

Fabulieren, Atmen, Zögern.
Relationale Praktiken verstrickter
Differenzierung

Ines Kleesattel

Ines Kleesattel ist Philosophin sowie Kunst- und Kulturwissenschaftlerin. Sie forscht zu politischer Ästhetik, kritischen Theorien und künstlerischer Wissensproduktion in translokalen und transtemporalen Zusammenhängen. Seit 2017 ist sie Dozentin für Ästhetische Kulturen an der Zürcher Hochschule der Künste. 2015 promovierte sie an der Akademie der bildenden Künste Wien zu kritisch-emanzipatorischer Gegenwartskunst und den ästhetischen Theorien Adornos und Rancières (*Politische Kunst-Kritik*, 2016).

A recollection from the quasi-public #1

*...Your movements are in complete agreement with hers.
Your movements are driven by the same rhythm.¹*

Ich sitze auf einem Schaumstoffkissen am Boden des Off-Space Les Complices*: Aus mehreren im Raum verteilten Lautsprechern ertönen rhythmische Klänge von Bürsten, Rascheln, Reiben; eine mäandernde Erzählstimme entspinnt eine Art techno-öko-utopische Sci-Fi-Geschichte mit eigentümlichen Formulierungen und einem fabelhaften Verlauf, der durch verschiedenartige Begegnungen führt: mechanisch, biologisch, chemisch und queer. Die Sätze und bürstenden Geräusche überlagern sich, alternieren, bilden ein unregelmässiges Geflecht, immer wieder unterbrochen von unvorhersehbaren Pausen, zuweilen abrupt, auch mitten im Satz. Von diesem immer wieder an- und abschwellenden, sich mal zum Getöse verdichtenden, dann wieder verstummenden Klangteppich erfüllt, ist der Raum ansonsten spärlich bestückt. Physisch involviert *A heavy, heavy duty* (2016) ausser Lautsprechern und Schaumstoff-Sitzkissen nur noch ein Plexiglas-Tischchen, auf ihm eine Petrischale mit einigen graugrünen behaarten Samen und ein Stapel von Booklets. Letztere enthalten fragmentarische Exzerpte von Reise- und Rechercheberichten, Gesprächstranskripten, Daten und Erläuterungen zu Baumwollproduktion, -handel und -verarbeitung zwischen Indien und der Schweiz vom frühen 19. Jahrhundert bis in die Gegenwart. Ich blättere in einem der Booklets, lese hier und da einen Satz zu Anpflanzung und Weben, synthetischen Stoffen, Pharmazeutischem und Logistischem, zu kollaborativen Praktiken und zu vielfältigen Nebenwirkungen von Baumwolloptimierung durch Gentechnik und Pestizide. Währenddessen verwickeln mich die akustischen Rhythmen und Fabulationen in ein Gefüge aus More-than-human-Agencies von hybriden Stofflichkeiten und

¹ Stefanie Knobel, *Writing the body with the body*, Zürich 2020, S. 221.

