

Symbolische Räume kultureller Diversität

Verhandlungen, Grenzen und Überschreitungen in den performativen Künsten

Lisa Gaupp

Nationale oder kosmopolitische Künste?

Dieser Beitrag beschäftigt sich mit der Frage, wie kulturelle Diversität in den performativen Künsten kuratiert wird. Dieser Frage zugrunde liegt die Annahme, dass derzeit vor allem zwei gegensätzliche ‚Strömungen‘ existieren, wie kulturelle Diversität in künstlerischen Projekten kuratiert wird. Grace Brockington stellt diese beiden exemplarisch am Disput zwischen Selwyn Image und Lewis F. Day dar: Auf der einen Seite werden in interkultureller Manier verschiedene, als abgrenzbar gedachte, nationalbezogene Kunstformen präsentiert, der tolerante Austausch propagiert und das Kennenlernen ‚fremder Kulturen‘ gefeiert. Thematisch liegt u.a. der Fokus auf ‚migrantischen Kunstformen‘ oder Migrationsgeschichten. Auch wird hier häufig als multikulturelle Strategie die kulturelle Teilhabe unterrepräsentierter Bevölkerungsgruppen, in diesem Falle die von Menschen mit Migrationshintergrund – und neuerdings von Geflüchteten – gefordert und dadurch kulturelle Diversität mit nationaler/ethnischer Heterogenität gleichgesetzt. Bei Brockington stehen diese Ansätze, von Selwyn Image zum Ausdruck gebracht, für eine lokale bzw. nationale Verankerung der Künste:

Selwyn Image (1849-1930) argues vehemently that national traditions in art should be nurtured and, more pragmatically, that cosmopolitan art is an illusion. Art, he contends, is particular. Far from being a universal language, it is locally produced and historically conditioned, the individual expression of an artist or – and here he stretches his point – of a nation. [...] He concedes that some elements of a national tradition may be translated, but points out that translation can never be perfect.¹

¹ Grace Brockington, „Introduction: Internationalism and the Arts.“ In: Grace Brockington (Hg.), *Internationalism and the Arts in Britain and Europe at the Fin de Siècle*. Bern 2009, S. 1.

Solche Ansätze werden schnell – vor allem seitens kulturwissenschaftlich informierter Studien – als exotisierend, paternalisierend oder als Abgrenzungsmechanismen zementierend kritisiert.

Dem gegenüber stehen transkulturelle, postmigrantische, kosmopolite oder postkoloniale kuratorische Strategien, die neokolonialistische oder eurozentristische Strukturen der Repräsentation zurückweisen, die Dichotomie von ‚Europa versus den Rest‘ bzw. ‚der Westen gegen den Rest‘ aufzubrechen versuchen, oder intendieren, die postmigrantische Diversität als Normalität zu etablieren. Hier liegt der thematische Fokus explizit nicht auf der geografischen Herkunft der Künstler,² sondern vielmehr auf der Verflechtungsgeschichte spezieller Kunstformen, auf aktuellen Entwicklungen in den zeitgenössischen Künsten oder auch auf einem ortlosen *Third Space* der Hybridität (Homi K. Bhabha), womit einem dynamischen, dekonstruktivistischen Kulturbegriff Rechnung getragen wird. Die Künste gelten hier also als kosmopolitisch, bei Brockington durch Lewis Forman Days wie folgt formuliert:

There is, he insists, no dichotomy between self-expression and a shared language, national tradition and cosmopolitan aspiration, the stay-at-home and the traveller. The cosmopolitan artist can be individual, steeped in his native tradition and fond of his own fireside. [...] Simultaneously, he can be a „citizen of the world“, trained to compare various national traditions and „open to impressions from all around, and far beyond the country where he was born.“ National traditions are innate but not homogeneous and do not need to be „coddled.“ The English are a „mixed lot,“ a hybrid race, practicing a hybrid art.³

In beiden Fällen werden semantische Felder für kulturelle Diversität in unterschiedlicher Weise besetzt. Es geht um Fragen des ‚Eigenen‘ und des ‚Fremden‘, um Identität und Alterität sowie um Zugehörigkeiten und Zuschreibungen.

