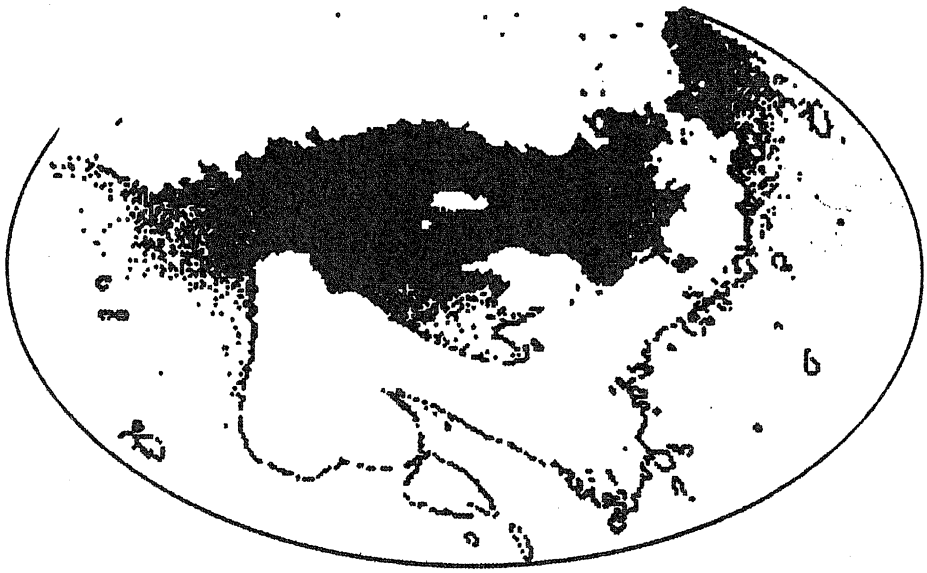
Musik-Avantgarde
Zur Dialektik von Vorhut und Nachhut

Eine Gedankensammlung für Günter Mayer



zum 75. Geburtstag herausgegeben von
Hanns-Werner Heister, Wolfgang Martin Stroh und Peter Wicke
Redaktionelle Mitarbeit: Wiebke Alf

BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg

Musik-Avantgarde

Zur Dialektik von Vorhut und Nachhut

Eine Gedankensammlung für Günter Mayer

zum 75. Geburtstag herausgegeben von
Hanns-Werner Heister, Wolfgang Martin Stroh
und Peter Wicke

Redaktionelle Mitarbeit: Wiebke Alf

BIS-Verlag der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg
2006

Das Werk ist einschließlich aller seiner Teile urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der Grenzen des Urheberrechts bedarf der Zustimmung der Herausgebenden. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Medien.

© BIS-Verlag, Oldenburg 2006

Verlag/Druck / Vertrieb: BIS-Verlag
der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg
Postfach 25 41, 26015 Oldenburg
Tel.: 0441/798 2261, Telefax: 0441/798 4040
E-Mail: verlag@bis.uni-oldenburg.de
Internet: www.bis.uni-oldenburg.de

ISBN 3-8142-2001-3
ISBN 978-3-8142-2001-7

Inhalt

Vorbemerkung 7

Avantgarde - Dreierlei Bestandsaufnahme

Gisela Nauck: Ein neues Zeitalter der musikalischen Moderne – Eine Skizze zur Szene aktueller Musik heute 9

Gerhard Müller: Avantgarde – ein Traum? 42

Chris Cutler: Thoughts on Music and the Avantgarde – Considerations of a Term and its Public Use 52

Avantgarde - Ansichten und Sichtweisen der Produzenten 74

Wolfgang Hufschmidt: Vom Ende und vom Erbe der Avantgarde des 20. Jahrhunderts 74

Georg Katzer: „In brackiger Brühe" für Sopran, Cello und Bassklarinette 82

Luca Lombardi: „Prosperos Epilog", 13. und letzte Szene der Oper „Prospero" 84

Claus-Steffen Mahnkopf: Die unbedingte Kunst. Ein Beitrag zur kommenden Demokratie 92