diversen Berührungsqualitäten, aus sich fortpflanzenden Maschinen, Mutationen und Migrationen, Widerspenstigkeiten und unvorhersehbaren Produktivitäten im Allerkleinsten: *streifen, die sich zu streifen, so wie auf pyjamahosen, bündeln, werden sich zuerst mit mir, körperrhythmisch auf- und abbewegen und anschliessend in den takt des raums übergehend die karpash-watte durchweben*. Das Narrativ tilgt Subjekt-Objekt-Dichotomien, durchquert diverse Zeiten und Räume in molekularen, globalen und fantastischen Dimensionen. *die scheuerführung des hitzekörpers werde über das ovalrund des badewannenrands in einen strudel übergreifen: vom ovalraum in einen rundraum, diese ineinanderübergleitung werde es geben, und der strudel werde die scheuerführung in den marmor absenken, und der viereckraum werde in gestückten textilfetzen, die sich auffasern, oben an der wanne aufschwimmen...* Mich über die merkwürdig zusammengesetzte Zukunftszeitform wundernd gebe ich es auf, der Narration logisch folgen zu wollen, und sinke erneut in den Klangteppich aus rhythmisch reibenden Sounds. *Applied Materials: Cotton Shirt from Bangladesh. Polyester Raincoat produced in China. Persian Carpet out of Silk and Cotton*. Unwillkürlich wippe ich (beziehungsweise: wippt mein Körper) im Takt. An einigen Abenden werden die Sounds tatsächlich als «Textil Disco» gespielt. Aber als ich *A heavy, heavy duty* besuche, bin ich die einzige Person im Raum und kein (menschliches) Tanzen passiert. Mein Körper allerdings wippt weiter, unterbrochen, doch immer wieder von neuem. Und mein Pyjama fühlt sich seitdem nicht mehr an wie zuvor. «Molecular Revolution», schreiben Félix Guattari und Suely Rolnik, ist «something that I feel, that I live, in meetings, in institutions, in affects». ² Gerade aus dem Alltäglichen, Gelebten, Gefühlten und Affektiven, aus dem Berühren, Bewegen und Tanzen können

² Félix Guattari und Suely Rolnik, *Molecular Revolution in Brazil*, Los Angeles 2007, S. 457.

³ Donna Haraway, «Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective», in: *Feminist Studies* 14.3 (1988), S. 575–599, hier S. 65; Donna Haraway, *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*, Durham 2016, S. 3.

⁴ Elizabeth Povinelli, *Geontologies. A Requiem to Late Liberalism*, Durham 2016, S. 43.

mehr-als-menschliche, transindividuelle Subjektivierungsweisen erwachsen, die Äquivalenzlogik und Kapitalisierbarkeit ein Schnippchen schlagen, indem sie kollektiv und unberechenbar dynamisch heterogene Differenzierungen hervorbringen. Dominante Wirkmächtigkeiten und fortgesetzte Kolonialisierungen müssen damit nicht verkannt werden, im Gegenteil. Aber angesichts der ökologischen und sozialen Verheerungen des sich alternativlos gerierenden Kapitalismus, der sich in seinen vielfältigen Ausbeutungen auf Hierarchie- und Souveränitätsmythen stützt, brauchen wir diversere, relationalere und verletztlichere Geschichten; «world-changing fictions» und «speculative fabulations», wie Donna Haraway sagt, ³ die Imaginationen jenseits von Herrschaftsbegehren oder Verlustängsten zu befeuern vermögen. Nur ein materialistisch erdgebundenes Fabulieren, *sound on* und mit *slight hesitation*, kann das (Un-)Mögliche öffnen und in unzähligen latenten Potentialen *various beginnings* zum Klingen bringen.

A recollection from the quasi-public #2

Are other semiotically mediated and unmediated sensoria able to disturb the policing of the political order? Or are we hearing something other than Logos as the disorganizing principle of a postclimate politics: something more like «I can't breathe» than «Listen to me». ⁴

Ich trete durch einen schweren Lamellenvorhang aus transparentem Kunststoff im Helmhaus, einem städtischen Museum für zeitgenössische Kunst: Weisse Baumwollfahnen hängen von horizontalen Stangen auf unterschiedlichen Höhen herab. Wieder umfängt mich ein rhythmisches Soundgewebe. Es scheint mir vertraut, doch seine Quelle kann ich zunächst nicht orten. Zwischen den kreuz und quer durch den Raum laufenden Fahnen, auf die in kleinen Lettern vereinzelt Textstrophen gedruckt sind, sitzen und stehen Besucher*innen. Zugleich besteht beständig

