

WER SPRICHT, ÜBERGIBT –

Aporien des Gastgebens

*Fanti Baum und Olivia Ebert*¹

Dieses Unmögliche von dem ich spreche –
sich das auszudenken, überlasse ich Ihnen.
Jacques Derrida

ELLE REBELLE
es ist an der zeit
sich zu radikaliseren
Lütfiye Güzel

1. Wer spricht? –

»Das Theater war nie ein Ort für Frauen«, gibt Elfriede Jelinek 1996 in einem Interview zu Protokoll und bezieht sich auf das Moment des Sprechens, auf die Möglichkeit, als Frau die Stimme zu erheben. Dies sei eben nicht vorgesehen. Und deshalb fügt sie an: »Wenn ich, eine Frau, spreche, dann spreche ich eben nicht als eine, die Ich sagen darf, sondern ich spreche sozusagen [...] für alle anderen Frauen mit.

1 Wir bedanken uns herzlich bei allen Künstler*innen und unserem wunderbaren Team, mit denen wir die Festivalarbeit in den letzten Jahren zusammen gestalten durften. Das Team sei an dieser Stelle namentlich genannt: Suse Berthold, Béla Bisom, Nilüfer Kemper, Aylin Kreckel, Julia Kretschmer, Valeska Klug, Magdalena Kruska, Armin Leoni, Hanno Sons und Margot Wehinger. Außerdem bedanken wir uns bei all den Menschen, die unser Denken und Tun begleitet haben: zu allererst dem Künstlerischen Beirat des Favoriten Festivals 2018+2020 mit Günfer Çölgeçen, Moritz Hannemann, Melanie Hinz, Aurora Rodonó, Ludger Schnieder und Julia Wissert; und nicht zuletzt unseren Dortmunder, Bochumer und Frankfurter Weggefährter*innen, Franz Line Baum, Frédéric De Carlo, Magnus Chrapkowski, Jörn Etzold, Leon Gabriel, Sarah Haas, Ulrike Haß, Julia Knies, Krassimira Kruschkova, Svenja Noltemeyer, Julia Schade, Bernhard Siebert, Nikolaus Müller-Schöll und den Studierenden des RUB-Seminars »Kunst & Arbeit. What People Do for Money?«.

Das Ich ist also ein einzelnes wie ein kollektives Ich². Spricht da also immer schon ein Chor?

Elfriede Jelineks Antwort auf die Frage *Wer spricht?* – ist eine Suche nach einer Gemeinschaft, die die Unmöglichkeit des Zusammenkommens in sich trägt. Denn wer begegnet diesem Ich – das von sich sagt, vereinzelt wie kollektiv zu sprechen und selbst doch nicht hinterm Ofen hervorkommt? Und was würde in einer Begegnung passieren? *on stage/off scene* –

Ist es überhaupt möglich, die eigene Stimme als Vertretung der anderen zu begreifen? Oder müsste die Antwort nicht vielmehr ein Zugeständnis in sich tragen und zugleich sich selbst fragen, wann, unter welchen Umständen, ist es überhaupt möglich, »für alle anderen *Frauen*« mitzusprechen? Wenn der Ort nicht für eine vorgesehen ist? – *das Theater*. Und was ist dann diesem Sprechen aufgetragen? In Elfriede Jelineks Schreiben spielt das gemeinsame Sprechen eine besondere Rolle. Das vereinzelt wie kollektive Ich versammelt sich zum Chor, es ist immer schon eine Zusammenkunft von unterschiedlichen, divergierenden, radikal uneinigen Stimmen. In der Vervielfältigung der Stimmen lässt sich das Spezifische des Chores denken: denn derjenige, der hier spricht, eröffnet zugleich den Raum; vor allem –

»Der Chor eröffnet den Schauplatz«³ als eine »Geste der Einräumung«⁴
– tritt er nicht auf, sondern ist immer *Schon-da* –
und ermöglicht das Sprechen der Einzelnen.

Ulrike Haß

+++

Welcher Chor eröffnet den Schauplatz eines Festivals? Wer ist immer *Schon-da* – und ermöglicht uns das Sprechen?

[se rassemble] – wie sich all das versammelt

Wer spricht? – ist nicht zuletzt eine Frage an den Text selbst. An dieser Stelle sprechen wir als Künstlerische Leiterinnen des Favoriten Festivals (Theater, Tanz, Performance, NRW) 2018 + 2020; dieser Erfahrungshorizont informiert unser hier

2 Jelinek, Elfriede: »Überschreitungen. Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek«, die Fragen stellte Anke Roeder, 1996. Online abzurufen unter: <https://www.elfriedejelinek.com/fintervw.htm> (zuletzt abgerufen am 11.04.2021).

3 Haß, Ulrike: »Woher kommt der Chor«. In: Enzelberger/Meister/Schmitt: Auftritt Chor: Formationen des Chorischen im gegenwärtigen Theater, Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag 2012, S. 13-30, hier S. 27.

4 Ebd.

veröffentlichtes Schreiben; zugleich reicht unsere gemeinsame Arbeitspraxis zehn Jahre zurück zum gemeinschaftlichen Arbeiten in Frankfurt – oftmals für und mit Independent Dance Frankfurt. Und so umgeben uns immer auch die Fragen des freien Arbeitens: Wann und wie sprechen wir als Person, als Künstlerin, als Freundin, als Wissenschaftlerin, als Verbündete, als Dramaturgin, als Kuratorin, als Festivalmacherin, als Teil der Freien Szene oder gar als Teil einer Gemeinschaft? Was bedeutet das Sprechen als Festivalleiterinnen? – das Sprechen aus einer Machtposition heraus? – über das Festivalmachen, und das heißt letztendlich über das eigene Tun.

Und das fragt sich: Wer spricht über was und unter welchen Bedingungen? In welchen Räumen agieren wir? In welchen unterschiedlichen Realitäten und Wirklichkeiten bewegen wir uns oder eben gerade nicht? Wer bestimmt die Regeln und Zugänge zu diesen Räumen, und wie lassen diese sich verändern? Wie lassen sich die Räume – des Denkens, des Handelns, der Begegnungen – öffnen? Wie lässt sich der eigenen Position gewahr werden und ein Text mit mehreren Stimmen schreiben – die über uns hinaus reichen? Wie lässt sich aus dem anfänglichen Arbeiten zwischen Zweien ein solcher Raum der Mehrstimmigkeit entwerfen, ein vielstimmiger Festivalraum, der sich nach außen öffnet und nicht nur für sich selbst spricht? Eine werdende Unterhaltung mit offenem Ausgang, an der sich partizipieren lässt? Wie kann es gelingen, in einem Festival künstlerische Arbeiten und Arbeitsweisen für sich selbst sprechen zu lassen und doch im eigenen Handeln alles dafür zu tun, dass sie gehalten, voneinander umgeben, vielleicht gar geborgen sind? – irgendwo zwischen Gespräch und Polyphonie.

