

# Dekolonisierung der Theaterwissenschaft und Performance Studies

## Geschichten aus dem Seminarraum

---

*Sruti Bala*

Was bedeutet die Forderung nach der »Dekolonisierung der Universität« für die Theaterwissenschaft und Performance Studies? Diese Frage hat einige Diskussionen und Selbstreflexionen in einer Disziplin ausgelöst, die oft eine enge Allianz mit Künstler\*innen und Aktivist\*innen sozialer Bewegungen und antikolonialer Kämpfe pflegt. Studierende und Lehrende der Theaterwissenschaft und Performance Studies sind nicht selten Teil von Bewegungen, die sich aktiv für die Sicherung guter wissenschaftlicher Praxis, den freien Zugang zu Hochschulbildung und die Gewährleistung akademischer Freiheit einsetzen sowie die Reproduktion sozialer Hierarchien und Eliten innerhalb der institutionellen Strukturen der Universität infrage stellen. In den letzten Jahren gab es weltweit eine Reihe kreativer Proteste, die nicht nur wichtige Leitsätze und konkrete Forderungen formulierten, sondern auch ein Repertoire performativer Gesten und verkörperter öffentlicher Präsenz hervorgebracht haben. Ein wichtiges Beispiel dieser Proteste ist die »Fees-must-fall«-Bewegung der südafrikanischen Universitäten, die auf dem Campus der Cape Town Universität im April 2015 durch die theatrale Stürzung der Statue Cecile Rhodes begann. Ein anderes Beispiel sind die Proteste am mexikanischen Ayotzinapa Rural College in der Provinz Guerrero im Jahr 2014 gegen die Entführung von 43 männlichen Studenten, bei denen die Protestierenden ihre Hände rot anmalten, gemeinsam die Namen der 43 entführten Studenten verlasen, Kerzen in den Seminarräumen anzündeten und Altäre des Gedenkens im öffentlichen Raum aufstellten. Oder nehmen wir das Beispiel des stillen Protests des »stehenden Mannes« 2013 in der Türkei, der vom Künstler und Lehrer Erdem Gündüz initiiert wurde: Die einfache Geste des schweigenden Stehens als Protest inspirierte Hunderte von anderen Menschen in

Istanbul und führte zu einem eindrucksvollen Akt des zivilen Ungehorsams. Schließlich seien hier auch die Lieder und Gedichte der Studierenden und Aktivist\*innen-Künstler\*innen der Universität von Hyderabad in Indien erwähnt, die als Antwort auf Kasten-Diskriminierung, staatliche Einmischung und systemische Gewalt, die u. a. zum Suizid des Akademikers Rohith Vemula im Januar 2016 geführt hatte, entstanden sind.

All diese verschiedenen Proteste veranschaulichen, wie sehr die Frage nach der Dekolonisierung der Universität mit der Frage nach der Verteidigung der Universität als Ort sozialer und politischer Kämpfe – als Teil der Sphäre des sozialen Handelns – verbunden ist. Diese Beispiele verdeutlichen auch die wichtige Rolle, die theatrale und performative Praktiken des politischen Handelns in diesen Kämpfen spielen. Performance findet eben nicht nur auf der Theaterbühne statt, und Theater ist nicht nur ein Gebäude oder eine Institution, die sich ausschließlich der Kunst widmet. Orte wie der Campus, öffentliche Plätze, Parks und Gebetsstätten können ebenfalls zu Bühnen kollektiven Handelns werden. Theatergebäude können zu Gerichtssälen, öffentlichen Versammlungsräumen und politisch motivierten Orten umfunktioniert werden. Das hat Folgen sowohl für das Verständnis von Theater wie für den Begriff der politischen Praxis. Die Verwandlung des Jerusalemer Bet Ha'am Theaters zum Gerichtssaal während des Eichmann-Prozesses im Jahre 1961 ist vielleicht eins der bekanntesten Beispiele einer solchen räumlichen Verflechtung von Theater und Politik (Wenzel 2011). Umgekehrt kann das Beiwohnen einer künstlerischen Performance Menschen dazu bewegen, gemeinsam an anderen Orten in Aktion zu treten. Ein Beispiel hiervon ist die spontane Prozession des Publikums zum Schauplatz eines Massakers in Kenia nach der Vorstellung einer universitären Theatergruppe im Nationalen Theater in Nairobi in Kenia (Thiong'o 1998). Ein anderes Beispiel ist das kollektive Erstellen eines Wandgemäldes oder einer Kunstinstitution als Ort der Erprobung und Reflexion der kulturellen Geschichtsschreibung, wie im Fall der berühmten mexikanischen Mauerschilderungen, die alljährlich durch theatrale Feierlichkeiten begleitet werden (Ybarra 2009). Diese porösen Grenzen zwischen Theater, Performance und dem Kontext, in dem sie entstehen, zwingen uns, im universitären Kontext die Frage nach der Bedeutung der Dekolonisierung für die Theaterwissenschaft und Performance Studies zu stellen. Hinsichtlich der universitären Kämpfe der letzten Jahre schürt diese Frage hohe Erwartungen: Es braucht nichts weniger als neue Paradigmen für unsere Disziplin – was Gayatri Spivak »the task of epistemological

engagement« (Spivak 2012:9) nennt – neue Arten und Weisen des Denkens anstelle neuer, hinzugefügter Objekte, über die nachgedacht werden kann.