Auch wenn aktuell, zumindest in den Kulturwissenschaften, sich nicht mehr die Frage nach einer Nationalkultur stellt, sondern sich vielmehr dynamische Kulturbegriffe durchgesetzt haben, wird in diesem Beitrag untersucht, ob und inwiefern sich dieser ‚alte‘ Disput in der aktuellen kuratorischen Praxis von internationalen PerformingArts-Festival zeigt, wenn es um die Frage geht, wie kulturelle Diversität inszeniert wird.

Beiden genannten Positionen liegt ferner die Annahme zugrunde, dass die Künste oder künstlerische Praxis Bedeutungen evozieren, die in irgend einer Art und Weise entschlüsselt werden können, sei es, dass ‚lokale bzw. nationale Traditionen‘ Symbole darstellen, auf die künstlerische Konstrukte rekurren, oder

² Um eine gendersensible Sprache anzustreben, werden in diesem Beitrag, wenn möglich, geschlechterneutrale Sammelbegriffe wie *Teilnehmende* genutzt. Um den Lesefluss nicht zu stören, werden darüber hinaus männliche Personenbezeichnungen verwendet. In diesem Fall sind alle Geschlechter damit gemeint.

³ Ebd., S. 2.

sei es, dass ‚kosmopolitische Kunst‘ bestimmte Konnotationen hervorrufen kann, die sie erst zu ‚kosmopolitischer Kunst‘ werden lässt.

Symbolische Formen

Zeichentheoretische Modelle der performativen Künste

Doch um diese Fragestellung zu beantworten, ist vorab zu klären, wie Bedeutung entsteht, insbesondere wie Bedeutung in den performativen Künsten entsteht. Musik beispielsweise besteht aus Tönen, die als solche keine weiterreichende Bedeutung tragen und erst im musikalischen Kontext ‚bedeuten‘. Die Situation ist ähnlich wie bei der Sprache, bei der Bedeutung durch das Zusammenspiel von Silben zu Wörtern und Sätzen entsteht. Während Sprache primär eine diskursive Bedeutung trägt, handelt es sich bei Musik primär um eine ästhetische Bedeutung. Die mechanische Übertragung sprachphilosophischer Methoden auf musikalische Phänomene bedarf in jedem Fall einer kritischen Würdigung der Vorgehensweise. Doch was ist diese ästhetische Bedeutung? Bedeutung, und damit die ästhetische Bedeutung von Musik, kann in der Rolle eines Zeichens begründet sein.

Die Wissenschaftler der Musiksemiotik stellen sich die Frage, ob Musik als Zeichen zu verstehen ist. Wenn dies zuträfe, stellt sich weiterhin die Frage, wofür dieses Zeichen steht, auf was es hinweist. Schon bei Platon gibt es die triadische Grundstruktur der Zeichentheorie, in der ein materielles Zeichen, das für eine immaterielle Idee steht, von jemandem als Bedeutung dieser Idee wahrgenommen wird. Bedeutungen sind also Bewusstseinsphänomene. Zeichen sind immer bedeutungstragende Zeichen, da es nichts gibt, was wir wahrnehmen können und keine Bedeutung hätte, denn sonst wüssten wir nicht, worum es sich handelt. Nach dem Musiksemiotiker Peter Faltin ist diese Prämisse einerseits unzulänglich, die in der Art eines semantischen Naturalismus ein Zeichen mit seiner Bedeutung gleichsetzt und dadurch postuliert, dass asemantische Musik keine Bedeutung habe. In dieser Denkrichtung würde als Lösung die Musik lediglich zum Superzeichen deklariert, die auf sich selbst verweist und sich selbst genüge, eine Art *l'art pour l'art*. Andererseits sieht Faltin auch eine pragmatische Sichtweise als nicht ausreichend, die durch einen semiotischen Konventionalismus begründet davon ausgeht, dass sich musikalische Bedeutung ausschließlich durch arbiträren Gebrauch entwickeln würde.⁴ Doch worauf gründet die Bedeutung der Musik, wenn nicht durch ihren Bezug auf äußere Entitäten oder durch ihren funktionalen Gebrauch?