Bewegung; ein Kommen und Gehen durch den Raum hindurch, in ihn hinein, aus ihm heraus – von Besucher*innen und, in grösseren Abständen, auch von Performerinnen. Als ich eintrete, glaube ich das textile Bürsten und Reiben aus *A heavy, heavy duty* wiederzuhören, identifiziere dann aber deutlich ein lautstarkes Atmen – das ich, ein wenig irritiert, für das Hecheln eines irgendwo liegenden Hundes halte. Doch das Atmen verändert Tempo und Rhythmus, wird mehrstimmig, gegenläufig, ein komplementäres, quasi dialogisches Ein und Aus. Wechselnde Performerinnen stehen einander mal gegenüber, mal voneinander entfernt; mal tritt eine hinter einer Fahne hervor, mal schnauft eine gegen die Wand; eine kauert, zwei rollen langsam über den Boden; eine verlässt den Raum, eine andere betritt ihn erneut. *breathe out, hold the breath, walk far into the space*. Dabei wirkt das Geschehen in *Oh my silly, silly, silly mind! – hereish and nowish* (2017) alles andere als zufällig oder gar «natürlich». Einer entschiedenen, geradezu strengen Choreographie folgend entfalten die Performerinnen heterogene Intensitäten und Rhythmen, einzeln und gemeinsam, synchron und asynchron, atemhaltend und atemtauschend, in einem prekären Gemenge aus Körpern, Bewegungen und Relationen. *breathe in, breathe out, walk to the audience, standing behind them*. Manches Atmen geht mir nah, zu nah mitunter, ohne dass die jeweils atmende Performerin dabei räumlich in meiner direkten Nähe sein müsste. Manch einen der Rhythmen halte ich fast nicht aus; dieses wiederkehrende, kurzatmig-schnelle Ein und Aus (das ich zunächst für Hundehecheln hielt) etwa bereitet mir (jetzt, da ich es als menschliches Atmen erkenne) Anspannung, Schmerzen, Panik. *The air that we are mutually breathing relates us to each other*. Offenkundig ist das Atmen einer Performerin nicht bloss das ihr eigene; es strömt durch meine Lungenflügel und die der anderen Anwesenden hindurch, unter dem Lamellenvorhang und durch kleinste Ritzen aus dem Helmhaus hinaus, in die Stadt, durch Strassen und Häuser, über den Fluss, den See, die Berge und

⁵ Juliana Spahr, *This Connection of Everyone with Lungs*, Berkeley 2005, S. 3–9.

so weiter. Die Luftqualität ist gut in der Schweiz. Dabei ist Atemluft auch hier angereichert mit Toxischem, verglichen mit anderen Orten aber in nur geringer, sorgfältig überwachter und für ohnehin wohl umsorgte Lungen gut verträglichen Intensität. Dem Atmen sind innen und aussen relativ. Die Umwelt im Menschen hebt und senkt seine Brust, transformiert ihn durchgängig, Wiederholung um Wiederholung; *breathe in, breathe out*, jeder Atemzug eine Differenzierung, jeder Atemzug in Relation.

This Connection of Everyone with Lungs betitelt Juliana Spahr einen Gedichtband, in dem sie schreibt:

*There is space, an uneven space, made by this pattern of bodies.
This space goes in and out of everyone's bodies.
Everyone with lungs breathes the space in and out as everyone
with lungs breathes the space between the hands in and out
as everyone with lungs breathes the space between the hands and
the space around the hands in and out
as everyone with lungs breathes the space between the hands and
the space around the hands and the space of the room in and out
as everyone with lungs breathes the space between the hands and
the space around the hands and the space of the room and
the space of the building that surrounds the room in and out*

Und so breiten sich Strophe um Strophe in beständiger Wiederholung weitere Differenzierungen aus, bis es neun Strophen später schliesslich heisst:

*as everyone with lungs breathes the space between the hands
and the space around the hands and the space of the room and the
space of the building that surrounds the room and the space
of the neighbourhoods nearby and the space of the cities and the
space of the regions and the space of the nations and the space
of the continents and islands and the space of the oceans and
the space of the troposphere and the space of the stratosphere
and the space of the mesosphere in and out.*⁵