Graciela Paraskevaídis: „wandernde klänge" für 7 Instrumente 100

Rubens Ricciardi: „Dank an Prof. Günter Mayer" 104

Nicola Sani: Musik in Italien zwischen politischem Engagement und Globalisierung 107

Hermann Keller: Klavierstück 2005 119

Claus-Steffen Mahnkopf: Die unbedingte Kunst. Ein Beitrag zur kommenden Demokratie

Ich möchte weniger eine Theorie vorstellen als vielmehr in Form eines öffentlichen Engagements, das eine Art von Glaubensbekenntnis in sich birgt, aufrufen zu einer Kunst, die eine unbedingte ist. Ich möchte dazu beitragen, zu bestimmen, wo der Ort einer solchen unbedingten Kunst liegen könnte und welche Beschaffenheiten dieser Ort aufweisen müsste.

Ich bringe zum Ausdruck, dass die moderne Kunst, wie sie sich seit bald 200 Jahren ausgebildet hat, eine unbedingte ist, zumindest ihrer Idee, ihrem Selbstanspruch nach, dass sie eine bedingungslose ist, dass sie, das wäre die radikalste Formulierung, von jeder sie einschränkenden Bedingung frei sein sollte. Dass und wie das zu denken ist und dass ein solcher Ansatz nicht nur in Aporien und zu Utopien führt, wird im folgenden zu zeigen sein.

Unter »moderner Kunst« verstehe ich jenes europäische Modell, das sich in der frühen Neuzeit, vor allem in der Renaissance, auch dank von Mäzenatentum herausgebildet hat und im Zuge der Umstellung der Gesellschaftsstruktur von einer feudalen auf eine funktional differenzierte ein eigenes gesellschaftliches System erhalten hat, das sich eigensinnig selbst steuert – und in dem daher allein sich entscheidet, was Kunst ist – und autopoietisch, d. h. nach eigenlogischen Prinzipien, sich selbst am Leben erhält. Es sei sogleich hinzugefügt, dass »europäisch« nicht auf Europa allein beschränkt sein muß oder nicht alle Kunst in Europa automatisch eine europäische ist. Dieser Ausdruck zeigt vielmehr einen normativen Rahmen an, der sich im Zeitalter der Globalisierung – Derrida bevorzugt den Ausdruck »mondialisation«, weil »Welt« der bessere Name für das ist, was gegenwärtig geschaffen wird – gebildet hat, einen Rahmen, der, ob man das begrüßt oder nicht, sich weltweit als Maßstab durchzusetzen scheint.

Nach der klassischen Moderne, der Avantgarde und nicht zuletzt der Postmoderne, die freilich kaum mehr war als eine Form der vielen Facetten der Moderne, ist diese europäische Kunst »klassisch«, d. h. allgemeingültig, d. h. allgemein anerkannt und hat sich als allgemeine Ausdrucksform der Menschheit auch durchgesetzt. Man hat sich, ohne es weiter zu reflektieren, daran gewöhnt, diese Kunst eine freie zu nennen, frei, weil nicht (mehr)

funktional und an die Zwecke der Auftraggeber gebunden. Freilich impliziert seine solche Freiheit, wie die geschichtliche Erfahrung zeigt, Widersprüche und Aporien, die der kritischen Analyse harren. Solche Kunst ist nicht oder nur in den seltensten Fällen eine unbedingte.

