

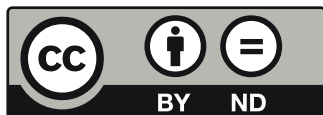
Schriftenreihe des DFG-Graduiertenkollegs „Das Wissen der Künste“  
herausgegeben von Barbara Gronau und Kathrin Peters

## **Wessen Wissen? Materialität und Situiertheit in den Künsten**

Herausgeberinnen: Kathrin Busch, Christina Dörfling, Kathrin Peters, Ildikó Szántó

Paderborn: Wilhelm Fink, 2018

Gestaltung: Jenny Baese



Dieses Werk ist unter einer Creative Commons Lizenz vom Typ Namensnennung - Keine Bearbeitung 4.0 International zugänglich. Um eine Kopie dieser Lizenz einzusehen, konsultieren Sie <http://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/> oder wenden Sie sich brieflich an Creative Commons, Postfach 1866, Mountain View, California, 94042, USA.

## Situiertheit

ILDIKÓ SZÁNTÓ

- S7 »the distaste for endless socially enforced dualisms«  
Einleitung zur Sektion »Situiertheit«

TOM HOLERT

- S15 Wissenspraxis am Ort der Kunst  
Über Spezifika und Herkünfte gegenwärtiger epistemischer  
Möglichkeiten

BONAVENTURE SOH BEJENG NDIKUNG

- S29 Anmerkungen zum epistemischen Ungehorsam  
Oder: Verwirrung des Verstrickten und Beunruhigung  
der Besorgten – Fallstudie Savvy Contemporary

YVETTE MUTUMBA

- S41 Parallele Wissensproduktionen  
Statement zu einem möglichen Kulturschaffen

ONUR SUZAN NOBREGA

- S51 Materialität und Epistemologie postmigrantischer  
Kulturproduktion

SIMONE DEDE AYIVI IM GESPRÄCH MIT INA DRIEMEL

- S59 Über Veränderung, Ignoranz und Prozesse  
des Verlernens im Theater

PHILIP SCHEFFNER IM GESPRÄCH MIT KATHRIN PETERS

- S69 Auf Augenhöhe arbeiten

STEPHAN TRINKAUS

- S89 Wissen, Materialität, Sorge: »Into the Chthulucene II«

KARIN HARRASSER

- S103 Irgendwann nie modern gewesen sein  
Zur Zeitstruktur situierten Wissens

HEATHER LOVE

- S115 Die Versuchungen  
Donna Haraway, feministische Objektivität und die Frage  
der Kritik

KATJA EYDEL

- S135 Appointed  
Eingeleitet von KATHRIN BUSCH

- S149 Autor\_innen

**Onur Suzan Nobrega**  
**Materialität und Episte-  
mologie postmigrantischer  
Kulturproduktion**

In diesem Artikel skizziere ich einige der epistemologischen Grundlagen und Überlegungen zur Erforschung der Institutionalisierung der postmigrantischen Theaterbewegung in Berlin und zu den Arbeitsbedingungen von Künstler\_innen *of color*<sup>1</sup> in der deutschen Theaterlandschaft. Dabei ist die Entstehung und Entwicklung des postmigrantischen Theaters als eine erfolgreiche institutionelle Etablierung neuer ästhetischer, narrativer und kulturpolitischer Werkzeuge zu verstehen, die einerseits das Ankommen von Künstler\_innen *of color* und der Sprache der kulturellen Vielfalt in den Künsten inmitten eines neuen, globalisierten, urbanen Kosmopolitismus signalisiert. Andererseits ist jedoch zu beobachten, dass trotz dieser Ankunft weiterhin nur ein begrenzter Zugang für Künstler\_innen *of color* zu den Institutionen der sogenannten Hochkultur besteht. Außerdem sind prekäre und rassifizierte Arbeitsbedingungen und ein Mangel an materiellen Ressourcen festzustellen – trotz der notwendigen *diversity*-Arbeit, die die Künstler\_innen der postmigrantischen Theaterbewegung leisten. Die Kulturproduktionen von im postmigrantischen Theater aktiven Künstler\_innen *of color* sind zudem als politische Interventionen zu verstehen, weil sie dazu dienen, Fragen der Repräsentation von Künstler\_innen *of color* in einer überwiegend von der weißen Mittelschicht dominierten institutionellen Landschaft zu verhandeln und die Institutionalisierung des postmigrantischen Theaters in der Hochkulturlandschaft Deutschlands sowie dem kulturpolitischen Bereich und dem damit verbundenen Subventionsapparat zu fordern.