Über «unser» Atmen sind wir Lebewesen ökologisch verstrickt mit der Erdatmosphäre, die Teil von uns wird. Auf Stefanie Knobels Empfehlung hin lese ich Elizabeth Povinelli. Dass Atmen stets relationale Praxis ist, kollektiv und mehr-als-menschlich, veranlasst Povinelli dazu, den ontologischen Begriff des irdischen Lebens in seiner Entgegensetzung zu unbelebter Materie zu überdenken. Für sie sind unsere Lungen «constant reminders that this separation [of life and non-life] is imaginary».⁶ Wenn Povinelli entgegen den Dualismen des westlichen Identitätsdenkens die grundlegende Relationalität des Irdisch-Ökologischen betont, konstatiert sie dabei keinen unterschiedslosen Holismus, der alles zur harmonischen Einheit verklärte.

Dass Atmen heute vielerorts, aber eben nicht überall und nicht allerorten auf dieselbe Weise zum Problem geworden ist, verlangt nach differenzierten Situierungen von Atembedingungen, die translokale und transhistorische Verflechtungen in ihrer enormen Komplexität wahrnehmen.

*The global nature of climate change, capital, toxicity, and discursivity immediately demands we look elsewhere than where we are standing. We have to follow the flows of the toxic industries whose by-products seep into foods, forests, and aquifers, and visit the viral transit lounges that join species through disease vectors. As we stretch the local across these seeping transits we need not scale up to the Human or the global, but we cannot remain in the local. We can only remain hereish.*⁷

6 Povinelli (Anm. 4), S. 43.

7 Povinelli (Anm. 4), S. 13.

8 Vgl. dazu Ruth Sonderegger, «Elemente einer postkolonialen Genealogie der westlichen Ästhetik», in: Sofia Bempéza, Christoph Brunner, Katharina Hausladen, Ines Kleesattel und Ruth Sonderegger, *Polyphone Ästhetik. Eine kritische Situierung*, Wien/Linz 2019, S. 53–68.

9 Isabelle Stengers, *Another Science is Possible. A Manifesto for Slow Science*, Cambridge 2018, S. 151.

10 Stengers (Anm. 9), S. 128.





A heavy, heavy duty, 2016

Sich derart kosmopolitisch in irdischen Zusammenhängen relationalen Atemtechniken zu üben, *breathe out, hold the breath, walk far into the space*, meint also etwas eklatant anderes als jene psychohygienische «Mindfulness», mit der sich privilegierte Leistungsträger*innen des kreativ gewordenen Kapitalismus für einen erfrischenden Augenblick auf ihr *here and now* besinnen, um anschliessend umso produktiver inmitten kompetitiver Verhältnisse an optimierten Wertschöpfungsprozessen mitwirken zu können. *hereish and nowish* zu atmen, heisst sich einzulassen in schmutzige Ströme, die angereichert sind mit Überschüssen von körperlicher Intensität, Kontrolle und Intentionalität, von Gewalt und Gespanntheit, Abwesenheiten, vergangenen und potentiellen Begegnungen und allen (un)möglichen Latenzen. Das Ein- und Ausatmen so zu modulieren, dass es Anspannung, Unterbrechung und Irritation hervorbringt, statt nach Entspannung und Einswerdung zu streben; dass es differentielle Rhythmen und Intensitäten in einer gemeinsam-geteilten Welt affiziert, statt individualistischen Rückzug in selbstzentrierte Innerlichkeit zu praktizieren, heisst sich in kosmopolitischer Aufmerksamkeit zu üben. Wobei «Kosmopolitik» freilich mit Isabelle Stengers zu denken ist (also nicht kantisch im Sinne eines aufklärerischen Humanismus, dessen vermeintlicher Universalismus bekanntlich mit krasser Exklusion und kolonialer Gewalt einhergeht),⁸ das heisst als «a name calling for the invention of modes of gathering that complicate politics by introducing hesitation»⁹. Oder eben «something more like *‘I can’t breathe’* than *‘Listen to me’*». Als eine selbstverständlichkeitsunterbrechende Verlangsamung, die mitunter schmerzhaft ist und Dissens erzeugt, bedingt Kosmopolitik eine differenzierende, materialistisch-erdbezogene Response-Ability – «accepting that what we add makes a difference to the world and becoming able to answer for the manner of this difference».¹⁰ Es ist derselbe planetarische Kohlenstoffkreislauf, der sowohl Leben und Nichtleben auf untrennbare Weise ökologisch verstrickt wie auch Produktion und Konsumtion des globalisierten Kapitalismus befeuert, schreibt Povinelli. Ich denke an Guattari