In diesem Artikel möchte ich Fragen und Erkenntnisse meiner eigenen pädagogischen Praxis und Erfahrung teilen. Der Beitrag untersucht dafür intellektuelle Traditionen der Theaterwissenschaft, die Fragen der Dekolonisierung entlang einer intersektionalen Achse von *race*, Klasse, Geschlecht, Sexualität und globalen Asymmetrien denken. Über eine Diskussion von spezifisch theaterwissenschaftlichen Fragen hinaus sollen die Wichtigkeit der Lehre und die Untrennbarkeit von Forschung und Lehre betont werden. In den heutigen neoliberalen öffentlichen Universitäten wird die Kluft zwischen denjenigen, die das Privileg haben, forschen zu dürfen, und (kulturelles) Kapital durch Forschungsstipendien akkumulieren können, und denjenigen, die den Großteil der akademischen Lehre und das meist unter höchst prekären Arbeitsbedingungen übernehmen, immer größer. Die geschlechtsspezifische Demografie dieser Kluft ist mehr als offensichtlich. In einer Situation, in der die Lehre auf tragische Weise institutionell herabgewürdigt und bürokratisiert wird und diese Arbeit überwiegend von unterschätzten und unterbezahlten, nicht selten weiblichen Fakultätsmitgliedern übernommen wird, muss die Lehre an den Universitäten dekolonisiert und als Ort der kollektiven Aufgabe einer Pädagogik der freien Imagination neu gedacht werden.

Die folgenden Überlegungen, die bewusst anekdotisch und offen gehalten sind, liefern keine eindeutigen Anleitungen oder endgültigen Antworten für die weltweit gestellten Forderungen nach der Dekolonisierung von Hochschulen. Vielmehr soll es darum gehen, wie wichtig der Seminarraum für die Arbeit der Dekolonisierung ist. Meine Überlegungen sind zweifellos geprägt von meinem Arbeitskontext als Dozentin für überwiegend weiße niederländische Studierende an der Universität von Amsterdam und als eine der wenigen außereuropäischen Fakultätsmitglieder der Theaterwissenschaft sowie als eine der wenigen Frauen mit einem unbefristeten Vertrag, in dem auch Zeit für Forschung und Publizieren vorgesehen ist. Für die Leserschaft, die sich über die Anekdotenhaftigkeit dieses Aufsatzes wundert, sind die folgenden zwei Bemerkungen gedacht. Mir dient das Nachdenken über meine persönlichen Erfahrungen zum einen dazu, meine theoretischen und politischen Überzeugungen zur »Dekolonisierung von Wissen« im chaotischen Alltag einer zunehmend neoliberal organisierten Universität begründen und testen zu können. Zum anderen ist der Status der Anekdote in der Wissenschaft selbst eine Überlegung wert. Während die Anekdote oft als frivol und

marginal verurteilt und näher am Genre des *Klatsch und Tratsch* als an der Wissenschaftlichkeit angesiedelt wird (und hier kann man die geschlechtsspezifischen Konnotationen einer solchen Zurückweisung nicht übersehen), taucht sie als Methode in Oral History, feministischer Ethnografie sowie der feministischen Überzeugung, dass Wissen intersubjektiv und lokal verortet ist (Haraway 1988; Hesse-Biber 2014), wieder auf. In einem Aufsatz über den russischen Schriftsteller Nikolai Leskov unterscheidet Walter Benjamin zum Beispiel zwischen Geschichtenerzählen und Information: »Die Information hat ihren Lohn mit dem Augenblick dahin, in dem sie neu war. Sie lebt nur in diesem Augenblick, sie muß sich gänzlich an ihn ausliefern und ohne Zeit zu verlieren sich ihm erklären« (Benjamin, 1961:461). Während Information laut Benjamin also alles so vollständig und effizient wie möglich offenlegen muss, damit sie fehlerfrei verbreitet und reproduziert werden kann, nimmt das Geschichtenerzählen ein ganz anderes Zeit- und Seinsgefühl ein: Die Erzählung »bewahrt ihre Kraft gesammelt und ist noch nach langer Zeit der Entfaltung fähig« (ebd.). Verwendet man die Form der anekdotischen Geschichte im akademischen Schreiben, erlaubt diese einem nicht, eine nahtlose, überprüfbare Übereinstimmung von Erfahrung und sozialer Realität zu beanspruchen, sondern die Diskurse, die an der Konstruktion der wahrgenommenen Realität beteiligt sind, so sichtbar wie möglich zu machen. Das Wissen über die Geschichte liegt in der Gemeinschaft der Zuhörenden und ist nicht in das informative Wissen integrierbar (Behar 1993:13).

## Ist die Theaterwissenschaft imperialistisch?

Vor einigen Jahren, mitten im Strudel der Lehrplanreformen, der die Geisteswissenschaften in den letzten zehn Jahren im Griff hatte, beschloss die Theaterwissenschaft der Universität Amsterdam eine Liste von 100 Theaterstücken zusammenzustellen, die Bachelor-Studierende im Rahmen ihres Studiums der Theaterwissenschaft gelesen haben sollten. Die Idee war es, diese Liste modulübergreifend zu verwenden, um sicherzustellen, dass die Studierenden in die wichtigsten Werke eingeführt und Prüfungsverfahren vereinfacht werden konnten. Diese erstaunlich einfache Idee warf eine Reihe heikler Fragen auf. Angesichts der großen und interdisziplinären Bandbreite an Forschungsansätzen im Fachbereich, die sowohl Spezialist\*innen für Theaterarchitektur, Theaterpädagogik, Texttheater und Dramaturgie als auch Forscher\*innen, die an bestimmten Regionen, Sprachen und historischen Peri-