»Freie« Kunst – »frei« dank ihrer Einbindung in ein geschlossenes gesellschaftliches System – genießt, trotz der allgegenwärtigen und perennierenden Anfeindungen der Kulturspießer, hohes gesellschaftliches Ansehen; ablesen lässt sich das an den exorbitanten Beträgen, die Versteigerungen von Kunstwerken der Moderne erzielen. Aber was ist das, was diese Wertschätzung – im doppelten Sinne des Wortes – bedingt? Es ist das Vermögen der Kunst (und das Recht, das sie in Anspruch nimmt), der Menschheit – konkret dann, wenn die Kunst sich der Öffentlichkeit stellt, abstrakt, d. h. prinzipiell, dann, wenn sie, um der Formerfüllung willen, die Einsamkeit sucht, denn was Öffentlichkeit und Einsamkeit in Sachen Kunst sind, ist selber einer der Gegenstände künstlerischen Arbeitens – Formen authentischen Ausdrucks anzubieten. Während die Wissenschaft und mit ihr das Wissenschaftssystem der Menschheit Wahrheit(en) anbietet, ist es der Kunst darum zu tun, Formen und Gestalten der Authentizität darüber zu finden, was Menschsein in seinen unendlichen Facetten heißen kann.

Was Authentizität konkret bedeutet, ist eine stets umstrittene Frage; das gleiche gilt für die Kunstschönheit und noch mehr für den so schwierigen Begriff der Kunstwahrheit. Andererseits wird niemand, der sich professionell zur Kunst bekennt, der Künstler zu sein beansprucht, der am Kunstdiskurs ernsthaft teilnehmen möchte, die Legitimität dieser grundlegenden Begriffe – mitsamt der Möglichkeit ihrer Negation – bestreiten. Allein, wie dieser Streit zu führen ist und welche Ergebnisse sich aus ihm gewinnen lassen, das kann nur am Ort einer unbedingten Kunst bestimmt werden. Es ist das Erbe der Aufklärung, der neuzeitlichen Aufklärung, die eine europäische war und ist, solche Fragen an die Kunst überhaupt zu stellen, sie an einem speziell ihr zugewiesenen Ort zu stellen. Nicht die Kirche, nicht der Potentat, nicht der Staat, nicht die Partei, nicht die Zensurbehörde, sondern der moderne Diskurs der Kunst selber bestimmt, was Kunst ist und nicht und was an ihr bedingt ist und unbedingt sein könnte.

Kunst – auch wo sie sich antihumanistisch gebärdet (wofür es gute Gründe geben mag) – ist stets ein Ereignis des Menschen. Sie stammt von Menschen, ist für Menschen gemacht und thematisiert Menschliches (dort, wo sie das scheinbar nicht tun, in den Reflexionen über die Götter, in der Anschau-

ung der Natur, ist sie immer noch auf den Menschen bezogen, nämlich auf dessen Verhältnis zu diesem Nicht-Menschlichen). Es ist kein Zufall, dass die Renaissance zugleich den Menschen ins Zentrum der Weltsicht rückte und die Kunst als (beginnend) autonome Reflexionssphäre weltgeschichtlich durchzusetzen begann. Und nur der Bezug auf den Menschen kann in Zukunft Kunst, die den Namen verdient, also gerade kein Design, Kunsthandwerk und Kulturindustrie ist, legitimieren. Und diese Legitimation ist dringend erforderlich, wenn ein Ort der unbedingten Kunst gefunden werden soll.

Dort nämlich wären alle – alle umstandslos, ohne Beschränkung, ohne Bedingung – Fragen der Kunst zu stellen und zu erörtern. Stellen und erörtern heißt ein Doppeltes: einen Diskurs über Kunst zu führen, der keine Frage auslässt, der keine Frage verbietet, keine verpönt, keine diskriminiert, einen Diskurs, der die materiellen und ideellen Voraussetzungen anbietet, so dass auf diese Weise gearbeitet werden kann, und *Kunst*, zu der dieser Diskurs zählt, zu machen: d. h. zu kreieren und aufzuführen, somit einer Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Der *Ort* der unbedingten Kunst wäre der Ort der *unbedingten Kunst*. Unbedingte Kunst ist aber eine, die sich auch gegen die Bedingtheiten seitens eines Diskurses abdichtet. Über den Doppelcharakter des Diskurses – einmal als Gesamtheit des Kunstgeschehens, das andere Mal als Metakommunikation – wird somit noch zu sprechen sein.