Die herkömmliche Definition eines Zeichens, das für etwas anderes, das Denotat, steht, darauf verweist oder etwas anderes abbildet, wird auch in der Musikgeschichte in verschiedener Weise für musikalische Zeichen postuliert. So sehen

⁴ Vgl. Peter Faltin, „Musikalische Bedeutung. Grenzen und Möglichkeiten einer semiotischen Ästhetik.“ In: Institute of Musicology-Zagreb Academy of Music (Hg.), *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. Vol. IX, Nr. 1. Zagreb 1978, S. 10 ff.

die Pythagoreer in der materialistischen Tradition der Antike Musik als Zeichen für die Zahlenverhältnisse in der Welt. Die pythagoreische Welt und ihr Fortgang ist durch Zahlenverhältnisse geregelt gesehen, und die Musik, „die letztlich auf physikalischen Gesetzmäßigkeiten der Schwingungsvorgänge beruht, [gibt] diese Zahlenverhältnisse wieder“.⁵ Hier sind die Töne keine ästhetischen Phänomene, sondern klingende Zahlenverhältnisse, in denen sich die Harmonie und die Ordnung der Welt abbilden. Die physikalischen Gesetze der Tonsysteme, nämlich die Entsprechung der musikalischen Intervalle zu der Obertonreihe einer idealen Saite, stehen als Zeichen für die Urprinzipien der Ordnung der Polis. Aber auch hier handelt es sich um eine ideelle Entität, da Zahlenverhältnisse, genau wie Ideen bei Platon, nicht gegenständlich sind.

Ebenfalls während der Antike entwickelt sich die Lehre vom Ethos als Basis für die Erklärung des Sinnes von Musik. Diese Lehre geht davon aus, dass durch Musik bestimmte ethische Haltungen dargestellt und im Hörer bewirkt werden sollen. Die Bedeutungen der Musik hängen jeweils von ihren physikalischen Merkmalen wie Tonart, Tonlage, Rhythmus oder Instrument ab. So schreibt Platon der dorischen Tonart die Wirkung zu, kriegerische Männer erziehen zu können, wohingegen die lydische oder die ionische Tonart für „schlaff, weichlich und ‚für Trinkgelage geeignet‘“ angesehen wird.⁶

Seit der Renaissance und vor allem im Barock ist die Ethoslehre zur Basis für die Affektentheorie geworden. Musik hat die Aufgabe, bestimmte Affekte darzustellen und deren festgelegte Bedeutungen durch rhetorische Figuren wie bestimmte Intervall- und Rhythmusfolgen zu vermitteln. In der europäischen Kunstmusik werden zu dieser Zeit die rhetorischen Figuren konventionalisiert. So sollen beispielsweise Intervalle mit einem Ganzton wie die große Terz Freude ausdrücken, ein zur Quarte fallender Bass steht in dieser Zeit für einen schmerzlichen Affekt oder für eine dramatische Textstelle. Die Affektenlehre des 18. Jahrhunderts sieht Musik als Sprache der Gefühle und ist vor allem am musikalischen Ausdruck orientiert.

The framework of the Affektenlehre founded a common understanding of the meaning deposited in music, a meaning which it was thus possible to communicate through interpretation.⁷

In der Ästhetik des Sturm und Drang, als dessen Vertreter zum Beispiel Christian Friedrich Daniel Schubart oder Johann Gottfried von Herder zu nennen sind, wird die Bedeutung von Musik im authentischen Ausdruck der persönlichen Gefühle des Künstlers gesehen. Musik wird zum Zeichen des Inneren. Sie steht für die Gefühle des Komponisten. Damit findet der Wandel vom Darstellungsprinzip der Affektenästhetik zum Ausdrucksprinzip der psychologisierenden Gefühlsästhetik

⁵ Peter Faltin, *Bedeutung ästhetischer Zeichen. Musik und Sprache*. Aachen 1985, S. 2.