oden arbeiteten, und solche, die mit Methoden der Anthropologie, Medienwissenschaft, Literatur, Philosophie, Wissenschaftsgeschichte und Memory Studies argumentieren, beinhaltet, wurde schnell klar, dass die Auswahl von Texten bestenfalls ein Spiegelbild des spezifischen Profils des Departments sein und keinesfalls den Status eines allumfassenden Kanons beanspruchen könne. Wenn jeder BA-Studierende diese Texte lesen sollte, so schwante uns, mussten wir das ebenfalls tun und beschlossen, dass dies nicht zu leisten sei und die Liste höchstens ein Vorschlag für Studierende und Fakultät darstellen könne. Mit diesem verwirrenden Widerruf und den damit verbundenen Fragen, wie das Material bewertet, geprüft und mit Credits versehen werden könne, wurde dann versucht, auch die eigenen Favoriten in die Liste aufzunehmen. Sollte die Liste nur auf niederländische Theatertexte beschränkt sein? Wenn nicht, und offensichtlich nicht, welche anderen Sprachen sollten aufgenommen werden? Was war mit denjenigen Theaterstücken, die als elementar für die Theatergeschichte angesehen werden (wessen Theatergeschichte?), die jedoch möglicherweise nicht als Theatertexte veröffentlicht wurden? Was war mit performativen Praktiken außerhalb des Theaters? Wie weit zurück in die Vergangenheit sollte es gehen? Wie weit weg? Die kritischen Theoretiker\*innen und Feminist\*innen in der Gruppe wiesen darauf hin, wie wichtig es sei, als weiblich-gelesene und aus dem Globalen Süden stammende Dramatiker\*innen of Color sowie vergessene, verbannte, nicht-aufgeführte oder zu wenig aufgeführte Theaterstücke in die Liste aufzunehmen. Dann begann der qualvolle Prozess der Auswahl, Periodisierung und Priorisierung. Es entstand eine beeindruckende Liste, die von Aischylos bis Sarah Kane reichte und Werke von allen Kontinenten (mit wahrscheinlich einziger Ausnahme der Antarktis) in rund einem Dutzend Sprachen enthielt. Und doch kann ich nicht mit Sicherheit sagen, ob meine Kolleg\*innen diese Liste in ihrer Gesamtheit in der Lehre auch wirklich verwenden. Die Aufgabe, den Lehrplan der Theaterwissenschaft und Performance Studies auf so etwas wie eine *Greatest Hits*-Tabelle festzunageln, entlarvte auch die vorhersehbaren Nachteile einer kanonisch orientierten Pädagogik: Reduktion, Vereinfachung, Vernichtung, epistemische Gewalt, Präferenz für das bereits Bekannte und unzureichende Aufmerksamkeit für unkonventionelle Formen. Trotz bester, weltoffener Absichten, Raum für sogenannte »skurrile« Fälle zu schaffen, behielt der festgefahrene Konservatismus die Oberhand: Während queer-feministische, mexikanische Dramatikerinnen oder Singer-Songwriterinnen bereitwillig in die Liste aufgenommen wurden, hieß das noch lange nicht, dass wir Lehrenden und Studierenden in Amsterdam auch wissen, wie wir uns mit diesen

Texten beschäftigen müssen, wie wir gleichzeitig ihrer empirischen Einbettung in den Kanon als auch ihres epistemischen Ausschlusses gerecht werden können. Diana Taylor erklärt dieses Dilemma wie folgt: Die Geste der Inklusion kann den Effekt haben, dass nicht-westliche kulturelle Phänomene als grundlegend anders dargestellt werden, sodass diese Phänomene dann als »diminished or disruptive elements« in bestehende Systeme eingebettet werden können (Taylor 2003:11). Obwohl der Kanon durch eine additive Logik erfolgreich diversifiziert wurde, bedeutete die Einbeziehung der minorisierten künstlerischen Praktiken im Kanon ironischerweise, dass sie sowohl Gegenstand von Anerkennung als auch der Vernachlässigung wurden.

Die Lebendigkeit des Theaters liegt in seiner Aufführung und seiner Einbettung in gesellschaftspolitische Realitäten und nicht etwa in einem Theater-Text. Während es also recht unkompliziert war festzulegen, dass Sophokles' *Antigone* in die Liste aufgenommen werden sollte, war es weit weniger klar, welche Versionen unterrichtet werden sollte. Wir konnten ja kaum das Stück unterrichten, ohne seine Aufführungsgeschichte zu berücksichtigen. Doch wo anfangen und wo enden? Wie sollte man angesichts der Einschränkungen in der Lehre in den kurzen Übersichtsmodulen, die Woche für Woche von einem Thema zum nächsten springen, die Zeit finden, die Hindi-Version von *Antigone*, die Anfang der 2000er Jahre von der feministischen indischen Theaterregisseurin Anuradha Kapur inszeniert wurde, zu kontextualisieren und einzuführen? Wie Zeit finden für die Einführung in die komplexen und politischen Hintergründe der kurdischen Bearbeitung von *Antigone* eines Community Theaters in Amsterdam? Die Liste des Kanons war mit den vielfältigen, mehrdimensionalen Aufführungsgeschichten des Theaterstückes konfrontiert, die uns nicht allemal zugänglich waren, die aber auch nicht beiseitegeschoben werden konnten.