Es ist eine geradezu alltägliche und doch politische Erfahrung, dass es einen Ort der unbedingten Kunst de facto nicht gibt (sehr wohl gibt es aber, zuweilen und in exemplarischen Ausprägungen, unbedingte Kunst). Dennoch sollte er prinzipiell und seinem erklärten Wesen nach der Ort des letzten kritischen Widerstands gegen alle dogmatischen Versuche sein, sich der Kunst zu bemächtigen.

Was in diesem Zusammenhang »kritisch« heißen mag – Derrida bemüht die Dekonstruktion als eine der Kritik vorgeschaltete oder übergeordnete Instanz –, ist selber an jenem Ort, an dessen Diskurs verortet. Kritik/Selbstkritik, Widerstand muß dieser Ort leisten (das heißt, deren konkrete Form erfinden), durchhalten (das heißt, professionell = sachgemäß durchführen) und reflektieren (das heißt, diskursiv und stets aufs neue ins Unabgeschlossene hinein bedenken). Nur der Ort der unbedingten Kunst vermag das.

Dass es ihn de facto nicht gibt, ist nicht schwer zu erklären. Gäbe es ihn, so stünde er in Opposition zu einer ganzen Reihe von Mächten, die immer schon und immer wieder die Kunst fürchteten, mit der sich gleichwohl eine

ganze Reihe von Mächten schmückten: so die Staatsmacht im Namen des Volkes, das sie, demokratisch oder nicht-demokratisch, regiert, im Namen einer behaupteten Identität, für die die Kunstwerke Zeugnisse sein sollen; so ökonomische Mächte, die ihren Werthorizont repräsentiert sehen möchten oder, neuerdings, ihre weltoffene, moderne und vorgeblich avantgardistische Einstellung zur Schau stellen, Mächte, die zuweilen auch einfach nur anlocken möchten mit Spektakulärem; und natürlich immaterielle Mächte, ideologische, religiöse, kulturelle, darunter auch solche des Wissenschaftssystems, der Diskurse, ja des Diskurses der Kunst selber. Alle solche Mächte schränken ein, ja behindern eine unbedingte Kunst. Eine unbedingte Kunst gehört aber der absoluten Demokratie, die zum gegebenen Zeitpunkt nur eine kommende sein kann.

Die unbedingte Kunst müsste also auch der Ort sein, an dem nichts außer Frage steht: die gegenwärtige und determinierte Gestalt der Demokratie sowenig wie das Befinden der Menschen, sowenig wie die Idee des Fragens, der Art des Befragens, ja sogar von dessen Autorität; der Ort, an dem nichts nicht gemacht werden kann; der Ort, an dem auch und gerade die Kunst in Frage steht. Die unbedingte Kunst ist das Recht, alles zu tun, sei es auch im Zeichen der Vorläufigkeit und der Erprobung des Sich-Ausdrückens; das Recht, genau das öffentlich zu tun, es öffentlich zu machen, es öffentlich zur Diskussion zu stellen (das letztere heißt viel mehr als eine Kommunikation in Gang setzen).

Dieser öffentliche Raum ist es, der die Kunst an Aufklärung und an die Idee einer demokratischen Polis zurückbindet. Unbedingte Kunst ist nicht ein Privates, weder, was den Besitz an Werken abgelangt, noch hinsichtlich des Geschmacks und der diversen Bedürfnisse, die mit Kunst assoziiert werden. Deswegen ist Kunst auch mehr als Unterhaltung, Kitsch und Amusement, so legitim diese Formen menschlichen Lebens auch sind und so vielfältig sie sich auch mit veritabler Kunst berühren.