Dieser Text ist weder Analyse noch wissenschaftliche Arbeit, vielmehr begreift er sich als essayistische Praxis, die ein gemeinsames Nachdenken über dasjenige erprobt, was Festivalmachen überhaupt heißen könnte und mit welchen Schwierigkeiten die Geste des Gastgebens konfrontiert ist. Es ist ein Schreiben, das in der eigenen Situierung Donna Haraways Anliegen mit sich trägt, »der wirklichen Welt die Treue [zu] halten«⁵ und zugleich daran zu arbeiten, wie die (Theater-)Welt anders aussehen könnte. Das ist der Einsatz: Vor dem Hintergrund der im Band formulierten radikalen Wirklichkeiten überhaupt erst einmal zu fragen, wie sich das Radikale fassen ließe, wenn es mehr sein will als das Ganze.

Der erste Abschnitt stellt deshalb mit Elfriede Jelinek die im Theater (und im Leben) jedem weiteren Handeln vorausgehende Frage: Wer spricht? – In einem nächsten Schritt bedeutet für uns, eine radikale Betrachtung des Festivalmachens zu unternehmen, Gastgeben als Infragestellung der eigenen Souveränität und der eigenen Struktur zu begreifen. Dies formuliert der zweite Abschnitt unter der von

5 Haraway, Donna: »Situierendes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive«, in: dies.: Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen, Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag 1995, S. 73–98, hier S. 78.

Hans-Thies Lehmann geborgten Zeile, *ohne Vorurteile, in jedem Moment das Theater neu zu denken*. Abschnitt 3 erprobt unter der Überschrift *Wer spricht, übergibt* – eine Öffnung hin zum Ungewissen. Mit diesem langen Anlauf geht es uns um die Bedingungen, die die Geste des Gastgebens überhaupt erst ermöglichen; es ist der Versuch, Zweifel in *unsere Arbeit* einzuschreiben und dieses Denken – wenn auch radikal scheiternd – in ein *Festivalmachen* zu übersetzen. In diesem Sinne formulieren Abschnitt 5 bis 7 in loser Anlehnung an Jacques Derridas Gedanken zur Gabe genau jene Schwierigkeiten, die das Machen, die Praxis, die Umsetzung des Gastgebens bereithalten – grundsätzlich, aber eben auch in unserem eigenen Tun. Herausforderungen, Konflikte, Widersprüche, Verwicklungen, die sich nicht so ohne Weiteres auflösen lassen und über die es zu sprechen und zu denken lohnt: das Unverhoffte oder Unkalkulierbare zu gewähren und mit dieser Geste, sich gegen Identifizierungsmechanismen zu verwehren (5.), Raum zu geben (6.) und Zeit zu geben (7.). All das ist für uns *im Ganzen* in seiner radikalen Unmöglichkeit: Gastgeben. –

Abschnitt 4 fehlt in dieser Reihung und bildet zusammen mit den aus dem Textkörper herausragenden Fragmenten vielleicht so etwas wie das Rauschen oder Murmeln des Festivals selbst. Die Bruchstücke stammen zum einen aus dem Programmheft des Favoriten Festivals 2018; mit 4. wiederum setzt unsere Eröffnungsrede zu Favoriten 2020 ein, die von dort weiter durch den Text läuft und vielleicht eine Art Dialog mit dem Text selbst eröffnet. Beides, Festivalfragmente und Rede versuchen auf ihre eigene Weise, das heutige Nachdenken an die vergangene Festivalpraxis rückzubinden, das Festivalmachen gegenüber einer später hier vorgenommenen Theoretisierung transparent zu halten.

2. »ohne Vorurteile, in jedem Moment das Theater neu [...] denken«⁶

Could you make a festival of doubt?

Tim Etchells

Wie lässt sich das Zweifeln in die eigene Arbeit einschreiben? Tim Etchells Frage »Could you make a festival of doubt?« aus seinem fulminanten *Alphabet of Festivals*⁷ ist nicht zuletzt an uns als Macherinnen adressiert, als Aufforderung und Verantwortung zu lesen, und vielleicht als solche entgegenzunehmen. Als Frage, wo es im Fertigen Räume des Nicht-Fertigen und des Zweifelns geben könnte, wo es sich beginnen ließe, das Theater und damit eben auch das eigene (Festival-)Machen neu zu denken. Welche Kategorie, welche Voraussetzung, welche Bedingung gälte es infrage zu stellen? Was schließt die Struktur, die Institution, der freie Zusammenhang, das eigene Handeln aus?

Was sonst kann radikal heißen? Wie sonst sollten wir jenes Theater begreifen, von dem Elfriede Jelinek konstatiert, es sei nicht für uns vorgesehen; – *elle rebelle* – wann begänne die Zeit, wenn nicht im eigenen Tun, *sich zu radikalisieren*⁸? Auch wenn dafür erst einmal alle Bequemlichkeiten oder liebgewonnen Angewohnheiten und Ablenkungen abgelegt werden müssten, – Lütfiye Güzel »dafür muss ich aber erst/einmal aufhören/die wollmäuse unter/dem bett/wegzufügen/& mir/einen vorrat an wasser/anzuschaffen«⁹.

Denn was wäre es anderes als Zweifeln am oder Befragen des Gefügten und Gegebenen, wenn das Vorhaben ist, *in jedem Moment das Theater neu zu denken*? Zu denken, um die Wendung von Hans-Thies Lehmann mit den Worten von Jacques Derrida zu verlängern, »was morgen *geschehen könnte*«¹⁰. Oder immer noch im Sinne Derridas: das Theater offen zu halten, für ein immer noch Kommendes. Doch was heißt das für die eigene Festivalarbeit? Vor allem aufmerksam zu sein gegenüber

6 Überschrift betreffend: Lehmann, Hans-Thies: »Theater/Theorie/Fatzer. Anmerkungen zu einer alten Frage«, in: *Etudes Germaniques* 02/2008: Bertolt Brecht – La théorie en débat, S. 271. Online abzurufen unter: <https://www.cairn.info/revue-etudes-germaniques-2008-2-page-261.htm> (zuletzt abgerufen am 25.05.2021).