Die Frage nach der »Dekolonisierung« der Disziplin der Theaterwissenschaft und Performance Studies ist seit Jahrzehnten im Gange und hat das Feld in vielerlei Hinsichten geprägt, auch wenn der Begriff nicht immer verwendet wurde. »Dekolonisierung« erweitert und ergänzt Begriffe wie »Interkulturalität« oder »internationalen Austausch« mit einem kritischen Blick und einem schärferen Bewusstsein für historische Asymmetrien. Die Verschiebungen von »Drama« zu »Theater« und anschließend von »Theater« zu »Performance«, oft als *performative turn* der Disziplin bezeichnet, weisen auf tiefgreifende erkenntnistheoretische Transformationen hin, die den Kern der Wissensproduktion und -bildung ausmachen. Die Anerkennung, dass die verkörperten (*embodied*) Praktiken einer Schauspielerin auch als Wissen betrach-

tet werden können, ist schließlich nicht nur eine geringfügige Anpassung oder hilfreiche Ergänzung zu einer textorientierten Wissenschaft, sondern auch, wenn ernstgenommen, eine nachhaltige Veränderung der Art und Weise, wie Wissen konzipiert und autorisiert wird. Der Akt des Definierens der Grenzen und des Umfangs einer Disziplin ist daher nicht nur deskriptiv, sondern programmatisch, da die Auswahl und Rechtfertigung der Objekte und Methoden der Forschung besondere Konsequenzen mit sich führen.<sup>1</sup>

Historisch gesehen wurde die Theaterwissenschaft vom Begriff des Dramas dominiert und hauptsächlich als die Darstellung dramatischer Texte theoretisiert. Dies beinhaltet, dass Gesellschaften ohne Schriftradition keinen Platz in der globalen Theatergeschichte hatten oder auf den Status der Folklore reduziert und damit aus der Theoretisierung ausgeschlossen wurden. Durch Interventionen akademischer Forschung aus und über nicht-westliche(n) Gesellschaften sowie die Erkenntnisse aus den Kommunikationswissenschaften, der Semiotik, der postkolonialen Theorie und der neueren Sprachphilosophie wurde im Laufe des 20. Jahrhunderts diese restriktive Rahmung von Theater überarbeitet. Theater wurde als Kommunikationsprozess und als Ereignis von historischen und kulturellen Phänomenen und Prozessen anerkannt (Zarrilli, Williams, McConachie & Fisher Sorgenfrei 2010).

Für die meisten Wissenschaftler\*innen ist die Vormachtstellung der euro-amerikanischen Universitäten und ihrer Wissensproduktion keine Neuigkeit; ebenso wenig wie der Einfluss monopolisierter und kommerzialisierter Verlagshäuser und der daraus resultierende Nachteil für Wissenschaftler\*innen, die nicht in einer der führenden europäischen Sprachen veröffentlichen, die keinen Zugang zu internationalen Konferenzen haben und deren gemeinschaftliche, praxisorientierte Forschungspraxis nicht den Veröffentlichungsstandards der akademischen Zeitschriften entspricht. Im Jahr 2006/2007 veröffentlichte die Zeitschrift *The Drama Review* (TDR) eine Reihe von Stellungnahmen von Wissenschaftler\*innen, die auf die Provokation reagierten: »Is Performance Studies imperialistic?« (McKenzie 2006). In diesen kurzen Positionen haben verschiedene Wissenschaftler\*innen den Stand der Disziplin im Hinblick auf die Diversität der Stimmen und Inhalte der Forschung kritisch

---

1 Die Unterscheidung zwischen definitiven und programmatischen Merkmalen eines *Schlüsselworts* oder eines Feldes wurde zum ersten Mal vom Kulturtheoretiker und Literaturwissenschaftler Raymond Williams getroffen (1983:23).

hinterfragt und eine nachhaltige Dezentrierung des Feldes gefordert (McKenzie 2006:1). Das beinhaltete auch das Verhältnis zwischen Theorie und Praxis, zwischen »dem Wissenden« und »dem Gewussten« in der Theaterpraxis sowie dem Verhältnis von Performance als Subjekt der Forschung und Performance als heuristischem Instrument. Ein Jahrzehnt nach diesen wichtigen kritischen Reflexionen zeichnen sich erste Bekenntnisse zur Auflösung dieser festgefahrenen hierarchischen Unterscheidungen in unserem Feld ab. Aber wie Roderick Ferguson in »The Reorder of Things« eindringlich argumentiert hat, ist Vorsicht geboten, wenn Universitäten behaupten, minorisierte und marginalisierte Subjektivitäten anzuerkennen und einzubinden. Es ist unumgänglich, für die Teilhabe zu kämpfen und gleichzeitig nicht davon auszugehen, dass diese Teilhabe an sich ausreichend oder emanzipatorisch ist (Ferguson 2012). Der Chicano Performancekünstler Guillermo Gómez-Peña hat dies in einer von der Theaterwissenschaft Amsterdam organisierten Lecture Performance geistreich auf den Punkt gebracht: »Is it the pinnacle of fame for a critical artist to end up as a Wikipedia page? Ouch!« (2012). Bei der Dekolonisierung geht es darum, das, was in den Kanon aufgenommen wird, ernst zu nehmen, aber gleichzeitig den Kanon selbst nicht zu ernst zu nehmen.