Profession ist im Französischen, der Sprache von Derrida, Beruf und öffentliche Erklärung, ja Bekenntnis. Der Künstler verbindet beides in exemplarischer Weise. Als Künstler ist er hochspezialisiert, er übt einen Beruf aus, der »érudition« voraussetzt. Aber er übt nicht nur einen Beruf aus (er wäre sonst Handwerker, Lieferant, Produzent von Konsum), er legt mit dem, was er tut, und darin, wie er es tut, ein Bekenntnis ab. Dieses Bekenntnis ist ein öffentliches, es wendet sich an alle. Kein Künstler, auch der eskapistische, der fundamentalistische, der esoterische nicht (denn diese glauben daran, dass

ihre Partikularität eines Tages die Welt erobern wird), arbeitet für sich; der Künstler schafft für alle, kein Mensch ist im Prinzip von seiner Kunst ausgeschlossen; er schafft für die gesamte Menschheit und antizipiert so die absolute Demokratie. (Das erklärt, warum es ›rechte‹ Künstler von Rang nicht geben kann.)

Die Unbedingtheit der unbedingten Kunst war noch nicht. Ihr Ort ist noch keiner. Das macht ihre Schwäche, ihre Verletzlichkeit aus. Kunst ist immer – noch – ohnmächtig und hilflos. Sie ist den Mächten gegenüber fremd, ja dem Machtprinzip als solchem, deswegen verfügt sie über keine eigene Macht. Ich spreche nicht von Künsten, die dienen, die Aufgaben erledigen, die Bedürfnisse stillen, sondern von einer, die bedingungslos am Werke ist. Diese Bedingungslosigkeit macht sie wehrlos, und zuweilen muss sie sich, erschöpft und entleert, aufgeben – sie wird dann überführt (wie eine Leiche) in eine der unzähligen Kultureinrichtungen, die bedingte sind – bzw. sich regenerieren. Das letztere freilich geschieht nicht an ihrem Ort (den sie ja eingebüßt hat, wenn er denn je bestanden haben sollte), sondern an einer Stelle, den man den Nicht-Ort der Kunst nennen könnte: das Leben mit den leidenschaftlichen Kämpfen, die die Menschen ausfechten müssen, wenn sie nicht in der Komfortabilität einer ausdifferenzierten Gesellschaft leben (und das tun die allermeisten).

Damit stellt sich die Frage, die nicht zuletzt eine ökonomische, rechtliche, politische ist: Kann die Kunst eine unbedingte Unabhängigkeit behaupten, kann sie eine Art von Souveränität für sich behaupten, ohne sich dem Schlimmsten auszusetzen, nämlich sich vielleicht auch ergeben zu müssen?

Dagegen braucht es nicht bloß ein Widerstandsprinzip, es bedarf auch der Widerstandskraft – der Kraft zur Dissidenz. Solche Dissidenz macht nicht Halt vor der Dekonstruktion des Begriffs der Souveränität, die wir – noch – der Kunst ansinnen müssen. Es sei nicht behauptet, um das vorneweg zu sagen, dass Widerstandskraft allein der Kunst vorbehalten ist. Das wäre eine Überschätzung ihres Ausnahmestatus. Und eine Unterschätzung der demokratischen Prozesse, die im Empire der »Multitude« anvertraut werden, um mit Antonio Negri und Michael Hardt zu sprechen. Aber in der europäischen Geschichte und in den funktional ausdifferenzierten Gesellschaften, deren Modell ein europäisches ist, scheint die Kunst ein privilegierter Ort zu sein, wo solche Widerstandskraft Gestalt annimmt, die den Gegenstand des Widerstehens bei weitem übersteigt und Bedeutung annimmt in Form von Werken – oder auch Nicht-Werken –, die, wie wir gesehen haben, sich an alle

Menschen richten und daher sie alle am Widerstandsprinzip partizipieren lassen.