2006 fand das erste postmigrantische Festival unter dem Titel *Beyond Belonging – Migration*<sup>2</sup>, kuratiert von Shermin Langhoff, am Hebbel am Ufer statt. Im Jahre 2008 wurde das Ballhaus Naunynstraße als postmigrantisches Theater (wieder-)eröffnet. Es gilt seitdem als ein Ort, an dem lange vernachlässigte und unsichtbare Erzählungen, Erfahrungen, Figuren und kulturelle Erinnerungen künstlerisch aufgearbeitet und auf die Bühne gebracht werden. Seit der Übernahme der Intendanz am Maxim Gorki Theater durch Shermin Langhoff und Jens Hillje im Jahre 2013 und der künstlerischen Leitung am Ballhaus Naunynstraße durch Wagner Carvalho hat sich das Spektrum der postmigrantischen Theaterbewegung in Berlin erweitert. Am Ballhaus Naunynstraße stehen nunmehr zunehmend auch schwarze, feministische und queere Perspektiven im Zentrum des Programms. Zudem konnte man über die vergangenen Jahre beobachten, dass der Begriff des postmigrantischen Theaters sich sowohl in der deutschen Theaterlandschaft wie auch in anderen künstlerischen und wissenschaftlichen Räumen etabliert hat.

### Zur Materialität postmigrantischer Kulturproduktion

Diese Entwicklung ist insbesondere dann von kulturwissenschaftlicher und kultursoziologischer Relevanz, wenn man sich bemüht, die materiellen Bedingungen kultureller Produktion aus der Perspektive rassifizierter Künstler\_innen zu verstehen und einen angemessenen theoretischen Rahmen zu schaffen, der die Verknüpfungen zwischen den Veränderungen in den Arbeits- und Lebensbedingungen des

Spätkapitalismus in Richtung einer zunehmenden Prekarisierung der Arbeit und der Situation von Künstler\_innen *of color* in der künstlerischen Landschaft Deutschlands zu fassen vermag. Zu untersuchen, wie in Berlins Theaterlandschaft der Aufbau einer rassifizierten Arbeitsteilung erfolgt und wie dagegen angegangen wird, ist natürlich höchst bedeutsam, wenn man bedenkt, dass kulturelle Produktion von materiellen Bedingungen wie der Finanzierung und der Verteilung von Fördergeldern im Rahmen einer rassifizierten und vergeschlechtlichten Arbeitsteilung abhängt. Doch der Rassifizierungsaspekt prekärer künstlerischer Arbeit ist auch eingebettet in die Geschichten, Stimmen und Handlungen jener Künstler\_innen *of color*, die im letzten Jahrzehnt und trotz prekärer Arbeitsbedingungen sowohl das postmigrantische Theater als Bewegung und Institution als auch ihre eigenen künstlerischen Karrieren etablierten, indem sie, um es mit der britischen Soziologin Nirmal Puwar zu sagen, »privilegierte Positionen« in öffentlichen Institutionen wie Theatern einnahmen, in Räumen, die nicht »für sie reserviert« waren.<sup>2</sup> Wenn wir diese Entwicklung begreifen wollen, erfordert das ein Verständnis von Kultur, welches nicht nur anerkennt, dass Kultur nie unveränderlich oder einheitlich ist, sondern auch, dass sie gemäß den jeweiligen materiellen Gegebenheiten entsteht und sich mit ihnen verändert. Nach Ansicht der schwarzen Feministin Leith Mullings setzt sich Kultur zusammen aus

the symbols and values that create the ideological frame of reference through which people attempt to deal with the circumstances in which they find themselves. Culture [...] is not composed of static, discrete traits moved from one locale to another. It is constantly changing and transformed, as new forms are created of old ones. Thus culture [...] does not arise out of nothing: it is created and modified by material conditions.<sup>3</sup>

Mullings' Kulturdefinition ist äußerst nützlich, wenn man untersuchen will, welche Dynamiken sich im Hinblick auf die sozialen Beziehungen innerhalb und außerhalb des Kulturbetriebs entwickeln und welche materiellen Ressourcen und Konditionen Künstler\_innen *of color* zur Verfügung stehen. Diese Definition von Kultur – als »durch materielle Bedingungen geschaffen und modifiziert«<sup>4</sup> – bietet uns ein Verständnis davon, wie postmigrantisches Theater von einer neuen Welle von Künstler\_innen *of color* produziert wird und welche Arbeit nötig ist, um mit den eingeschränkten materiellen Ressourcen, die Künstler\_innen *of color* in ihren jeweiligen Schaffensbereichen zur Verfügung stehen, Kulturelles zu schaffen und zu modifizieren. Das häufige Schweigen in Bezug auf die materiellen Bedingungen, unter denen Künstler\_innen *of color* versuchen, ihre künstlerische Arbeit zu realisieren und ihren Lebensunterhalt zu bestreiten, fußt auf dem vom Narrativ der hegemonialen Politik hervorgebrachten neoliberalen Mythos vom kreativen Sektor als »Motor des Wirtschaftswachstums«, in dem kritische Stimmen, die die Prekarität in diesem Sektor ernst nehmen, keinen Raum finden. Um dieses Schweigen zu brechen, greife ich auf Donna Haraways Arbeit zum