und Haraway, hoffe auf fabelhafte Molekularitäten und revolutionäre Latenzen zwischen den so gewaltigen Dominanzen. *warp and weft* (2017) – die zwischen den Performerinnen im Helmhaus hängenden Baumwollfahnen – entspinnt unterdessen ein Dialog zwischen einem «Merchant» und einer «Singing Voice». Das in Strophen fragmentarisch im Raum verteilte Gespräch dreht sich um das Weben von Stoffen, textile Mikroprozesse, maschinische Erweiterungen und Traversierungen menschlicher Körper, um Schlaufen repetitiver Bewegung:

The Singing Voice: Try to find more connections around you. Your skin, bones, hair, nails, brain, and blood are the virtual inheritance of the communication network. Now you can float or run by moving a nested loop over a grid: the outer loop for the inhale coordinate and the inner loop for the exhale coordinate. As the network of our movements and thoughts start to replicate themselves, each code reduces everything to simple actions: the pedal works through the alternate movement of the feet, raising half the threads of the warp while the hands throw the shuttle carrying the thread of the woof...

Während ich in die Choreographie von angestrengtem Ein- und Ausatmen verstrickt werde, lese ich also von körperlicher Arbeit an Webstühlen, mit Händen und Füßen, Fäden und Netzwerken. In der Schweiz gab es noch bis ins 19. Jahrhundert textile Heimindustrien, bis die Webstühle (giant looms, performing stars) im Zuge der Industrialisierung mechanisiert und die Arbeiten an ihnen in Fabriken verlegt wurden. Ich erinnere mich an Gespräche mit Stefanie Knobel, die mir von ihren Recherchen zur Textilindustrie berichtete und davon, dass sich aufgrund der damals neuen raumzeitlichen (und vergeschlechtlichten) Aufteilung von reproduktiven und produktiven Tätigkeiten viele Weber*innen in ihrer körperlich-kreativen Integrität bedroht sahen. Die strikte Abspaltung nun noch disziplinierterer Räume, Zeiten und Arbeiten empfanden nicht wenige von ihnen als Amputation. Spüren wir, die wir heute in der Schweiz unter postindustriellen

«Creative Economies»-Bedingungen darüber sinnieren, wie Grenzen zwischen Arbeit und Freizeit, Freundschaft und Netzwerken verwischen, noch einen Phantomschmerz dieser Amputation, die *hereish and nowish*, globalisiert-arbeits-teilig, eben noch immer wirksam ist?

The Merchant pulls out some lengths of cloth and throws them over the counter to show them to The Singing Voice.
Merchant: I would like to invest to increase production.
The Singing Voice: Hold on! These are not finished yet! Weaving never comes to an end. The beginning and the end are just two ideal states where you are no longer able to communicate.

A recollection from the quasi-public #3

One possibility is hiding cotton under or behind other substances.¹¹

Als ich mit dem Fahrrad an der Raum::Station ankomme, sehe ich durch die grossen Fenster des Projektraums Bekannte und Freund*innen stehend oder auf Matratzen am Boden sitzend, die Blicke nach unten oder oben gerichtet, konzentriert lauschend. Die Gelb-, Rot- und Brauntöne der von der Decke hängenden und Matratzen umhüllenden Polyesterstoffe glänzen warm in einer an Spätnachmittagslicht erinnernden Beleuchtung. Die Prints der Stoffe changieren zwischen digitalen Pixelstrukturen und ältlichen Mustern, wie ich sie von Tüchern aus der Jugendzeit meiner Grossmutter kenne. Von aussen in den Raum blickend fühle ich mich willkommen, in vertrauter Umgebung, freue mich aufs Eintreten. Als ich die Tür dann aber öffne, wird mir merkwürdig unbehaglich. Ich habe das Gefühl zu stören – als würde ich verspätet in eine Performance platzen, die schon begonnen hat. Dabei findet hier gar keine Performance statt – zumindest nicht derart, dass als Performer*innen ausgewiesene Körper zur Aufführung kämen. Auch die Baumwolle,