7 Etchells, Tim: *Alphabet of Festivals*, 2012. Online abzurufen unter: <https://timetchells.com/alphabet-of-festivals/> (zuletzt abgerufen am 11.4.2021; außerdem abgedruckt im Programmbuch des Favoriten Festivals 2018).

8 Güzel, Lütfiye: *elle rebelle. es ist an der zeit/sich zu radikalisieren*. Handzettel. go-güzel-publishing. Online abzurufen unter: <https://luetfiye-guezel.tumblr.com/Bcher>.

9 Ebd.

10 Der 1998 ursprünglich in Stanford, Kalifornien gehaltene Vortrag von Jacques Derrida zur unbedingten Universität trägt jene Zeile im Titel, wenn auch nur in Klammern: »Die Zukunft der *profession* – oder: Die unbedingte Universität (Was morgen *geschehen könnte*, den »Humanities« sei Dank). Darauf verweist im Einband die Suhrkamp Ausgabe: Derrida, Jacques: *Die unbedingte Universität*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 2001.

den Stimmen der Potentialität, des Ungesagten, des Unverständlichen, des Nicht-Mehr- oder Noch-Nicht-Sichtbaren. Das mag abstrakt klingen, lässt sich aber mit Danae Teodoridou auch ganz konkret als Programm machen begreifen:

*being attentive towards different rhythm, recurrences, repetitions, hesitations, things that are too long and things that are too short, things stressed and things accelerated.*¹¹

Danae Teodoridou

Es ist aber eben nicht nur das eigene Programm, sondern vielmehr das Wissen um die Notwendigkeit, die eigene Struktur, das Laufen des Festivalapparats wenigstens für einen Moment auszusetzen, zum Stottern zu bringen.

Wie aber kann radikales Stottern gelingen, in einem Kunst- und Festivalmarkt, der am Ende nach fertigen Produkten schreit (als Veranstalter*in, als Presse, Publikum, ja mitunter als man selbst)? Wie lässt sich ein Festival denken, das das Moment des Werdens nicht verlässt und minoritär bleibt? Was tun gegen diese Favoriten? – die als Titel des Festivals seinen Charakter zu definieren scheinen und sich gar nicht so einfach abschütteln lassen. Wie das eigene Dispositiv kritisch befragen, das herkömmliche Theater abbauen, das Festival als Leistungsschau ins Wanken oder gar zum Einsturz bringen? Wie sich jenem beinahe unmöglichen Moment annähern, – darüber zu denken, was *morgen geschehen könnte*.

Wie den Apparat radikal unterbrechen? –

Ein Festival als radikal Unfertiges gestalten –
dort, wo das kommende Theater im Begriff
seiner Formulierung steht, bricht es ab,
bleibt es aus, wird nicht fertig –

Ungefüge – unfügsam – unbedingt

Ein Ungefüge. – Etwas, das mit einer klar umrissenen Form, dem Ganzen, dem klar Definierten, der Stabilität hadert und mit dem Gefüge selbst ringt. Als Ungefüge lässt sich fassen, was der Form ihre Definition streitig macht, der Fügung das Sich-Fügen, der Identität ihre Einheit, dem Territorium seine Grenzen, dem Besitz sein Eigenes, der Gesellschaft ihr Leitbild. Das Ungefüge bringt mit Georges Bataille »den Geist und den Idealismus des Menschen aus der Fassung«, mit Shakespeares Hamlet »die Zeit (...) aus den Fugen«, löst mit Werner Hamacher »ein Beben der Darstellung« aus, mit Krassimira Krushkova »ein Beben der Ebenen, ein Erdbeben von Gründen und Begründungen, Materialien und Argumenten, ein Erdbeben von Darstellung und Ausstellung«, das die Form in Unruhe versetzt: Stein Schere Papier. Ungefüge. Das Ungefüge ruft Formen der Unfügsamkeit auf– jene Haltung, die Foucault als kritisch

11 Teodoridou, Danae: »I'm Sleeping. The metaphor of sleep as a dramaturgical directive in performance«, in: Performance Research 21.1, 2016, S. 84–88, hier S. 85.

begreift: als »die Kunst nicht dermaßen regiert zu werden«. Das Voranstellen des Präfixes un- erzeugt im Gefüge eine Bewegung, die das unbedingte Experiment der Kunst anzustoßen vermag, das Experiment des Ungefüges, »das die Tätigkeit der Kunst, will sie gelingen, stets wieder neu durchführen muss, (...) sich im Prozess der Formierung dem aussetzen, was ihr Ziel, die Form aussetzt und in Frage stellt« (Christoph Menke). Das Ungefüge ist ein Experiment mit dem Bruch der Form – das das Theater wie die Kunst an einen kritischen Punkt führt.

Diese Annäherung wiederum, für dasjenige einzutreten, Platz zu geben, Raum zu bereiten, kommen heißen: *was morgen geschehen könnte* und der vielleicht damit zu verknüpfende Widerstand, die zu sammelnde Widerstandskraft, ist mit Derrida nur zu denken in Verbindung mit »unserer Arbeit«: »in dem wir uns mit allen Kräften für sie [Derrida: die Universität; aber eben auch für die eigene Institution, das Theater, das Festival] engagieren«¹². *in actu* ist dies unbedingt ernst zu nehmen: *in unserer Arbeit* das Andere des Theaters *kommen heißen*. Und geht vielleicht damit einher, sich hier in einem radikalen Schreiben zu üben, das in einer sich selbst destabilisierenden Art und Weise verfährt und danach sucht, die eigenen Machtbedingungen reflexiv in Szene zu setzen. Das heißt vielleicht auch, zu lernen, mit Störungen und Beunruhigungen der eigenen Position umzugehen, mehr noch, eine, mehr als eine, offene Flanke zu haben, zu zeigen, zu teilen. Damit verbunden ist für uns die Herausforderung und Aufforderung, das eigene Denken immer schon ins Verhältnis zu anderen Stimmen zu setzen – aus dem Nebeneinander von vielen Stimmen, die zur gleichen Zeit laut werden könnten, und auch aus dem bewussten Schweigen, um eine andere Stimme hörbar werden zu lassen, entsteht immer schon ein anderer Text, der mehr als eine Spur, mehr als eine Stimme trägt, mehr als nur die eigene.