### **»How can you see an absence when you don't know there is a presence?«<sup>2</sup>**

In einem Master Seminar zu Übersetzung in Theater und Performance hatte ich eines Nachmittags Schwierigkeiten, die Studierenden dazu zu bringen, sich mit Ngũgĩ wa Thiongo's Theorie von mündlicher Literatur und Oralität in Bezug auf Performances in Kenia zu befassen (Thiongo 2007). Als ich die Sitzung abschloss und mich fragte, ob die fehlende Begeisterung im Seminar mit meinen eigenen Wissenslücken zu den im Text genannten Aufführungspraktiken zu tun haben könnte, sprach eine Austauschstudentin aus Südafrika, die ganz offensichtlich meine Verzweiflung teilte, die Gruppe an: »Habt

---

2 Ich beziehe mich mit dieser Frage auf die Dramaturgin und Theaterwissenschaftlerin Faedra Chatard Carpenter, die sich wiederum auf Cherrie Moraga bezieht mit der Frage: »How can you see an absence when you don't know there is a presence?« (Carpenter 2016).

ihr alle *wirklich* nichts zu diesem Thema zu sagen?« Diese einfache Frage einer Kommilitonin löste eine Reihe leidenschaftlicher Reaktionen aus: »Aber wir wissen nichts über Afrika, was können wir also zu dem Text sagen?«, »Es fühlt sich weit weg von unserer eigenen Realität an« oder »Rätsel, Sprichwörter und Spiritualität spielen bei zeitgenössischen Aufführungen, wie wir sie hier in den Niederlanden kennen, nicht wirklich eine Rolle«. Mehrere niederländische Studierende fühlten sich unangemessen unter Druck gesetzt, Interesse an einem Thema zu zeigen, an dem sie ganz einfach persönlich nicht interessiert seien, wie sie behaupteten. Die Diskussion setzte sich im Verlauf des restlichen Semesters fort, und fairerweise muss gesagt werden, dass es trotz des anfänglichen Widerstandes schrittweise, wenn auch schwerfällig, möglich wurde, die Kluft zu den Performance Kontexten des afrikanischen Kontinents zu überwinden, nicht zuletzt aufgrund der physischen Präsenz von Studierenden aus Südafrika und dem Ausgesetztsein zu einer Reihe von künstlerischen und kulturellen Praktiken. Was die niederländischen Studierenden aus diesem Moment des Unwohlseins aber auch mitnahmen, war die Erkenntnis, dass, ganz im Gegensatz zu ihnen selbst, die Studierenden aus dem Globalen Süden sich ständig mit Theorien und Praktiken des Globalen Nordens auseinandersetzen müssen, ohne es sich erlauben zu können, ein persönliches Desinteresse oder eine kulturelle Distanz geltend zu machen. Mit anderen Worten, es ist so viel einfacher für Studierende aus Amsterdam zu sagen, dass sie keinen Bezug zu afrikanischer Wissenschaft haben, als für Studierende des Globalen Südens zu sagen, dass sie keinen Bezug zur europäischen Theaterwissenschaft haben. Während es üblich ist, die Einflüsse von kanonischen Theaterfiguren wie Bertolt Brecht oder Samuel Beckett auf Theaterbewegungen in Afrika, Asien und Lateinamerika zu analysieren, scheint dies umgekehrt kaum der Fall zu sein: Es wird selten über die Bedeutung von lateinamerikanischen Theatermachern für künstlerische Praxen des Westens und in nicht-westlichen Kontexten gesprochen. Dies mag zum Teil daran liegen, dass ihre Existenz und ihre innovativen theatralen Praktiken in der Theaterwissenschaft und der künstlerischen Praxis andernorts möglicherweise vollkommen unbekannt sind. Oder liegt es womöglich daran, dass die Ausformungen unserer Disziplin in verschiedenen Teilen der Welt eine »shared, but internally discontinuous history« haben (Jackson 2004:11)? In anderen Fällen jedoch handelt es sich möglicherweise auch um angenommene epistemische Privilegien, die in bestimmten disziplinarischen Narrativen verortet sind (Hesse-Biber 2014:23). Dekolonisierung bedeutet hier, sich selbst hartnäckig darin zu trainieren, die Arten und Weisen, in denen epistemische

Privilegien in unserer Fachgeschichte verankert sind, zu erkennen und herauszufordern. Grundsätzlich geht es darum zu lernen, sich andere Bedingungen der Wissensbildung vorstellen zu können. Damit weiße europäische Studierende in Amsterdam das Wissen über mündliche Literatur in Bezug auf Theater, das aus den Traditionen der Oralität in afrikanischen Kontexten abstammt, wertschätzen können, müssen sie erst anerkennen, dass mündliche Literatur und Oralität nicht nur für Afrikaner\*innen wertvoll sind. Man muss mit der Gewohnheit brechen, etwas abzulehnen, nur weil das Phänomen auf den ersten Blick weit weg von und irrelevant für den eigenen Forschungskontext erscheint. Man muss in der Lage sein zu erkennen, dass es einen Zusammenhang zwischen einem angeblich persönlichen Desinteresse und der Auslöschung mündlicher Überlieferungen in verschiedenen Teilen der Welt gibt. Das fehlende Potenzial dessen, was man noch nicht kennt, kann nur erkannt werden, wenn dessen mögliches Bestehen imaginiert werden kann.