¹¹ Knobel (Anm. 1), S. 95.

die ich (inzwischen mit Stefanie Knobels Arbeit gut vertraut) eigentlich erwartet habe, glänzt durch (physische) Abwesenheit. Doch *der raum werde sich ganz im präsens aufwatten, von der stoffbordüre begrenzt* und untermalt mehrsprachige, mitunter schrill kreischende, dann wieder in angenehmer Intonation sprechende Stimmen, die aus kleinen auf die Fensterscheiben montierten Lautsprechern tönen. So erlaubt gerade das Ausbleiben offenkundig performerischer Ko-Präsenz, dass diese «Performance Undercover» andere agierende Anwesenheiten – (Kunst-)Stoffe und Körper, Stimmen und Perspektiven, Konventionen und Relationen – in den Vordergrund treten lässt. *You will not get of rid of me, the Bihar cotton says. No, I won't get rid of you, I say.*

Mein Eindruck, dass es hier um «uns» geht – um mich und die anderen Vernissage-Besucher*innen –, verstärkt sich dadurch, dass die Stimmen, die da von den Scheiben tönen, von den Tuis berichten. Gemäss Bertolt Brecht steht «Tui» für Telekt-Uell-In oder genauer für kritische Intellektuelle, die mit ihrer weisswaschenden Kritikkompetenz zu kapitalistischer Profitoptimierung beitragen, während sie in Kunst und Kultur für ihre vermeintlich widerständige Autonomie verehrt werden. *Till today, Tuis have the idea that our minds are free – in this time of art, technology, and performance.*

Ich denke an ein Gespräch über «Die Arbeit mit Performance», das ich vor einiger Zeit gelesen habe und in dem Sabeth Buchmann problematisiert, dass der Kunstbetrieb noch immer «dazu tendiert, Performance als das Andere des Markts zu idealisieren».¹² Derweil verlegt *Tip Tui – Performance Undercover* (2019) den Plot von Brechts *Turandot oder Der Kongress der Weisswäscher* – einer 1969 in Zürich uraufgeführten Parabel auf das faschistische Deutschland, die von einem vor der Öffentlichkeit verheimlichten und schliesslich in Brand gesteckten Baumwollvorrat handelt – in die heutige Gegenwart globalisiert agierender

¹² Sabeth Buchmann in: «Die Arbeit mit Performance. Ein Gespräch über Zusammenarbeit, Kollektivität und den Wert von Performance», in: *Texte zur Kunst*, Heft 110 (2018), S. 119–139, hier S. 129.

¹³ Kai van Eikels in: «Die Arbeit mit Performance» (Anm. 12), S. 119.