Die Kunst ist der Ort, an dem der Ausdruck und die Lebensweise des Menschen ›verhandelt‹, zur Diskussion gestellt, erprobt und experimentierend erweitert werden. Der Ort, an dem der Begriff des Menschen neu gefunden wird, die Figur der Menschheit und der Menschlichkeit im allgemeinen. Die Dekonstruktion, die konstruktiv und destruktiv arbeitet an dem, was ist (und dieses »was ist« beinhaltet alle unsere Träume und Projektionen, alles Utopische, was bisher gedacht und gefühlt wurde, alle Antizipationen, mithin alles, was nicht ist, gerade auch das Unmögliche), hat ihren Ort in der Kunst, sofern sie sich anschickt, eine unbedingte zu sein oder zu werden, und nicht nur, wie Derrida ausführt, in den Humanities, wo gewiss rationaler und begrifflicher gearbeitet werden mag, was aber durch die Konkretion durch das Leben, wie es real ist und heute ist, komplettiert werden muß, wenn man in einem solchen offenen Horizont von Komplettierung sprechen kann.

»Schaffen« nenne ich in diesem Zusammenhang das, was kraft der Tradition der menschlichen Kreativität zu solchem Widerstand aufruft. Solches Schaffen bedient sich des Widerstands, um sich das Recht zu nehmen, nichts nicht zu machen. Dieses Recht gehorcht einem anderen Recht, nämlich dem der Freiheit aller, an der unbedingten Kunst teilzuhaben, nicht nur als Rezipient oder Kritiker, sondern auch als Schöpfer. Es zeichnet sich ab, dass der Ort der unbedingten Kunst nur in einer Übergangsphase ein lokaler begrenzter Ort sein wird oder verstreute Orte sein werden.

Es ist nötig, den Begriff der Kunst zu erweitern und neu zu fassen. Es geht, wie es scheint, nicht mehr bloß um jenen konservativen Begriff, mit dem man die Künste und ihre Traditionen zumeist assoziiert: große, exzeptionelle Meisterwerke einerseits, die die Zeiten überdauern und an denen allermeist mehr erhabene als schöne Gefühle geweckt werden, und andererseits eine Flut von Tagesgeschäften, die der Identitätsbildung von Lebensstilen dienen, bzw. eine mittlere Schicht von großartiger Kunst, die aber im Kunstsystem, dem Literaturmarkt oder dem Konzertleben gleichsam eingesperrt ist. Ohne alldem, was dabei entstand und entsteht, untreu zu werden, müsste dieser neue Begriff von Kunst das einbegreifen, was die Systemkonstitution des Kunstsystems ihr gerade verbietet: einen aktiven Beitrag zu leisten für die Demokratie, wie schwach sie, in demokratischen und nicht-demokratischen Staaten, auch immer ist, und für die kommende Demokratie und damit für eine Menschheit, die einmal als die befreite sich selber bestimmen wird.

Kunst muss also, mit anderen Worten, sich frei machen von dem, was sie einschränkt, von ihrer Verortung, wie diese statthat, und von jenen Diskursen, Rechtsvorschriften, Imperativen, Rechenschaftspflichten, Buchführungen und Bilanzierungen, die ihr heteronomisch aufgebürdet werden, und jenen Selbstinszenierungen und Werbemaßnahmen, die sie sich selber aufbürdet. Das Heteronomische soll hier nicht nur als das Gegenprinzip zur gesellschaftlichen Autonomie der Kunst verstanden werden (die, zumindest als ein Übergangsphänomen, absolut unabdingbar ist und von niemandem leichtfertig aufs Spiel gesetzt werden sollte), sondern auch und gerade als die Instanz der Verhinderung der absoluten Kreativität. Gerechtigkeit der Kunst gegenüber übt der, welcher ihr das Ihre auch zugesteht und einräumt.

Nun ist Kunst nicht irgendwelche Kreativität, sondern spezialisierte im Anschluss an die Traditionen der Vergangenheit oder im Vorgriff auf die der Zukunft. Kunst bleibt – vorerst, also solange die Vorgeschichte andauert – von der allgemeinen Kreativität, dem kunstähnlichen Verhalten der Menschen getrennt. Kunst ist professionelle Kunst.

