Pop-Ikone Nico die veränderte Version der Deutschlandhymne singen lasse, dann, weil sie diese dem damals inhaftierten Andreas Baader gewidmet hat. Oder wenn ich ein Gemälde von Gerhard Richter einsetze, dann weil er darin die Beerdigung von Ulrike Meinhof wiederzugeben sucht. Ich mag kein informatives und erklärendes Kino, sondern bin auf die Hervorbringung eines politisch verstörenden Resonanzraums bedacht.

Wünschen würde ich mir, dass die freigesetzten Resonanzen sich weiter ausbreiten, dass die Zuschauerin, die nichts von

den *tirailleurs sénégalaïs* wusste, Nachforschungen darüber anstellt. Allerdings interessieren mich die konzentrischen Resonanzkörper weniger als jene, die ausstrahlen und das Kunstwerk über sich hinaustragen. Es geht ja nicht um Kunst um ihrer selbst willen, sondern um gesellschaftliche Öffnung und ästhetische Transformation. Daher habe ich den Film *Une rose ouverte*, „offene Rose“ genannt ...



Ott Gegenläufig zur Hervorhebung von Resonanzen und Rhizomatischem wird heute von der postkolonialen Theorie das In-Situation-Sein, die lokale Kontextualisierung im Sinne der gleichzeitigen Schärfung und Relativierung von Aussagen betont. Auch dein Film situiert sich rund um Rosa Luxemburgs Briefe aus den Gefängnisjahren 1916 bis 1918, auch wenn er sich von dort in unterschiedliche Richtungen fortbewegt. Wie gehst du mit diesem theoretischen Anspruch um?

Salhab Die Forderung nach raumzeitlicher Situiertheit kann gefährlich werden, da sie Resonanzräume und Begegnungen einengen und tiefere Schichten am Klingen hindern kann. Jede Begegnung, jedes ‚Gegen‘, wie es auch im französischen ‚rencontre‘ anklingt, setzt ja zunächst Elemente voraus, die entgegenkommen, manchmal gewaltsam, und von denen man sich affizieren lassen muss. Sie können von weit her kommen und können durch eine zu enge kulturelle Situierung übersehen werden, wie etwa die *tirailleurs sénégalais*, die aus dem deutschen Gedächtnis weitgehend verschwunden sind. Mich interessieren gerade gegenläufig dazu die Ausbreitungen der Klänge, ihr Weiterwirken, ihre Überwindung von Grenzen. Mir geht es darum zu betonen, dass die von Luxemburg formulierte Dringlichkeit der Revolution und des notwendigen Widerstands unvermindert weiterbesteht. Man hat mich gefragt, warum ich keine aktuellen Kriege miteinblende. Ich habe geantwortet, dass sie sich von den Weltkriegen prinzipiell unterscheiden, insofern es in ihnen nicht um den Umbau der Gesellschaft und die Veränderungen der Lebensweisen, sondern um religiöse Verortungen oder ökonomische Einflusssphären zu gehen scheint. Die aktuellen Kriege sind zu opak ...

Ott Kommen wir zum Verhältnis von Einzelperson und Gesellschaft. Du porträtiertest in deinen Spielfilmen häufig einsame und isolierte Personen, die in gewisse Örtlichkeiten, ein Tal, einen Berg einzutauchen und als Personen zu verschwinden scheinen. Wie sieht das Verhältnis zwischen Einzelperson und (Welt-)Gesellschaft in der Gegenwart für dich aus? Geht Teilhabe, geht ästhetische Dividuation mit personaler Isolierung oder gar Singularisierung zusammen, wie der Soziologe Andreas Reckwitz³ betonen zu müssen glaubt?

³ Reckwitz, Andreas: *Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne*, Frankfurt a. M. 2017.



The revolutionary question has now become a musical question.



Look, we haven't lost everything yet



I cannot continue.