⁶ Ebd., S. 11.

⁷ Otto M. Christensen, „Interpretation and meaning in music. In: Eero Tarasti (Hg.), *Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*. Berlin/New York 1995, S. 87.

statt. Im 19. Jahrhundert wird das psychische Subjekt zum ausschließlichen Bedeutungsgeber der romantischen Künste.

Das autonome ästhetische Zeichen und die Wende zur Pragmatik

Unter den Vertretern der Autonomieästhetik im 19. und der formalen und strukturalistischen Ästhetiken im 20. Jahrhundert finden sich Gegner der Gefühlsästhetik. Eduard Hanslick und Roman Jakobson vertreten die Auffassung, dass die ästhetische Bedeutung der tönende Vorgang selbst, also seine Form ist, und nicht mit dem Inhalt gleichzusetzen ist. Die ästhetische Kategorie ‚Form – Inhalt‘ hat ihren Ursprung bei beispielsweise Friedrich Wilhelm Joseph Schelling oder Georg Wilhelm Friedrich Hegel im deutschen Idealismus. Bei Hegel ist der Inhalt durch den Geist bestimmt und nicht durch einen bezeichneten Gegenstand. Der Inhalt ist in der Musik ein geistiges Phänomen, eine Substanz, die in einer Tonfolge erscheint.

Hanslick legt als Verfechter der Autonomieästhetik dar, dass die Musik auf nichts Bestimmtes verweist, aber der musikalische Inhalt eine Idee der Formierung ist. Außermusikalische Vorlagen sind nicht das Ziel von Musik, sondern eher ein Mittel, durch das musikalische Ideen verständlich werden. Denn auch wer beispielsweise das Drama, das die Vorlage zu einem Musikstück bildet, nicht kennt, kann der Musik folgen, die unabhängig davon existiert. Musik teilt keine fremden Bedeutungen mit, die eine intendierte kommunizierte Wirkung im Empfänger auslösen sollen, sondern sie artikuliert einen spezifischen musikalischen Gedanken. Musik kann zwar als kommunikatives Phänomen verstanden werden, da sie Bedeutung stiftet, aber es handelt sich nicht um dekodierbare Zeichen einer direkten Kommunikation zwischen Komponist und Hörer. Die spezifische Bedeutung wird vielmehr durch die aktive Tätigkeit des wahrnehmenden Subjekts entwickelt. Bei der ästhetischen Bedeutungskommunikation ist hier somit nicht vorrangig das wichtig, was der Komponist mit dem Werk ‚meint‘, sondern das, was das Werk als wahrgenommene ästhetische Intention für den Hörer bedeutet.

Dies ist die von Jan Mukařovský und Charles Sanders Peirce eingeleitete Wende zur Pragmatik, bei der die Bedeutung eines Zeichens nicht allein von einem Denotat abhängt. In den 20er- und 30er-Jahren des letzten Jahrhunderts wird in der russischen und tschechischen Ästhetik vor allem durch Jan Mukařovský versucht, die Semiotik mit ästhetischen Fragestellungen zu verbinden und Bedeutung von ästhetischen Zeichen nicht in einem Denotat zu suchen. Bei Mukařovský bezieht sich die ästhetische Bedeutung des autonomen Zeichens auf den Gesamtkontext gesellschaftlicher Phänomene. Die Musik ist ein autonomes Zeichen, da sie „kein ‚Träger‘ einer Mitteilung [ist], (so wie es die Sprache ist), sondern [sie] ist die Mitteilung selbst“.⁸ Hierbei meint Mukařovský mit gesellschaftli-