»sitierten Wissen« zurück, in der sie ein epistemologisches Register und eine Strategie propagiert, die eine Konzeptualisierung der Wissensobjekte nicht als passive Ressourcen für imperiale Projekte oder »Interessenmaskierung«, sondern als aktive Agenten erfordert, mit denen die Wissenschaft »Konversationen« führt.<sup>5</sup> Diese Unterhaltungen und deren Repräsentationen schaffen allerdings keine »wahre« Bedeutung hinsichtlich der vielfältigen und vielleicht einander widersprechenden sozialen Welten, in denen Künstler\_innen und Wissenschaftler\_innen zu Hause sind, sondern betonen, wie es Elspeth Probyn ausdrückt, »die historischen Bedingungen, die an ihren Äußerungen beteiligt sind«. <sup>6</sup> Durch die Untersuchung der Erzählungen von postmigrantischen Theaterschaffenden und Künstler\_innen *of color* aus einer epistemologischen Perspektive trägt die Forschung dazu bei, eine zeitgenössische postmigrante Kulturgeschichte in Bezug auf die künstlerische Arbeit zu schreiben, die in diese Erfahrungen und Geschichten eingeschrieben ist und doch bis zur Etablierung der postmigrantischen Theaterbewegung in der deutschen Theaterlandschaft zumeist unsichtbar blieb.

### Situiertes Wissen

Epistemologie im Allgemeinen ist keine apolitische Untersuchung des »Wahren«, sondern arbeitet sowohl heraus, wie Machtverhältnisse Wissen formen, als auch, was und wem wir glauben und warum wir das tun.<sup>7</sup> Einer der wesentlichen Beiträge insbesondere der feministischen Standpunkttheorie ist, dass sie konventionelle Vorstellungen davon, wie Wissenschaftswissen entsteht, infrage stellt, indem sie sich mit der Beziehung zwischen Wissensproduktion und Machtpraktiken auseinandersetzt. Hauptannahme der feministischen Standpunkttheorie ist, dass die Wissensproduktion von unserer eigenen Körperlichkeit und Stellung innerhalb sozialer Machtverhältnisse abhängt. Dieser Theorie zufolge hängen unsere Sichtweisen und Werturteile – also wie wir die Welt sehen, für uns konstruieren und interpretieren – von dem Standpunkt ab, den wir innerhalb gesellschaftlicher Machtverhältnisse einnehmen. So wie Machtverhältnisse unsere Standpunkte formen, offenbaren sie auch, wie sich bestimmte Ansprüche an die Objektivität von Untersuchungen in der Forschung durch die Reproduktion dominanter Ideologien und Paradigmen verzerren können, die unter sogenannten Standards sozialer Neutralität durchgeführt werden. Standpunktepistemologien werfen daher Fragen zu behaupteter Objektivität und Subjektivität in der Produktion von Verständnis, Bedeutung und Wissen auf. Während die Produktion von Wissenschaftswissen in den positivistisch geprägten Sozialwissenschaften als objektiv, distanziert und neutral in Relation zu den untersuchten Objekten und dem Standpunkt der Forscher\_in konstruiert wird, plädieren feministische Wissenschaftler\_innen wie Haraway für die Produktion, »Verortung und Verkörperung von Wissen« und für eine neue Art der Objektivität.<sup>8</sup> Haraway zufolge ist Forschung keine unschuldige Handlung, die aus dem »Nichts« kommt. Eine bedeutende Kritik feministischer Autor\_innen an der Produktion

von Wissenschaftswissen ist, dass Wissenschaftler\_innen – als wissende Subjekte, die den Anspruch erheben, für die Menschheit im Allgemeinen zu sprechen – »idealisierte Agenten«<sup>9</sup> eben dieses Wissenschaftswissens seien. Diese Forscher\_innen wenden den »Gottestrick« an, »sich von keinerlei definiertem Standpunkt oder menschlicher Sichtweise aus zu allem und jedem in der Welt autoritativ zu äußern«.<sup>10</sup>