Allein, was heißt »professionell«, »Profession«? Ist es der Beruf, der den Künstler zum Künstler macht? (Ist dem so, wie ist dieser Beruf zu denken? Wie wird er ausgeübt? Welches Ethos trägt ihn?) Oder ist es gar die Berufung, die den Künstler konstituiert? (Und wenn dem so ist, welche Instanz beruft ihn? Welche Autorität, welcher Souverän spricht diesen Ruf aus? Wie kann gewährleistet sein, dass solche Autorität mehr ist als die Projektion des Narzissmus, den der Künstler in sich trägt?) Wieder hilft uns die französische Sprache: »Profession« ist auch das Bekenntnis, hier das Bekenntnis zur Kunst, das Bekenntnis zur Kunst als Beruf, zur Kunst als professionelle Kunst, als gekonnt-spezialisierte und öffentlich beglaubigte Kunst, zu einer Kunst, in der die Berufsausübung und die öffentliche Positionierung eine Ehe eingehen. Profession ist nahe der Professur, dem Professor, dem Lehrer, der, in den unzähligen Hochschule und Akademien, lehrt, was Kunst professionellerweise ist oder nicht, sein soll oder nicht, sein darf oder nicht. Vielleicht auch: sein muss. Ist der Künstler auch Kunst-Professor, dann treffen drei Dimensionen in ihm zusammen: die Kunst als Beruf, das öffentliche Bekenntnis und die Lehre – oder anders formuliert: die Kreativität, die eine unbedingte ist, die Funktion für die – kommende – Demokratie und die Verantwortung für das Tradieren dessen, was die Kunst macht. Dieses »macht« in allen Aspekten: »was die Kunst so macht«, »was die Kunst zur Kunst macht«, das »Machen von Kunst«.

Dieses »professer« heißt »lehren« und »öffentlich erklären« – nicht nur ist alle Kunst öffentlich, auch die Lehre der Kunst ist es –, »sich bekennen zu«. Was heißt das genau? Was tut man, wenn man, performativ, etwas öffentlich erklärt oder sich zu etwas bekennt, wenn man etwas schafft, und auch dann, wenn man einen Lehrberuf, die Profession des Professors, ausübt? Austin und Searl unterscheiden performative und konstative speech acts. Übertragen auf die Kunst heißt das: Kunstmachen setzt etwas: ein Werk (oder auch ein Nicht-Werk), ein Geschaffenes, und Kunstmachen ist ein Ereignis, das stattfindet. Der Ort der Kunst ist somit jener, an dem etwas geschaffen *und* ein Ereignis in die Welt gesetzt wird. Das Ereignishafte ist aber nicht allein die institutionelle Präsentation in Galerien, Theatern, auf Festivals. Das ist es immer auch, und in vielen Fällen leider das vermeintlich Vordergründige, das selbstbehauptet Primäre. Das ist aber ein Schein. In Wahrheit ist das Ereignis das, was sich im Werk (oder Nicht-Werk) tut, *dass* es sich tut und dass dieses Sich-Tun von exzeptionellem, nicht-konventionellem, widerständigem und oppositionellem, sprich: nicht-selbstverständlichem Charakter ist. Das Ereignis, auch wenn es als Diskurs-Vibration wahrgenommen wird, stammt vom Künstler.

Der Ort der unbedingten Kunst ist, wo solches Konstative, solches Schaffen und solches Performative, solches Sich-Bekennen durch ein Tun zusammenfinden. Man könnte auch sagen: Dieser Ort ist nichts anderes als das, was geschieht, das, worauf man stößt oder was einem zustößt, die Stätte des Stattfindens.

Diesen Ort gilt es zu finden und zu befragen. Und immer wieder wird uns die Frage begegnen, wer diese Fragen stellt und beantwortet, stellen und beantworten darf, auf wen beim Fragen und Antworten gehört wird, welche Macht (oder Ohnmacht) diesen von jenen scheidet, denen kein Gehör geschenkt wird.