12 Derrida, Jacques: Die unbedingte Universität, Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 2001, S. 171.

3. Wer spricht, übergibt –

deeply listening and listening deeply
Tim Etchells

Was also ist die vielleicht wichtigste Bedingung für ein Sprechen als Künstlerische Leiterinnen eines Festivals? Ein Festival, schreibt Tim Etchells »has to listen«, hat die Aufgabe, den Auftrag, die Verantwortung zu allererst den Stimmen der Künstler*innen zuzuhören, ihren Arbeiten, aber vielleicht genauso ihren Leben, auf jeden Fall aber aufmerksam zu sein gegenüber ihren Arbeitsbedingungen. Und sich mit Begüm Erciyas Arbeit *Voicing Piece* die Frage zu stellen: Who is speaking when i speak? – und das i des I probeweise klein zu schreiben.

Vielleicht bedeutet das, inmitten des Festivaltumults innezuhalten und sich zu fragen, wie sich der Lärm des Spektakels abschütteln lässt?

Kann ein Festival ein Umhaltendes sein? Und wenn es umhält,
umgibt, umkreist, wie lässt sich dann dessen Mitte begreifen?

– Als hoch in der
Luft Stürzende –

Es gibt keinen geschlossenen Raum, es gibt Räume, Arbeiten,
Stücke, die einander geben.
Wer spricht, übergibt –

Wie lässt sich das Zuhören – das trotz aller Kritik an visuellen Bildregimen im Theater doch immer auch ein Zusehen ist, wenn auch in der Infragestellung dessen – üben, wie lässt sich gewahr werden über das, was da ist, immer schon, oder gerade erst hinzukommt, über diejenigen, die da sind, über die Stimmen, die sprechen oder schweigen, laut oder leise, als Streuung von Stimmen und Tönen, die uns umgeben? Wer also spricht und wer hört zu? Wen verstehe ich und warum? Von welcher Position aus höre ich – und entscheide ich mich für ein klares Verstehen einer einzelnen Stimme oder für die Gleichzeitigkeit mehrerer? Wie überhaupt eine *response-ability* entwickeln – eine Verantwortung, die erst mit einer Antwortfähigkeit wachsen kann, wie sie Donna Haraway beschreibt¹³? – sich auszurichten auf; den Raum bereiten für –

13 Haraway, Donna: *Staying with the Trouble*, Durham/London: Duke University Press 2016.

Festival has to listen/To the city/neighbourhood/place it's in/Could be a country or a street or a corner or a countryside/Trying to hear sensitise, trying to listen or divine somehow/Trying to take account or take stock of that place, its particularities

but at the same time as deeply listening and listening deeply/festival speaks out loud and into the city/should speak strongly/and in speaking changing it/and in speaking re-seeing it/as in another function of art/re-versioning or/when you festival you dream/re-dream the city/re-write/re-mix remake/and you have to have guts for that/I mean sharp tongue for festival speaking as well as keen ears for festival listening/Brain for processing.¹⁴

Tim Etchells: Alphabet of Festivals

Wer spricht, übergibt –

Die entscheidende Wendung der Frage *Wer spricht?* ist eine Übergabe, radikal gewendet lautet sie: Wer spricht, übergibt –

Ein Sprechen, dem immer erst ein Zuhören vorausgeht, und das dazu vermag, zu übergeben. In dieser Wendung – im Übergeben – gründet die Arbeit *am* Festival ohne Grund. Im Umhalten, Umgeben, Umkreisen der hoch in der Luft stürzenden Mitte; in Begegnungen, die Platz einräumen – Platz für ein Sprechen, das Überschreitung ist. Überschreitung von Grenzen, Kategorien, Definitionen, Fixierungen und Stabilität. Krassimira Kruschkova begreift diese Überschreitung als eine Berührung, eine Berührung, ein Denken, das sich auf die Seite des Unzeitgemäßen schlägt, im Paradoxen ausharrt, sich weitergibt und sich so hin zu etwas Ungewissem öffnet; dazu, im Schreiben und im Festivalmachen das – künstlerisch – Unkalkulierbare oder Unverhoffte zu gewähren –

sich das auszudenken: das Festival als Podium. –

14 T. Etchells: Alphabet of Festivals.

4. ohne Auftrag – Arbeit am Festival

WHILE WE ARE WORKING Eine Festivaleröffnung

Liebes Publikum¹⁵,

»dass ich dachte, ich müsste dranbleiben« – dieser Satz von Lütfiye Güzel prägt vielleicht wie kein anderer freies künstlerisches Arbeiten. Dieses Gefühl – jenes Denken des Dranbleibens – hat sich in den letzten Monaten verschärft. Mehr noch: es lastet auf unseren Körpern und gibt weiterhin den Rhythmus des freien Arbeitens vor. Denn kein Auftrag, heißt noch lange nicht keine Arbeit. Und genau deswegen muss die Forderung der Unterstützung der freien Künste stabil bleiben:

Geld auch für Lebensunterhalte, langfristige Unterstützung und Zusammenarbeit als zweck- und steuerfreie Stipendien und Ausfallgagen in voller Höhe!

Die Poesie von Lütfiye Güzel »dass ich dachte ich müsste dranbleiben« verbreitet sich – ohne Auftrag und ohne Verlag – aus künstlerischem Prinzip als selbstpublizierte Handzettelsammlung mit dem großartigen Titel *elle rebelle – es ist an der zeit sich zu radikalieren*. Lütfiye Güzel gibt uns damit den entscheidenden Hinweis, über Arbeit und Nicht-Arbeit in Kunst und Gesellschaft anders zu denken und damit auch die eigene Position und das eigene Wissen zu hinterfragen.

dass ich dachte ich müsste dranbleiben
weil doch alles lief
& ich vor niemandem
die hand aufhalten musste
ich bin weitergelaufen
obwohl die beine nicht wollten
jedenfalls nicht in die eine richtung
aber ich verstehe mich
das liegt an dem arbeiterkind-komplex

15 Der hier einsetzende Text ist die von uns am 10.9.2020 gehaltene Eröffnungsrede zum Favoriten Festival 2020.

weil kunst ja keine richtige arbeit ist
 man steht immer kurz
 davor sich dafür zu schämen
 dass man über sein grünes fahrrad
 schreibt
 während die anderen alle gleichzeitig
 ihre autos starten & zur
 richtigen arbeit fahren

++++

Auch wenn sich für einen Moment jenes »dass ich dachte ich müsste dranbleiben« als gemeinsames Gefühl von Güzel leihen lässt, müssen wir dennoch vor Augen haben, dass die Zugänge zu Arbeit wie zu Kunst, in die Institutionen wie in die Freie Szene ungleich verteilt sind. Auch jetzt ist es so: die wirtschaftlichen Folgen der Pandemie lasten nicht auf allen mit gleichem Gewicht.
 Die entscheidenden Fragen treten noch deutlicher hervor:
 >>Wer macht welche Arbeit? - Und was erkennen wir überhaupt als Arbeit an?<<.