Die Standpunkttheorie argumentiert in Sandra Hardings Worten,

for »starting off thought« from the lives of marginalized peoples; beginning in those determinate, objective locations in any social order will generate illuminating critical questions that do not arise in thought that begins from dominant group lives.<sup>11</sup>

Die gelebten Erfahrungen von Künstler\_innen *of color* als Ausgangspunkt zu nehmen, ermöglicht nicht nur weniger einseitige und verzerrte Erklärungen der Narrative dieser Künstler\_innen, sondern auch der sozialen Verhältnisse, in denen diese Erfahrungen geformt werden. Nachdem wir nun festgestellt haben, auf welchen epistemologischen Grundlagen die Wissensproduktion basiert, bleibt die Frage, wen dieses Wissen anspricht? Ich selbst habe die Erfahrung gemacht, dass, wenn ich öffentlich von meiner Forschung zu rassifizierter, prekärer künstlerischer Arbeit spreche, diejenigen, die sich ihren Aussagen nach aufgrund ihrer Erfahrungen von Rassismus, Homophobie, Sexismus und Armut in marginalisierten und prekären Positionen befinden, herausstrichen, dass meine Forschungsarbeit von ihren Erfahrungen und zu ihnen spricht. Diese Erfahrungen, wenn sie in der überwiegend von der weißen Mittelschicht dominierten institutionellen Landschaft formuliert werden, führen allerdings oft zum Anzweifeln ihrer Legitimität durch die Artikulation universeller (statt intersektionaler) Gleichheitsvorstellungen, wie: »Alle Künstler\_innen sind doch prekär«. Für Künstler\_innen *of color*, die sich rassistischer Ungleichbehandlung ausgesetzt sehen, sind die Chancen auf dem künstlerischen Arbeitsmarkt nicht die gleichen wie für weiße Künstler\_innen. Dies gilt es zu berücksichtigen, wenn wir über die epistemologischen Grundlagen einer Untersuchung künstlerischer Arbeit aus der Perspektive von Künstler\_innen *of color* sprechen. Wie Russell Ferguson sagt:

The tradition of the avant-garde has led many artists to identify with a kind of glamorized otherness; to see themselves as marginalized, and art by definition as a marginalized activity. Many have actively sought isolation from the rest of society, whether in bohemian garrets or ivory towers. This tradition inevitably creates an ambiguous relationship with those who have not chosen marginalization, but have had it thrust upon them. It is all too easy for a white, male artist to buy into the long-established myth of the outsider and, in the process, forget that his race and sex still confer on him privileges which are non the less real for having been forgotten.<sup>12</sup>

Während Fergusons Aussage in den gelebten Erfahrungen von rassistischer Benachteiligung, von denen Künstler\_innen *of color* in Deutschland erzählen, Bestätigung findet, bestehen weiterhin institutionelle Beschränkungen: Es gibt zu wenig institutionelle Verfahrensweisen und bisher zu wenig Untersuchungen in der Kritischen Weißseinsforschung, wie weiße Privilegien in der deutschen Kultur- und Wissenschaftslandschaft reproduziert und erlebt werden und erfolgreich bekämpft werden können.