Und ich lächle im Dunkeln dem Leben

Salhab Für mich ist es ein großes Paradox, dass die technologischen Möglichkeiten, dank welcher sich ja alle prinzipiell mit allen verknüpfen können, erneut Grenzen etablieren und Mauern errichten. Das Seltsame ist, dass die digitale Kommunikation der Gegenwart weniger zur Überwindung von Grenzen beiträgt als dazu, neue zu errichten. Sie scheint auch die Isolierung der Einzelperson zu befördern, die sich plötzlich in einen digitalen Kommunikationsraum eingesperrt erlebt und anderen Personen physisch kaum mehr begegnet. Allgemein bezieht man sich immer weniger auf Andere im Sinne von Fremden, trotz der theoretischen Beschwörung der Anderen, sondern hauptsächlich auf die *follower* in den jeweiligen sozialen Medien. Wie du weißt, macht der Kapitalismus heute Milliarden mit der Mediennutzung; er behindert oder stimuliert die Migrationsflüsse, beeinflusst das gesellschaftliche Klima ganzer Staaten mittels Währungsmanipulation ... Mich interessiert aber eine andere Einsamkeit: Obwohl die Einzelpersonen mehr denn je mit der Welt verwoben sein könnten, scheint ein bestimmtes Einsamkeitsempfinden zuzunehmen, allerdings nicht jenes, das auf Nachsinnen und Zeitverschwendungen beruht und von Deleuze „bevölkerte Einsamkeit“ genannt wird. Die Einsamen von heute sind scheinbar immer beschäftigt, jeder gibt vor, keine Zeit zu haben, dabei verstopfen sie sich nur die visuellen und auditiven Sensoren, sehen und hören das immer Gleiche, anstatt sich mit Unbekanntem zu konfrontieren.

Ott Ja, Depressionen scheinen zuzunehmen, da die Gesellschaft kaum mehr genährt wird durch jene unwillkürlichen Begegnungen, ungeplanten Gespräche, gegenseitigen Beobachtungen im öffentlichen Raum und die entsprechenden Reaktionen aufeinander, die den Teig des Unbewussten einer Gesellschaft abgeben. Diese fordert stattdessen Daueraufmerksamkeit der Einzelnen und deren ständige Verfügbarkeit, die dann in Erschöpfung und Teilnahmslosigkeit umkippen können. Margaret Thatchers Satz „There is no such thing as society, there are only individuals“ löst sich in fatal irreführender Weise ein. In meinem neuesten Buch *Welches Außen des Denkens?*⁴ kritisiere ich die Tatsache, dass die französische Philosophie des letzten halben Jahrhunderts so sehr auf ‚den Anderen‘ und ‚das Außen‘ abhob, dass sie aber von deren empirischer Gegebenheitsweise rein gar nichts

4 Ott, Michaela: *Welches Außen des Denkens? Französische Theorie in (post)kolonialer Kritik*, Wien/Berlin 2018.

wahrgenommen hat. Es ist doch seltsam, dass Foucault von Heterotopien spricht und sie unter anderem im Kino ausfindig macht, dabei aber nicht bemerkt, dass ganz Frankreich mit der Entkolonialisierung im Begriffe ist, sich in eine monströse Heterotopie zu verwandeln. Nicht nur strömen Afrikaner_innen ins vormalige Mutterland, sondern dessen Status selbst wird unklar: Welche Länder gehören noch dazu, welche haben sich, wie Algerien, losgesagt, welche haben ihre Beziehungen modifiziert? Zu welchen Ländern unterhält Frankreich weiterhin quasi-koloniale Verhältnisse? Mit Lévinas ist der Andere, wie er zumeist männlich-singulär im Deutschen wiedergegeben wird, zu einer so erhabenen und erschütternden Größe geworden, dass man nur auf die Knie fallen und ihn offensichtlich nicht mehr ansehen kann.

Salhab In der Tat war unter diesem Anderen nie das empirische Gegenüber zu verstehen, ähnlich wie im Islam, wo man Gott zwar anrufen, nicht aber darstellen darf. Ich fühle mich immer als viele Andere, als Afrikaner, Araber und Europäer zugleich. Die heutigen Kämpfe und Kriege, wie ich sie im Libanon und rund um ihn erlebt habe, löschen die Anderen tendenziell aus; jeder will die endgültige Aktion lostreten und alle vernichten. Jeder Kampf im Vorderen Orient dient zu nichts anderem. Selbst wenn ich prinzipiell für Widerstand bin, rufe ich nicht zum Kriegsführen auf. Ich sage zu den gegenwärtigen Kriegsparteien wie der Hisbollah, die sich ein Propaganda-Museum im Südlibanon errichtet hat: Ihr habt aus dem ‚Widerstand‘ eine Institution gemacht, ihr habt ihn erstarren lassen, habt ihn verraten.

Ott Apropos Widerstand versus unfreiwillige Vereinnahmung: Wie charakterisierst du dein filmpraktisches Vorgehen im Hinblick auf aktive Entscheidungen und mehr oder weniger passive Situiertheit und Hinnahme? Wie wählst du aus dem Gegebenen aus? Angeblich ist das wiederholte Schneien in deinem Film ja dem Zufall der Drehtage geschuldet und doch trägt es entscheidend zum poetischen Charakter des Ganzen bei.