Nicht zuletzt: Wie lassen sich die gesellschaftlichen Kämpfe und Emanzipationsbewegungen als Arbeit begreifen?

Bini Adamczak formuliert in Anlehnung an Foucaults >>Kritik als Kunst, nicht dermaßen regiert zu werden<<, den Gedanken nicht dermaßen identifiziert zu werden:

[Zitat Bini Adamczak]

>>Marx formulierte - [freilich aus männlicher Perspektive, F.B.] - die kommunistische Gesellschaft ermögliche es, »morgens zu jagen, nachmittags zu fischen, abends Viehzucht zu treiben, nach dem Essen zu kritisieren [...], ohne je Jäger, Fischer, Hirt oder Kritiker zu werden«<<.

Im Anschluss daran macht Bini Adamczak >>ein queeres Begehren für eine Gesellschaft stark<<,

>>die es ermöglicht, nachmittags den Haushalt zu machen, abends zu verreisen, nach dem Essen zu handwerken oder zu cruisen und morgens zu schlafen, ohne je Frau, Migrant, Lesbe, Schwuler oder Kommunist zu werden.<<

5. Die Unmöglichkeit, nicht dermaßen identifiziert zu werden

Die Schwierigkeit der Aporien (des Gastgebens) ist nicht einfach nur, dass sie sich in der Theorie nicht auflösen, in der Praxis ist es ungleich komplizierter: dass das widerständige, nicht auszuräumende Moment der Aporie darin besteht, dass sich mit ihr die Versprechen nicht einlösen – aller Anstrengung zum Trotz. Dennoch sei hier jene Unmöglichkeit probenhalber, sich gegen die Aporie selbst – eigenwillig und widerwillig – wendend, durchgestrichen: nicht dermaßen identifiziert zu werden. Denn genau das ist Bini Adamczaks Einsatz: jenes, was bisher *unmöglich* erschien, mit einer Verschiebung des Fokus auf Beziehungsweisen, auf die Formen, in denen wir uns aufeinander beziehen, zu transformieren. Und nicht zuletzt damit die Veränderbarkeit dieser Welt offen zu halten. Inspiriert durch die Lektüre der *Beziehungsweisen*¹⁶ sollte dies unseren Blick darauf, wie wir Arbeit begreifen – das Thema von FAV20, unter dem sich quasi *in actu* transformierenden Titel *While We Are Working* – transformieren. Und Bini Adamczak nimmt genau eine solche Verschiebung auf beeindruckende Weise vor: Zweifellos setzt sie mit Karl Marx ein, mit eben jenem Zitat, in dem die kommunistische Gesellschaft, entgegen der Spezialisierung der Industrialisierung, ermögliche, während eines Tages unterschiedliche Tätigkeiten auszuführen, ohne über dieses Tun identifiziert zu werden; aber genauso gewiss vermag sie Marx quasi im Handumdrehen zu aktualisieren – freilich mit einem den Regeln des Arbeitens zuwiderlaufenden, unregelmäßigen Tagesablauf und mit Tätigkeiten, die selbst zwischen Begehren und Arbeit oszillieren –

den Haushalt machen, verreisen, handwerken, cruisen, schlafen – *ohne je Frau, Migrant, Lesbe, Schwuler oder Kommunist zu werden*. Diese Reihung der Nicht-Identifizierung ist als Entgegnung auf Marx geradezu atemraubend, weil Adamczak von Anfang an jede Tätigkeit von einer möglichen Identifizierung entkoppelt, und diese stattdessen in ihrer radikalen Verweigerung als Durchquerungen einer imaginierten Gesellschaft aufscheinen lässt. So wird deutlich, dass Arbeit immer schon verwickelt ist in emanzipatorische Kämpfe, oder vielmehr, dass die Kämpfe um *gender, class and race*, wie das Begehren nach anderen Beziehungsweisen, Arbeit sind.

Entscheidend sei, so formuliert Adamczak, nicht die Frage der Haltung, sondern wie wir uns aufeinander beziehen: »Nicht wie soll ich mich den anderen gegenüber verhalten, lautet sie, sondern in welches Verhältnis wollen wir uns setzen? Für Brudney bedeutet Solidarität, »dass wir füreinander wichtig sind [that we do matter to each other]«. Dass wir einander also nicht – wie in der Gleichheit des Warenaustauschs – egal sind, dass wir uns nicht – wie im »Wettbewerb« des Marktes

16 Adamczak, Bini: *Beziehungsweise Revolution*. 1917, 1968 und kommende, Berlin: Suhrkamp Verlag 2017.

– als Konkurrentinnen begegnen«¹⁷, sondern in solidarischen Beziehungen, freien und gleichen Assoziationen, in denen sich den individuellen Bedürfnissen nicht einfach ein gemeinschaftliches hinzufügen lässt.

An diesen Gedanken knüpft Bini Adamczak in einem Text, den sie als Kommentar zu Friedrich Engels 200. Geburtstag geschrieben hat, eindrucksvoll an und öffnet das gesellschaftlich Vorstellbare für ein queeres Bequeren. Unter dem Titel *A wie Arbeit*¹⁸ fragt sie: »Was wäre eine Arbeit, die ihre vielfältigen Teilungen nicht in Form zugewiesener Plätze organisierte, deren Tätigkeitsbezeichnungen keine Identitäten mehr formten, sondern den Arbeitenden vielfältige Durchquerungen erlaubten? [...] Und was wäre eine Arbeit, die sich – unabhängig ihrer jeweiligen Form – immer als Sorgearbeit wüsste? Wie wäre eine Gesellschaft beschaffen, in der die Sorgearbeit kein abgetrennter Arbeitsbereich mehr wäre? In der die Sorge als Befriedigung der Bedürfnisse Bedürftiger maßgebliches Kennzeichen aller Arbeit wäre. Wie also ließe sich eine Geschichte beginnen, die nicht länger die Geschichte der herrschenden Arbeit wäre?«¹⁹

+++

– Und was ist, wenn wir selbst Institution werden – zum Apparat?