⁸ Peter Faltin, „Widersprüche bei der Interpretation des Kunstwerkes als Zeichen. Drei monistische Modelle zur Erklärung der Bedeutung von Musik.“ In: Institute of Musicology-Zagreb Acad-

chen Phänomenen eine geistige Qualität, die auf unterschiedliche Art und Weise in der Philosophie, in der Wirtschaft, in der Politik, in der Religion, in ästhetischen Werken usw. artikuliert wird. Ein Kunstwerk ist daher ein Zeichen eines geistigen gesellschaftlichen Phänomens, indem es einen Aspekt der Kultur und Gesellschaft ausdrückt, an der der Mensch mittels ästhetischer Zeichen als ihr Produzent oder Konsument teilnimmt. Die Bedeutung eines Kunstwerks ist stets ein Produkt der Wechselwirkungen zwischen dem geistigen Material, auf das sich das ästhetische Zeichen bezieht, und dem sich konstituierenden Bewusstsein eines kollektiven Subjekts, das geschichtlich kulturell bedingt ist. An dieser Stelle ist festzuhalten, dass diese Perspektive Mukařovskýs im weitesten Sinne der eingangs dargestellten Auffassung Images entspricht, dass Kunstwerke immer lokal verankert sind. Denn hier wird davon ausgegangen, dass im Kunstwerk eine Art ‚Zeitgeist‘ ausgedrückt wird.

Die ästhetische Idee als geistige Bedeutungserschaffung

Das ästhetische Zeichen besitzt also *per se* keine allgemeingültige Bedeutung, sondern seine Bedeutung wird durch die geistige Tätigkeit des Subjekts hergestellt. Es gibt dadurch so viele ästhetische Zeichen wie es ästhetische Ideen gibt, was sowohl die produzierende als auch die wahrnehmende Subjektseite umfasst. Es ist somit nicht wichtig, ob vom Produzenten, Interpreten oder Rezipienten die Rede ist, sie alle können ästhetische Bedeutung in ihrem jeweiligen Kontext schaffen, wenn sie eine Performance schreiben, spielen oder hören.

Dieser pragmatische Ansatz erklärt jedoch nicht, inwiefern es, trotz arbiträrer ästhetischer Bedeutung, konstante Mechanismen bei der Bedeutungsbildung gibt. Die performativen Künste können nicht auf die semantische Ebene reduziert werden, indem postuliert wird, wenn sie nichts außerästhetisches bezeichnen, seien sie asemantisch und würden daher auch nichts bedeuten. Während des Prozesses der Bedeutungsgebung werden im menschlichen Bewusstsein Beziehungen gebildet, z.B. aus Tönen entstehen Melodien. Ein geistiger Vorgang bildet aus einzelnen Tönen ein ganzes Werk. Die Wahrnehmung ästhetischer Zeichen ist kein einfach rezipierender, sondern ein schöpferischer Vorgang der Bedeutungskonstruktion.

Die genannten Modelle werden hier erweitert, indem mit Ernst Cassirers Bedeutungstheorie gezeigt wird, inwiefern die performativen Künste als symbolische Form als bedeutungsgebendes, das heißt als symbolisches Tun zu verstehen sind. In den Schriften der ästhetischen Theorien ist meist nicht von Bedeutung der Künste die Rede, sondern eher von ihrem Inhalt, ihrem Sinn, ihrem Sinngehalt, ihrem Affekt, ihrem Ausdruck, ihrer Botschaft usw. Um begriffliche Unklarheiten zu vermeiden, werden von nun an die Begriffe *Bedeutung* und *Sinn* synonym zu dem cassirerschen Begriff des *Symbolischen* verwendet. Cassirer hat mit seiner Philosophie der symbolischen Formen das *Symbolische* zur Grundkonstan-

te allen menschlichen Lebens erhoben; nämlich dass wir in alles, was wir tun, was wir denken und wahrnehmen, gleichzeitig Bedeutung hineinlegen. Ähnlich der *musikalischen Idee* bei Faltin wird im *Symbolischen* der performativen Künste durch eine *geistige Energie* eine Bedeutung an ein ästhetisches Zeichen geknüpft.