Salhab Um die Welt zu ändern, sagte der japanische Filmmacher Ozu Yasujirō, muss man die Montage ändern, daran versuche ich mich zu halten. Wie mir scheint, sind immer passiv-aktive Vorgehensweisen am Werk, wenn man unter Passivität auch Rezeption, Aufnahme, unbewusste Eingebung, Passion und Reaktion usw. versteht. An den Tagen, an denen



wir in Berlin zu drehen planten, sollte es regnen. Als dann die Kamera lief, kippte der Regen in Schnee um, was uns natürlich entgegenkam: als ungeplantes Stilelement. Das aktive Moment beläuft sich bei mir dagegen eher auf die Auswahl und die Zusammenstellung, Überblendung und Verunschärfung der Zeichen, da ich immer alles Verfügbare lese, alle in Frage kommenden Bilder rezipiere, zahllose Archive konsultiere usf.

Im Film selbst gebe ich die Mischung aus absichtlichem und unabsichtlichem Geschehen dadurch wieder, dass ich eine Fotografie von Rosa Luxemburg zunächst verschwommen aufscheinen lasse, dann allmählich scharf stelle, sie schließlich mit den Augen zwinkern lasse, um das Mediatisierte und Künstliche an ihr zu unterstreichen. Später lasse ich Bilder des Ersten Weltkriegs, gegen den sie sich ja zusammen mit Karl Liebknecht ausgesprochen hat, über ihr Gesicht laufen, als Phantasma, Schreckgespenst, das in ihrem Innern wohnt. Luxemburg war nicht passiv, sondern aktiv gegen den Krieg; sie war von ihm unabsichtlich durchquert, wie alle anderen vereinnahmt vom Zeitgeschehen. Diese visuelle Evokation des Hinnehmen-Müssens signalisiert Schmerhaftes und weist auf die Momente der Vergewaltigung bis hin zur Tötung voraus. Derartige Darstellungsmomente sind mir sehr wichtig. Was Rosa Luxemburg mir bedeutet, ist ja nicht tot. Das eben will ich zeigen. Samuel Beckett sagt an gegebener Stelle: „Ich will nicht weitermachen. Ich werde weitermachen.“ Dieser Satz bringt für mich alles zum Ausdruck, was man philosophisch heute noch zu Fragen der Revolution sagen kann. Es geht immer um die Wiederholung und Gegenverwirklichung dessen, was einen einholt, ergreift und tendenziell zu groß für die Begegnung ist. Man/Frau kann niemals vollständig

Autor_in oder Herr_in des Schicksals sein. Also geht es um symbolische Akte, um Arten der ästhetischen Gegenverwirklichung dessen, was sich uns aufdrängt, uns überwältigt, auch fasziniert und im besten Fall wachsen lässt. Ein derartiges Vorgehen, in dem sich passive und aktive Elemente verflechten: Das ist nichts anderes als die Definition der Kunst.

Das Gespräch fand im Februar 2019 in Berlin statt.

Annika Haas with Emily Apter

Translation: A Relational Practice

Translation is a practice in which we ceaselessly engage, but without necessarily being aware of doing so. Moving between various kinds of languages in the humanities, the sciences, and the arts, it is a crucial means of communicating among different human and nonhuman agents and of disseminating knowledge. This is a thought that came to me as Emily Apter spoke during the opening conference of the long-term project “The New Alphabet” at the Berlin Haus der Kulturen der Welt in early 2019, on *untranslatability* in fields ranging from philosophy to computational science. A professor of French and comparative literature at New York University whose work ranges across translation studies as well as political, psychoanalytical, and critical theory, her presentation corresponded to my work on this book – which is in itself, as many publications of this kind, a space of translation between languages and concepts. The latter is also true for the project space *diffrakt*, a regular collaborator of the research group “Knowledge in the Arts,” where translation in a broader sense mostly takes place in the format of public conversations. Moritz Gansen of the theory collective had invited Apter to talk about her work on *The Dictionary of Untranslatables* and subsequently brought me on board. What follows is an account of the event in essay form co-authored by Emily Apter. It offers perspectives on translation through the lens of philosophy, epistemology, art, and human-machine communication and aims to continue to think together about translation as a relational practice in each of these four fields. It also seeks to track the theoretical and practical impulses in these different areas that arise from a relational understanding of translation. Summaries of her remarks appear indented in the following and are based on re-assembled notes on our dialogue.¹

1 Many thanks to Moritz Gansen for co-moderating the event and for sharing his ideas, and to the audience of the event “Translation, A Relational Practice” that took place on May 8, 2019, at *diffrakt* | centre for theoretical periphery