Wenn auch nur für einen kurzen Moment, in einer Begegnung, bei der letzten Probe oder im nun reglementierten Zusammenkommen? Wie können wir aufmerksam miteinander sein, Arbeitssituationen herstellen, in denen wir uns einander wichtig sind ... Mit dem Stück *EVERYTHING BUT SOLO* von Swoosh Lieu, mit dem wir heute unser Festival eröffnen, stehen genau diese Fragen an die Art und Weise unserer Zusammenarbeit im Theater – aber auch in der Gesellschaft – im Mittelpunkt.

Das Stück bringt die sonst unsichtbare Arbeit eines technischen Aufbaus mit vier Tänzerinnen als Choreografie auf die Bühne. Genau wie diese Tänzerinnen in ihrer Praxis wissen auch Techniker*innen in ihrer Zusammenarbeit immer, wo die*der andere gerade steht, verständigen sich fast wortlos über das zu Tuende,

17 Ebd. S. 270.

18 Adamczak, Bini: »A wie Arbeit«. Vortragstext im Rahmen des Festivals »Nach dem Aufsichtigen der Maschinen. Künstlerische Positionen im öffentlichen Raum in Engelskirchen«. Online abzurufen unter: https://static1.squarespace.com/static/5df2c0fffd16682ade247868/t/5f77230737526c706e7b8c45/1601643273808/Bini+Adamczak_A+wie+Arbeit.pdf (zuletzt abgerufen am 11.04.2021).

19 Ebd.

achten – auch im Wissen um die Verletzlichkeit ihrer Körper – aufeinander, folgen einer unausgesprochenen Choreografie.

Dass nun bei Swoosh Lieu Tänzerinnen zu Technikerinnen werden können – dass alle alles tun können, wenn sie sich die Mittel dafür aneignen und solidarisch Wissen teilen, ist ein starkes Moment dieser Arbeit, aber auch von Freier Theaterarbeit insgesamt

– wenn es ihr gelingt – und das steht immer wieder in Frage – einen Raum jenseits von Egozentrik, Konkurrenz- und Leistungsgedanken, von gegenseitigen Identifizierungen, und jenseits von patriarchalen und auch neoliberalen Strukturen zu schaffen. Einen Raum, in dem jeder*jedem erst einmal das zugetraut wird, was sie*er tun möchte, auch wenn es fünf Dinge gleichzeitig sind, nur eine Sache in Ruhe oder morgens andere als abends und in der dies gemeinsam und füreinander möglich wird.

6. Von der Unmöglichkeit, Raum zu geben Räume des Über-Gebens

[...] nur eine Parole: Platz schaffen;
nur eine Tätigkeit räumen.

Walter Benjamin

Die Frage des Raumes hat uns von Anfang an begleitet. Ob es in Frankfurt darum ging, für die Tanz- und Performanceszene ein Festival zu denken, das sich in seinen Anfängen beinahe ohne jede Infrastruktur, aber dennoch gehalten und gestützt durch die Vereinsarbeit von Independent Dance Frankfurt, beinahe parasitär suchte, sich mit künstlerischen Arbeiten in die Stadt einzuschreiben, und sich dort zumindest probeweise zu *implantieren* oder ob es mit dem Favoriten Festival in Dortmund, traditionell ohne eigenes Haus, gleichermaßen darum ging, in der Stadt Räume für Theater, Tanz, Performance und Bildende Kunst zu finden und sie für künstlerische Prozesse zu öffnen oder offen zu halten. Dort zu agieren, aufzutreten, in Szene zu setzen, wo Theater nicht schon als solches vorgesehen ist – und damit zu versuchen neue, andere, ungehörte Resonanzräume zu öffnen. Zusammen mit den Künstler*innen und im Dialog mit der Stadt: Wer stiftet vor Ort unbedingte Räume der Begegnung? Ein Handeln zu entwickeln, das in der Geste des Übergebens Platz einräumt, buchstäblich Platz zum Proben und Arbeiten in der Stadt – wie etwa im Residenzprogramm Work at Work Union, das wir zusammen mit den Dortmunder Stadtaktivisten Die Urbanisten 2018 ins Leben

riefen –; aber auch Übertragen auf das Abarbeiten daran, was ein Programmheft sein könnte oder vielmehr müsste und der Versuch, diesem Festivalmedium Raum für das Darstellen künstlerischen Arbeitens abzutrotzen (dem Festivalbudget, wie der Arbeitszeit aller); Platz einzuräumen für Skizzen, Überlegungen, kurz: für das Unfertige, das sich im Werden befindende des künstlerischen Arbeitens.

Wie, ist also die generelle Frage, lassen sich *die Räume* des Festivals als offenes System, Gebilde, Gefüge, Ungefüge denken? – in denen sich in interdisziplinären Begegnungen künstlerischer Austausch erproben ließe? – in denen mitunter immer unklarer wird, was Theater, Tanz, Performance oder Bildende Kunst ist. Und auch, wenn das alles in einem Festival unmöglich ist, gesellt sich noch eine Frage hinzu: Wie können diese Räume geschützte Atmosphären des Austauschs schaffen? – für ein lautes, divergierendes, aber dennoch gemeinsames Nachdenken? – das immer auch Arbeit ist. Ein (Arbeits-)Raum, in dem sich Gegensätzliches oder bis dahin Alleinstehendes in Relation zueinander setzen lässt.

Schere Stein Papier

Was morgen geschehen könnte

Und immer wieder die gleiche

Frage: Was ist freies Theater

Die Frage nach dem freien Theater gleicht wie das freie Theater selbst einer Sisypchos-Arbeit: immer den gleichen Stein den immer gleichen Berg hinaufwälzen. Neben dem geträumten Höhepunkt und dem gefürchteten Endpunkt öffnet Heiner Müller in seinen Überlegungen »den denkbaren Nullpunkt: niemand bewegt auf einer Fläche nichts«. Ist das eine Aussicht? Und ist das dann schon Theater?