Zwar befördert ein neuer, globalisierter, urbaner Kosmopolitismus die zunehmende Sichtbarkeit und Institutionalisierung sowie die Karrieren von Künstler\_innen, die kulturelle Vielfalt in der Kunst verkörpern und praktizieren, doch es gibt immer noch institutionell praktizierte Ausschlüsse, weil es zu wenige Verfahrenspolitiken und Richtlinien für die Umsetzung kultureller Vielfalt in den Kunst- und Kulturinstitutionen wie auch in den Kunsthochschulen als Arbeits- und Ausbildungsorten gibt. Die rassifizierte Arbeitsteilung setzt sich im künstlerischen Bereich fort, was zu prekären Arbeitsbedingungen für Künstler\_innen *of color* führt. Diese auf den ersten Blick widersprüchliche Dynamik hängt damit zusammen, wie »Diversität« im Institutionsleben realisiert wird. »Diversität« wird in den verschiedenen Kunstinstitutionen und Theatern Berlins unterschiedlich umgesetzt, je nachdem, ob sie als Verpflichtung begriffen wird, soziale und rassistische Ungleichbehandlung zu bekämpfen, oder als zusätzliches und oft nur vorübergehendes kulturelles Vielfaltsprofil einer Institution oder eines Festivals. Im letzteren Fall werden »kulturelle Differenz« und hegemoniale Diskurse meist reproduziert und die Handlungsmacht von Künstler\_innen *of color* bleibt durch das Format alleine schon eingeschränkt. Die Künstler\_innen der postmigrantischen Theaterbewegung bemühen sich im Gegensatz dazu darum, zu bestimmen, was »künstlerische Vielfalt« in der Theaterlandschaft Berlins bedeutet, indem sie gemeinsam daran arbeiten, nachhaltige Finanzierungs- und Beschäftigungsstrukturen zu schaffen, um die materiellen Bedingungen zu ändern, unter denen Kultur produziert wird. Künstler\_innen *of color* solidarisieren sich in Netzwerken und geben ihrer zunehmend besser organisierten Bewegung eine Stimme und einen Arbeitsplatz, um Kritik an der rassifizierten Arbeitsteilung in der staatlich subventionierten Theater- und Kulturlandschaft zu üben. Während Kunst- und Kulturinstitutionen wie das Theater sich diesen Aufgaben zunehmend und ernsthaft stellen und sich die Förderung des Nachwuchses ebenfalls zur Aufgabe machen, sieht es an den Kunsthochschulen und geisteswissenschaftlichen Fakultäten ganz anders aus: Die prekäre Situation von Studierenden wie auch von Wissenschaftler\_innen *of color* ist hier noch lange nicht ausreichend adressiert worden, als dass von einer angemessen und strukturell verankerten Möglichkeit zur Artikulation situierter Wissens in diesen Institutionen ausgegangen werden könnte. Strukturellen Maßnahmen, wie angemessene Curricula und die Festanstellung von Wissenschaftler\_innen *of color* sowohl im akademischen Mittelbau wie auch auf professoraler Ebene, sollte in



den Institutionen Priorität eingeräumt werden, um aktuellen gesellschaftlichen, wissenschaftlichen wie auch künstlerischen Entwicklungen zu entsprechen.

Aus dem Englischen übersetzt von Trixi Bucker

- 1 Die Termini »Künstler\_innen of color« und »people of color« (hauptsächlich von Aktivist\_innen und Wissenschaftler\_innen of color verwendet) beschreiben rassifizierte Künstler\_innen und Personen, die nicht weiß sind, und betonen die Bedeutung von Koalitionsarbeit zwischen rassifizierten Menschen unterschiedlicher Herkunft, die gemeinsame Erfahrungen mit Rassismus in überwiegend weißen Gesellschaften teilen. Die beiden Termini »person of color« und »woman of color« wurden in Deutschland zwar schon von der feministischen schwarzen Autorin und Aktivistin Audre Lorde während ihres Aufenthalts in Berlin in den 1980ern eingeführt, fanden aber erst breitere Anerkennung mit der Veröffentlichung von Ha, Kien Nghi / Lauré al-Samarai, Nicola / Mysorekar, Sheila (Hg.): *re/visionen. Postkoloniale Perspektiven von People of Color auf Rassismus, Kulturpolitik und Widerstand in Deutschland*, Münster 2007.
- 2 Puwar, Nirmal: *Space Invaders. Race, Gender and Bodies Out of Place*, Oxford 2004, S. 33.
- 3 Mullings, Leith: »Anthropological perspectives on the Afro-American family«, in: *American Journal of Social Psychiatry*, Bd. 6, Winter 1986, S. 11–19, hier: S. 13.
- 4 Ebd.
- 5 Haraway, Donna: »Situieretes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive«, in: dies.: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt/New York 1995, S. 73–97, hier: S. 94.
- 6 Probyn, Elspeth: *Sexing The Self. Gendered Positions In Cultural Studies*, London 1993, S. 28 (Übersetzung von T. B. für diesen Text).
- 7 Collins, Patricia Hill: *Black Feminist Thought. Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*, New York 1999, S. 252.
- 8 Haraway: »Situieretes Wissen«, S. 83.
- 9 Harding, Sandra: »Introduction. Standpoint Theory as a Site of Political, Philosophic, and Scientific Debate«, in: dies. (Hg.): *The Feminist Standpoint Theory Reader. Intellectual and Political Controversies*, New York 2004, S. 1–16, hier: S. 4.
- 10 Ebd.; vgl. dazu auch Haraway: »Situieretes Wissen«, S. 81.
- 11 Harding, Sandra: »Rethinking Standpoint Epistemology. What is »Strong Objectivity««, in: dies. (Hg.): *The Feminist Standpoint Theory Reader. Intellectual and Political Controversies*, New York 2004, S. 127–140, hier: S. 128.
- 12 Ferguson, Russell: »Introduction. Invisible Center«, in: ders. (Hg.): *Out There. Marginalization and Contemporary Cultures*, New York 1990, S. 9–14, hier: S. 11.