Gleichzeitig stoße ich regelmäßig auf öffentliche Erklärungen, die die These vertreten, dass intime Begegnungen mit Differenz, insbesondere mit minorisierten, »primitiven« Anderen, voller Freude sei und das Potenzial besitze, das dominante Selbst zu transformieren und zu erlösen. Ein gängiges Beispiel dafür ist, dass Deutungshoheit über eine Kultur dadurch erhoben wird, dass die Ehe- oder Sexualpartner\*innen einer anderen Kultur angehören. bell hooks hat das hervorragend in ihrem Buch *Black Looks* (1992) herausgearbeitet, in dem sie die den populären, kulturellen Ausdrücken und Fantasien zugrundeliegenden Begierden und erotischen Konnotationen analysiert. Das Verlangen nach Nähe zu Körpern, die als anders gelesen werden, ist, laut hooks, eine Ablenkung von strukturellen Asymmetrien durch die Fixierung auf eine Faszination für oder ein Verlangen nach Andersartigkeit: »a contemporary narrative where the suffering imposed by structures of domination on those designated Other is deflected by an emphasis on seduction and longing where the desire is not to make the Other over in one's image but to become the Other« (1992:25). Meiner Ansicht nach ist dies eine der schwierigsten Fragen im Seminarraum: Wann ist das Verlangen nach und die affektive Wertschätzung des Anderen eine Form der Anerkennung? Wann ist es eine Form von »imperialistischer Nostalgie« oder Primitivismus?

## Wie wird verkörpertes Wissen erkennbar?

Das Verhältnis zwischen Theaterpraxis und -theorie sowie der Status verkörperten Wissens im Akademischen ist ein Thema, über das in den letzten Jahrzehnten viel diskutiert wurde. Doch wie wird verkörpertes Wissen, ein Wissen, das nicht diskursiv ist, sondern in Praktiken, Handlungen und Gesten geformt wird, erkennbar? Diese Frage interessiert mich nicht nur aus philosophischer und theoretischer Sicht, sondern auch aus konkret pädagogischer Sicht. Wird körperliche Erfahrung nur dann als Wissen anerkannt, wenn sie in den Bereich des Konzeptuellen und des Diskursiven erhoben wird? Es gibt natürlich einen bedeutenden Unterschied zwischen dem Wissen um etwas im eigenen Körper und dem Wissen darum als Konzept, also zwischen dem »Wissen über« und dem »Wissen wie«. Doch warum werden so viele Formen des Wissens in der Kunst nur dann in der Wissenschaft anerkannt, wenn sie diskursiv ausgedrückt werden können? Das tiefsitzende koloniale Erbe dieses Problems ist offensichtlich. Das Fehlen schriftlicher klassischer Texte, theoretischer Abhandlungen und Dokumente hat zur Abwertung vieler kultureller Praktiken weltweit geführt. Als Reaktion darauf schlug die Performancewissenschaftlerin Diana Taylor die Unterscheidung zwischen Archiv und Repertoire vor, wobei sich das Archiv auf jene Speichermedien bezieht, die Veränderungen scheinbar standhalten, während das Repertoire verkörperte Erinnerungen inszeniert (2003:20). Gleichzeitig kann das, was Forschung für die Einen ist, Gewalt und Auslöschung für die Anderen bedeuten, wie die indigene Wissenschaftlerin Linda Tuhiwai Smith betont (1999:2). Die Macht des Benennens geht oft Hand in Hand mit dem Akt des Anspruchs und der Kontrolle, und dies gilt ebenso für die Künste der indigenen Bevölkerung wie auch für ihr Wissen über Ökologie und Medizin. In meiner Lehrpraxis bin ich ständig auf der Suche nach Möglichkeiten, sowohl Archiverinnerungen als auch Erinnerungen des Repertoires bei den Studierenden auszulösen. Hier lasse ich mich von künstlerischen Praktiken inspirieren und experimentiere gelegentlich mit verkörperlichten Übungen im Seminarraum. Ich habe zum Beispiel das von der in Utrecht lebenden Künstlerin Annette Krauss entwickelte *Read-In* Format für meinen Unterricht adaptiert und die Studierenden verschiedene Versionen der Rede »Ain't I a Woman?« der Frauen- und Bürgerrechtlerin Sojourner Truth von 1851 gemeinsam laut vorlesen lassen (Read-In-Collective 2013). Durch den trügerisch einfachen Akt des gemeinsamen Vorlesens im öffentlichen Raum bzw. in einer bestimmten Zusammenstellung von Körpern, Stimmen und Akzenten wirft die Übung eine ganze Reihe von Fragen rund

um verkörpertes Wissen und was als Wissen in den Akademien gilt auf. Solche performativen Übungen helfen dabei, die Studierenden »bewusst werden zu lassen«, um hier einen Begriff von Paulo Freire zu verwenden: Sich der bestehenden Hierarchien zwischen intellektueller und manueller Arbeit, zwischen Forscher\*innen und Erforschten und die Art und Weise, in der diese Hierarchien zwangsläufig vergeschlechtlicht und rassifiziert sind, bewusst werden. Es öffnet auch auf sanfte Weise die Türen, um auf die ungehörten Stimmen der Kolonisierten in der niederländischen Theatergeschichte aufmerksam zu machen. Wer hätte Sojourner Truth im Kontext der niederländischen Kolonien gewesen sein können? Was passiert, wenn wir ihre Rede nicht rezitieren, um uns anzumaßen, ihre Position besser verstehen zu können, sondern um uns selbst als dessen Adressat\*innen zu positionieren? Die Frage nach der Dekolonisierung des Wissens der Theaterwissenschaft ist eine, die ständig im Seminarraum thematisiert wird.