Ohne, dass es in seinem Text geschrieben stünde, spricht Heiner Müller am Ende der Tonaufnahme die Worte: Schere Stein Papier. Als wären sie immer schon da gewesen. Als wären diese noch vor dem Berg oder das Material jenseits davon. Er spricht die Worte mit Pausen, schreibe sie aber ohne Punkt oder Komma. Dieser Dreiklang eröffnet einen Raum der Begegnung, eine Fläche, auf der sich Gegensätzliches oder bis dahin Alleinstehendes in Relation zueinander setzen lässt. Auf dieser Fläche – oder Bühne? – wäre man immer schon in Konstellationen. Ein anderer Dreiklang: Flug Blick Atem.

Denken, was morgen geschehen könnte. Was passiert also, wenn das Verhältnis zwischen Stein und Berg ein anderes wäre? Wenn es den Berg nicht mehr gäbe? Theater ohne Katharsis?

THERE IS NO POINT IN BEING DRAMATIC

Philipp Gehmacher, my shapes, your words, their grey

Stattdessen Material jenseits des Berges. Auf einer leeren Fläche: Schere Stein Papier. Und vielleicht ist es immer noch so: »Dieses Unmögliche von dem ich spreche – sich das auszudenken, überlasse ich Ihnen« (Jacques Derrida: Die unbedingte Universität, 2001)

Gleichzeitig wissen wir: eine leere Fläche gibt es nicht. Selbst wenn die Räume da sind, sind sie in ihrem Versuch, (Theater-)Öffentlichkeit zu sein, nie etwas Gegebenes. Gerade das Öffentliche des Raumes gilt es immer erst herzustellen – und dies richtet sich gleichermaßen in die weitverzweigten Szenen der Kunst wie in die vielfältigen Communities der Stadt. Und kann als Öffentliches immer auch ein Raum des Schutzes, der Geborgenheit oder gar der Intimität sein.

In diesem Sinne ruft die Frage der Räume immer auch die nach den Zugängen und Begrenzungen dieser Räume auf. Wie kommt wer hinein – und wieder hinaus? Wer hört zu? Wer spricht? Wie lauten die Kriterien? Auf welche Kunst oder Theorie, auf wessen Wissen und Können beziehen wir uns? Was und wer bleibt außen vor? Wie lässt sich der Raum von eben jener Perspektive denken, von jenen, die nicht darin vorkommen? Und was tun, damit diese – immer neu zu erfindenden – Räume nicht einfach einem normierenden Blick gegenüber ausgestellt werden?

+++

Es sind Fragen nach der Veränderbarkeit von Strukturen und Gesellschaft, die auch in der Ausstellung ARBEIT AM APPARAT zur Sprache kommen: Wo liegt in diesem Vorhaben die Radikalität – innerhalb oder außerhalb der Institutionen? Was lässt sich dem omnipräsenten Begriff der Resilienz entgegensetzen? Und mit welchen Werkzeugen das Patriarchat zerschlagen? Wir freuen uns die Ausstellung Arbeit am Apparat zu eröffnen! – mit Werken von Ulf Aminde, Sven Johne, Polymer DMT / Fang Yun Lo, Katharina Pelosi, Katrin Ribbe, Marleen Rothaus, Jana Kerima Stolzer & Lex Rütten und Nesrin Tanç. Sie sind herzlich eingeladen: in die Galerie im Depot und die Parzelle.

Das Festival eröffnet Räume, in denen Begegnungen stattfinden können – zwischen den Disziplinen und in globalen Beziehungsnetzen, wie bei der »Why Not? Reality Show« – dem zweiten Stück des Abends – oder zwischen Körpern, die sich verletzbar machen

- in caner tekers Überschreibung von Yagli Güres - dem türkischen Öl-Wrestling.

Denn WHILE WE ARE WORKING heißt auch, das als Arbeit wahrzunehmen, was jenseits der Lohnarbeit liegt und unsere Vorstellungen darüber zur Disposition zu stellen: Eine Arbeit an den Arbeitsweisen, an den Wahrnehmungsmustern, die im Theater stattfindet, ist eine solche Arbeit. Aber auch emanzipatorische Bewegungen, die an der Gesellschaft arbeiten und beinahe seit 5 Jahren vehement fordern: MORIA EVAKUIEREN.

Ist nicht auch das Leben im Exil harte Arbeit? Und wer hat eigentlich die sogenannte Integrationsarbeit zu leisten?

Als widerständige Antwort auf die letzte Frage gestaltet die Soziologin, Bloggerin und Kuratorin Tunay Önder, Initiatorin des migrantenstadl, dieses Jahr mit »Mağallah Dortmund« ein eigenes Format, das über das Festival hinausragt und sich in es einschreibt: Wer darf sprechen, sich zeigen, bestimmen? Was wird gehört und vernommen? Und wie lässt sich mit künstlerischem Aktivismus in die gegenwärtigen Machtverhältnisse eingreifen? Mağallah Dortmund eröffnet mit transnationalen Pionier*innen in der zweiten Festivalwoche ab dem 17.9. bis zum 20.9. im Roxy Kino und Dietrich-Keuning-Haus einen Raum für Solidarität, Gastfreundschaft und kritische Auseinandersetzung.

**

Bevor es gleich im Theater im Depot losgeht und wir Sie bitten sich zum vorderen Eingang des Depots zum Einlass zu begeben noch ein schneller, aber umso herzlicherer Dank an alle Kolleg*innen, die dieses - in diesen Zeiten noch besondere Festival - mit sehr viel Arbeit, Kollegialität und Solidarität möglich gemacht haben:

Wir danken DEM BESTEN TEAM ÜBERHAUPT *** Hanno Sons, Suse Berthold, Magdalena Kruska, Julia Kretschmer, Béla Bisom, Aylin Kreckel, Katharina Priestley, Jasmina Musić, Robin Frank und allen Techniker*innen und Mitarbeiter*innen der Produktion, die dieses Festival mit uns wuppen; dem Landesbüro mit Harald Redmer und Ulrike Seybold im fliegenden Geschäftsführungswechsel und der Stadt Dortmund/Oberbürgermeister Ullrich Sierau, Stadt-Implantieren, Frankfurt a.M. 2020direktor und Stadtkämmerer Jörg Stüdemann und besonders Hendrikje Spengler, Leiterin des

Kulturbüros, sie standen zu jederzeit der Pandemie auf der Seite der Künstler*innen!