Tech-Performance: *Das Weisswaschen von Gewobenem, dieser Ansammlung von Fäden, die sich durch die Geschichte des Computing und der Technologie ziehen.* Die von den Fenstern schallenden Stimmen sprechen mal synchron, mal asynchron, gelegentlich auch allein von Optimierung und Evaluation, von Leugnung und kulturbeflissenem White-washing, von Performance und Produktivität. «Kooperation ist [...] unmittelbar wertschöpfend als Sozialkapital, und Kunst hat hier womöglich eine Modellfunktion für postfordistische Arbeitskulturen: Wo Kunst den eigenen Produktionsprozess im Produzierten mit zur Darstellung bringt, wirkt es sich auf den ästhetischen und wiederum auch ökonomischen Wert einer Arbeit aus, wer da mit wem zusammengearbeitet hat»¹³, sagt Kai van Eikels im Gespräch mit Buchmann; *everybody is accepted as long as they're productive...* ertönt eine Stimme von der Fensterscheibe. Mit Blick auf die Muster der glänzenden Stoffe, die Lautsprecher, ihre Verkabelungen und die anderen Vernissage-Besucher*innen frage ich mich: Wer arbeitet hier, in dieser Performance Undercover mit wem zusammen; was alles partizipiert, performt, wird produktiv, lässt sich evaluieren und valorisieren? *What is a cotton optimiser?* Beziehungsweise: Wer und was beteiligt sich auf welche Weise an welchen Bewertungen und Wertschöpfungen? Und während ich Knobels Stimme einen Dialog mit der abwesenden Baumwolle, die sie doch nicht loswird, führen höre, denke ich über «uns» hier im Raum anwesende Personen nach. Etliche sind mir bekannt – kritisch-politische Künstler*innen, Theoretiker*innen und Kulturarbeiter*innen, in der Mehrzahl aus der Schweiz und aus Deutschland stammend, nur wenige of colour. Was werden «wir», die wir uns hier, in diesem Projektraum, nach kurzem Zögern, ob «die Kunst» das hier verbietet oder wünscht, auf synthetischen Stoffen niederlassen, die die Künstler*in mit der finanziellen Unterstützung von Schweizer Kulturförderung aus Bangalore nach Zürich brachte, was werden wir hier alles nicht los? Was werden wir nicht los, obwohl es nicht augenscheinlich und direkt physisch präsent, aber doch wirkmächtig ab-/anwesend ist?

*In other words, I have been interested in the quasi-event, a form of occurring that never punctures the horizon of the here and now and there and then and yet forms the basis of forms of existence to stay in place or alter their place. The quasi-event is only ever hereish and nowish and thus asks us to focus our attention on forces of condensation, manifestation, and endurance rather than on the borders of objects.*¹⁴

A recollection from the quasi-public #4

*memory and forgetting exist equally in here...*¹⁵

Ich sitze am Schreibtisch über meinen Laptop gebeugt, unter die Ellbogen das dicke Manuskript von Stefanies Buch *Writing the body with the body* geklemmt. Das Buch atmet, schreibt, performt gemeinsam mit mir. Immer wieder schlage ich es an einer anderen Stelle auf, blättere Seiten vor und zurück, verfolge Querverbindungen, laufe durch Lücken. *Your movements are in complete agreement with hers* – keineswegs immer, nur zuweilen, wir spielen nicht virtuos miteinander, es läuft nicht wie am Schnürchen, gibt Unterbrüche, Holpern und Leerstellen. Dann wieder bekomme ich einen Faden in die imaginären Finger, den ich weiterzuspinnen im Stande bin, verflochte Manuskript, Erinnerung und Fabulation. Aber bevor ich meiner Sache sicher werden könnte, entgleiten mir die Bewegungen wieder in diese Dichte, stürzen mich in Zweifel, sind mir drei Schritte voraus, *tip tui, tip tip tip tui*, und unterbrechen den Rhythmus, den ich grade zu finden geglaubt habe. Vielleicht ist es auch schlicht bezeichnend, dass es mir nicht leicht von der Hand geht, eher *mit* Stefanie Knobels Texten und meinen Erinnerungen an deren Aufführungen zu schreiben als *über* sie, denn:

«Ich mag es, wenn partizipative Performance einer Freiheit von zweifelhaftem Wert zu einem guten Auftritt verhilft – wenn Freiheit in ihren kleinen alltäglichen Verkommenheiten zur Erscheinung kommen darf: als Unzuverlässigkeit, als Beliebigkeit oder als Unverschämtheit, die sich selbstverständlich etwas herausnimmt...»¹⁶

¹⁴ Povinelli (Anm. 4), S. 21 f.

¹⁵ Stefanie Knobel, *Writing the body with the body – Essays, Texts and Performances*, Zürich 2020, S. 67.

¹⁶ Kai van Eikels in: «Die Arbeit mit Performance» (Anm. 12), S. 139.