### **Unter welchen Bedingungen ist jemand berechtigt, etwas wissen zu wollen?**

2013 verlieh die Universität Amsterdam dem indischen Multimilliardär Ratan Tata die Ehrendoktorwürde. Verblüfft über die Logik hinter dieser Entscheidung einer öffentlichen Universität, einem der größten Unternehmensgiganten der Welt einen Dokortitel zu verleihen, und außerstande, Verständnis dafür aufzubringen, wie die Universität auf Tatas Saubermann-Image reinfallen und die dunklere Seite seines riesigen transnationalen Imperiums ausblenden konnte, schrieb ich einen Protestbrief und sammelte Unterschriften von mehreren Kolleg\*innen und Studierenden der Fakultät der Geisteswissenschaften. Der Brief wurde auf der Meinungsseite der niederländischen Zeitung *De Volkskrant* veröffentlicht.<sup>3</sup> Bald darauf wurde ich vom Dekan der Fakultät für Wirtschaftswissenschaften kontaktiert und zu einem persönlichen Treffen in sein Büro eingeladen. Dieses Treffen sowie die überwiegende

---

3 Der Brief, war ursprünglich mit dem Titel »Eredocoraat voor Ratan Tata: applaus voor de nieuwe kleren van de Keizer« (Ehrendoktorwürde für Ratan Tata: Applaus für die neuen Kleider des nackten Kaisers) eingereicht worden, aber die Herausgeber\*innen der *Volkskrant* haben den stärker polarisierenden Titel »Eredocoraat voor kapitalistische Ratan Tata schaaft geloofwaardigheid van UvA« (Ehrendoktorwürde für Großkapitalist Ratan Tata schadet der Glaubwürdigkeit der UvA) gewählt (Bala 2013).

Mehrheit der Antworten, die ich online erhielt, vermittelten im Wesentlichen eine Botschaft: Als Theaterwissenschaftlerin habe ich keine zertifizierte Qualifikation in Wirtschaftswissenschaften und sollte es daher besser unterlassen, Einwände gegen Entscheidungen zu erheben, die von denjenigen gefällt wurden, die dafür an der Universität besser qualifiziert seien. Mein Protest blieb wirkungslos und die Ehrendoktorwürde wurde mit viel Pathos an Tata verliehen. Nichtsdestotrotz haben die Entwicklungen an der Universität Amsterdam seitdem bestätigt, dass die Macht des Kapitals die höchste Autorität im Management der Universität hält, aber auch, dass ich mit meiner Empörung nicht allein war (Bloois 2016). Wenn ich aus dieser Erfahrung, öffentlich meine Meinung gesagt zu haben, etwas gelernt habe, dann war es die Lektion, dass man aufpassen muss, sich von Bemerkungen wie »one should stay within one's area of expertise and not interfere« nicht zum Schweigen bringen zu lassen. Die Proteste der Jahre 2014 und 2015 im Bungehuis und Maagdenhuis in Amsterdam, die von einer Koalition von Studierenden und Fakultätsmitgliedern aus verschiedenen Disziplinen initiiert wurden, haben gezeigt, wie wichtig es ist, trotz aller Widrigkeiten für den Erhalt der öffentlichen Universität zu kämpfen. Die Dekolonisierung der Universität impliziert in diesem Zusammenhang, dass die grundlegenden Wertesysteme der Universität nicht nur von der Fakultät für Wirtschaftswissenschaften bestimmt werden, sondern Studierende und Wissenschaftler\*innen der Kunst- und Geisteswissenschaften gleichermaßen betreffen. Umgekehrt bedeutet die Dekolonisierung der Theaterwissenschaft auch, dass wir uns nicht nur mit Theater als in sich geschlossene Institution und Praxis mit dem alleinigen Zweck der öffentlichen Unterhaltung beschäftigen, sondern dass die Theaterwissenschaft eine Verantwortung als Disziplin gegenüber der Universität und der Gesellschaft trägt. Die Antworten auf meinen Protestbrief zeigten, dass wir alle dazu neigen, als Kontrastfigur zur Bestätigung der Identität anderer zu fungieren bzw. andere in die Position des Amateurs zu verbannen, um uns wiederum als Professionelle zu positionieren (Jackson 2004:28). Indische Studierende der Business School der Amsterdamer Universität äußerten in den sozialen Medien ihre Empörung darüber, dass ich als indische Staatsbürgerin, anstatt stolz darauf zu sein, dass ein indischer Wirtschaftsmagnat eine Ehrendoktorwürde an einer europäischen Universität erhielt, nicht nur den Ruf eines der wichtigsten Industriellen ruinierte, sondern auch den Ruf Indiens selbst! Dies war ein Moment, um sich der Überschneidung von kolonialen und postkolonialen Nationalismen bewusst zu werden, »contemporary practices of postcolonial and advanced colonial states with capitalist processes

of recolonisation« (Alexander & Mohanty 1997: xxi), eine entscheidende Erkenntnis aus Jahrzehnten intersektional-feministischer Denkpraxis. Diejenigen, die besonders schnell darin sind, auf die unbestreitbaren Vorteile des Kolonialismus und des zeitgenössischen neokolonialen Kapitalismus hinzuweisen, neigen häufig auch dazu, mit deren Verstößen ungeduldig zu sein: Die Vorteile können zweifellos förderlich, sogar wohltätig sein, sie bleiben aber dennoch gewalttätig. Die Dekolonisierung des Wissens zu fordern, bedeutet für mich, die Notwendigkeit zu unterscheiden, wann die Grenzen der Disziplin nützlich sind und wann sie lediglich dazu dienen, den Status Quo von Hierarchien und Hegemonien beizubehalten. Das Versprechen, das Theaterwissenschaft und Performance Studies für mich beinhalten, liegt demnach in dem Gebot des »als ob«, in dem Trainieren der Vorstellungskraft, um nicht nur die Gegenwart verstehen zu können, sondern auch das Gärmittel zu erzeugen, aus dem Wissen, welches noch nicht existiert, wachsen kann (Bala, Gluhovic, Korsberg & Röttger 2017).