7. Zeit ohne Zeit Von der Unmöglichkeit, Zeit zu geben

Ein Festival, das Zeit gibt. Ein Festival, das einen anderen Rhythmus versucht, den Fluss der Zeit beschleunigt oder verlangsamt. Ein Stottern der Zeit, das eine andere Wahrnehmung ermöglicht. Damit ist ein paradoxer Wunsch beschrieben, die intensiv genutzte und gedrängte Festivalzeit als ein Ereignis zu gestalten, das den Blick öffnet, Zeit anders definiert, Zeit gibt. Ein Ereignis, das die gewohnten Muster unterbricht, das sich ökonomischen Regeln entzieht, paradoxerweise gerade weil es – wie Theater überhaupt – großzügig und verschwenderisch mit den Ressourcen Zeit, Geld, Arbeitskraft umgeht. Nicht zuletzt, weil es diese schon immer als mehr als nur als ökonomische Ressourcen versteht – nämlich als Teil von ästhetischem und politischem Handeln – und im Wissen darum, etwas sehr Flüchtliges und schnell Vergängliches zu produzieren. Wie ließe sich diese Hoffnung, Zeit zu gestalten und zu geben, die aus der Ökonomie der Zeit selbst herausfällt – wie ließe sich die Gabe von Zeit überhaupt – realisieren, vorbereiten?

Ein Festival als Unterbrechung, als ein Ereignis zu denken, das Zeit gibt, ist auch der Versuch, ob und wie sich ein durch theoretische Lektüren inspiriertes Nachdenken für eine Festivalpraxis aneignen ließe.

»Damit es ein Ereignis (wir sagen nicht: einen Akt) der Gabe gibt, muß sich etwas zutragen, und zwar in einem Augenblick, der ganz gewiß nicht zur Ökonomie der Zeit gehört, in einer Zeit ohne Zeit.«²⁰

Jacques Derrida

Paradoxerweise muss aber jedes Theater und jedes Festival sehr genau haushalten, mit ihren und seinen Ressourcen, mit denen es so verschwenderisch umgeht und zu deren wichtigsten neben dem Geld die Zeit gehört. Und wessen Zeit ist eigentlich gemeint, wenn wir von der erhofften Unterbrechung des regulären Zeitflusses sprechen? Denn auch trotz – oder wegen – des Wunsches, Prozesse zu ermöglichen und eine eigensinnige Zeit herzustellen, sind Festivals Spektakel-Maschinen, die die Oberfläche, die Aneinanderreihung, die Dauer und den Rausch, den es bedeuten kann, vom einen ins Nächste geworfen zu werden, lieben – und diese eng getakteten Erlebnisräume in erster Linie für die Zuschauenden zu produzieren wissen. Künstler*innen, Festivalteams und Festivalleitungen wissen um die Ablaufpläne,

20 Derrida, Jacques: Falschgeld – Zeit geben I, München: Fink Verlag 1993, S. 27.

die für diese besondere Dichte von Ereignissen, diese besondere Zeiterfahrung nötig sind: Exakt aufeinander abgestimmte Aufbau- und Probenzeiten, kaum Schlaf für die von Nachtumbauten und Wiederaufnahmeproben geforderten künstlerischen und technischen Teams. Damit nach außen steht, was im Programm steht – und die Schlagzahl der Ereignisse dem Begriff und der Definition eines Festivals genüge tut.

Wie ließe sich nicht nur die Zeit der Zuschauenden darunter fassen, die sich dafür entscheiden, sich für eine Dauer von einer oder mehreren Vorstellungen auf die besondere Zeitlichkeit eines Festivals einzulassen, sondern auch die Zeit aller am Festival Beteiligten? Bis wohin lässt sich der Takt des Festivals dehnen, ohne, dass es an Dichte und Komplexität in seiner Collage und Begegnung von Verschiedenem verliert?

Mehr Zeit für die Wiederaufnahmeprobe, mehr Zeit für den Aufbau, mehr Zeit auf dem Festival, mehr gemeinsame Zeit, mehr Zeit für Begegnung. Dieser Versuch, vor allem den künstlerischen Teams mehr (bezahlte) Zeit zu geben, um möglichst achtsam ihre eigene Arbeit vorzubereiten, um auch die anderen Stücke des Festivals sehen zu können, um sich austauschen zu können, verschafft Luft im gemeinsamen Festival-Tun. Luft, die dringend nötig ist, um die Zeit des Festivals miteinander zu gestalten. Um mit allen oftmals über hundert Beteiligten in Austausch treten zu können, jedes Ereignis und jeden Moment begehen zu können. Denn die dicht angefüllte Zeit vergeht zugleich langsam und viel zu schnell, dafür, dass viele Menschen teilweise achtzehn Monate, teilweise zwölf Monate, drei Monate oder vier Wochen darauf hingearbeitet haben, sie für wenige abgezählte Tage miteinander zu teilen.

Der Versuch, mehr Zeit für die Künstler*innen, mehr Zeit für das Festivalteam, mehr Zeit dafür zu geben, achtsam miteinander zu sein, kollabiert dennoch immer wieder – vielleicht an dem Punkt, an dem der Wunsch, möglichst viele künstlerische Handschriften zu präsentieren, möglichst vielen Künstler*innen Raum zu geben, die gegebene Zeit, das gegebene Budget, die gegebene Struktur unter Druck setzt. Vielleicht aber ist dieser Versuch auch schon längst an der Entscheidung kollabiert, die Vorstellung eines Festivals, als dichte Ansammlung von Programm halten zu wollen und als Form auch in seiner Eigenzeitlichkeit als künstlerische Zusammenstellung von Verschiedenem zu schätzen. Solange ein Festival ein Aufführungs-Festival sein will, wehrt es sich gegen diesen Versuch, Zeit zu geben und mit dieser Gabe seine eigenen Ökonomien und Mechanismen auszusetzen. Es wehrt sich mit der ihm genauso inhärenten Dynamik des Überschwangs, des Feuerwerks, der reich angefüllten Zeit. Und hier beginnen sich theoretische und praktische Aporien erneut zu berühren und sich immer wieder gegenseitig herauszufordern, denn:

»überall, wo die Zeit die Erfahrung beherrscht oder konditioniert, überall wo die Zeit als Kreis herrscht, [ist] die Gabe unmöglich«²¹

– wenn vielleicht doch der Versuch nicht vergeblich ist, aus dem Rhythmus der Zeit auszubrechen, um ihr das Unmögliche doch noch einzuschreiben, sie zu dehnen, aufzuschieben, aufzuheben, auszusetzen, sich gegen sie zu stemmen und sie miteinander zu teilen, bevor der Augenblick vergeht.

8. Wer spricht, übergibt –

21 Ebd.