Die weltweiten Kämpfe um Dekolonisierung waren nie an dem gleichen Modell des Nationalstaates interessiert. Einige waren in der Tat auffällig gleichgültig gegenüber der Idee der nationalen Souveränität und hinterfragten vielmehr, ob der Prozess der Dekolonisierung überhaupt ein linearer sein könne, der in der erfolgreichen Gründung eines unabhängig bestehenden Staates kulminiert. Ebenso sollte die Dekolonisierung einer Disziplin nicht darauf bestehen, ein Modell fachlicher Souveränität durchzusetzen, das endgültig erreicht werden kann. Mit anderen Worten, während es notwendig ist, die Dekolonisierung der Theaterwissenschaft und Performance Studies anzustreben, müssen wir uns nicht auch zugleich davor hüten, deren Vollendung zu behaupten?

## Literatur

- Alexander, M.J., und Chandra T. Mohanty. *Feminist genealogies, colonial legacies, democratic futures*. New York: Routledge, 1997.
- Bala, Sruti, Milija Gluhovic, Hanna Korsberg und Kati Röttger (Hg.). *International performance research pedagogies: Towards an unconditional discipline?* Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2017.
- Bala, Sruti. »Eredocoraat voor kapitalistische Ratan Tata schaadt geloofwaardigheid van UvA.« *Volkskrant Opinie* (2013, January 7).

- Behar, R. *Translated woman: Crossing the border with Esperanza's story*. Boston: Beacon Press, 1993.
- Benjamin, Walter. »Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows.« In: Walter Benjamin: *Illuminationen. Ausgewählte Schriften* 1. Frankfurt/M. 1961.
- Bloois, J. de. *In naam van het Maagdenhuis*. Amsterdam: Editie Leesmagazijn, 2016.
- Carpenter, F.C. Panel discussion: Dramaturgies of cultural translation. Amsterdam: University of Amsterdam, 2016.
- Ferguson, R.A. *The reorder of things: The university and its pedagogies of minority difference*. Minneapolis and London: University of Minnesota Press, 2012.
- Gómez-Peña, Guillermo. *The return of border brujo*. Amsterdam: University of Amsterdam, Department of Theatre Studies, 2012.
- Haraway, Donna. »Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective.« *Feminist Studies* 14:3 (1988), 575-599.
- Hesse-Biber, S.N. *Feminist research practice: A primer* (2nd ed.). London: Sage, 2014.
- hooks, bell. *Black looks: Race and representation*. New York: South End Press, 1992.
- Jackson, Shannon. *Professing performance: Theatre in the academy from philology to performativity*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
- McKenzie, John. »Is performance studies imperialist?« *The Drama Review (TDR)* 50:4 (2006), 5-8.
- Read-In-Collective. »Read-in documentation«. Utrecht, 2013. Retrieved from [read-in.info/about.html](http://read-in.info/about.html)
- Smith, L.T. *Decolonizing methodologies: Research and indigenous peoples* (Second edition). London: Zed Books, 1999.
- Spivak, Gayatri C. *An aesthetic education in the era of globalization*. Cambridge: Harvard University Press, 2012.
- Taylor, Diana. *The archive and the repertoire: Performing cultural memory in the Americas*. Durham: Duke University Press, 2003.
- Thiong'o, Ngugi wa. »Enactments of power: the politics of performance space.« In: *Penpoints, Gunpoints, and Dreams: Towards a Critical Theory of the Arts and the State in Africa*. Oxford: Clarendon Press, 1998, 37-57.
- Thiong'o, Ngugi wa. »Notes towards a performance theory of orature.« *Performance Research* 12:3 (2007), 4-7.

- Wenzel, M. »Eichmann, Arendt und das Theater in Jerusalem. Zur Semantik des Theaters in der Rezeption des Eichmann-Prozesses.« *Hannaharendt.net: Zeitschrift für politisches Denken*, 6 (1/2), 2012. Abgerufen von <https://www.hannaharendt.net/index.php/han/article/view/61>
- Williams, Raymond. *Keywords: A Vocabulary of culture and society*. New York (2nd ed.). Oxford: Oxford University Press, 1983.
- Ybarra, Patricia. *Performing Conquest: Five Centuries of Theater, History, and Identity in Tlaxcala, Mexico*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2009.
- Zarrilli, P.B., et.al (Hg.). *Theatre histories: An introduction* (2nd ed). New York: Routledge, 2010.

*Dieser Text ist aus dem Englischen übersetzt und bereits in folgender Version erschienen: Bala, Sruti. »Decolonising Theatre and Performance Studies: Tales from the Classroom«, Tijdschrift Voor Genderstudies 20, no.3 (2017): 333-45.*