Ernst Cassirer: Philosophie der symbolischen Formen

Ernst Cassirer bietet mit seiner Kulturphilosophie der symbolischen Formen ein Denksystem, anhand dessen es möglich ist, unsere Welt, unsere Kultur zu analysieren und zu verstehen. Cassirer kann als der Denker gelten, dem es gelungen ist, die neukantianische Philosophie und die strukturelle Semiotik mit ethnologischen und kulturanthropologischen Ansätzen zu verbinden und sie zu seiner Philosophie der symbolischen Formen zu erweitern.

Cassirer schlägt einen dritten Weg ein, weder den Weg der Logik noch den des Psychologismus. Seine symbolischen Formen sind weder dinghaft physikalisch noch rein ideell. Es handelt sich bei ihnen um Bedeutungen und damit um reale Prozesse der Symbolformung. Damit wird das Problem der Gültigkeit der Logik auf das Problem der Gültigkeit des Zeichens ausgedehnt. Es geht darum, die Objektivität von kulturellen Zeichen, ihren ‚Wahrheitsgehalt‘ zu bestimmen. Aus seinem Interesse an semiotischen Fragestellungen entwickelt er schließlich in den 20er-Jahren des 20. Jahrhunderts seine *Kulturphilosophie der symbolischen Formen* (1923-1929).

Die Tatsache des Wahrnehmens selbst wird zum Ausgangspunkt. Es handelt sich hierbei jedoch nicht um eine reine Erkenntnistheorie, da diese auch nur eine mögliche Weltanschauung sei, die Theorie und Objekt voneinander trenne. An die Stelle der Erkenntnistheorie, welche danach fragt, wie es dem erkennenden Subjekt möglich ist, zu objektiv gültigen Ergebnissen zu gelangen, tritt Cassirers konstruktivistische Kulturphilosophie als symbolische Bedeutungstheorie. Er verbindet in seiner Kulturphilosophie die empirische Beschreibung einzelner Merkmale und Kennzeichen der menschlichen Kulturwerke mit einer philosophischen Reflexion über die Natur und das Wesen dieser Gegenstände:

Die Werke der menschlichen Kultur sind die einzigen, die in sich die beiden Bedingungen vereinen, auf denen die vollkommene Erkenntnis beruht; sie haben nicht nur ein begrifflich=erdachtes, sondern ein durchaus=bestimmtes, ein individuelles und historisches Sein.⁹

Nach Cassirers Kulturphilosophie wird die Welt kreiert, indem man in alles, was man tut, in alles, was man wahrnimmt, Bedeutung hineinlegt. Die Grundfunktion des Bedeutens ist in allem vorausgesetzt, ohne Bedeutung ist keine menschliche Handlung, keine Kultur möglich. Cassirer spricht von symbolischen Formen als diese Art der Bedeutungserschaffung, als gemeinsame strukturelle Basis der un-

⁹ Ernst Cassirer, *Zur Logik der Kulturwissenschaften: fünf Studien*. Darmstadt 1989, S. 10.

terschiedlichen Arten des Weltverstehens. Eine symbolische Form ist nach Cassirer „jede Energie des Geistes [...], durch welche ein geistiger Bedeutungsgehalt an ein konkretes sinnliches Zeichen geknüpft und diesem Zeichen innerlich zugeeignet wird“.¹⁰ Es gibt keine a priori gegebene Welt, sondern eine Welt des geistigen Schaffens. Symbolisch ist demnach, was wir durch unseren Geist nach regelnden Strukturierungen erschaffen.

Eine symbolische Form ist ein geistiges Tun, das Bedeutung mit sinnlicher Erfahrung verbindet. Die Realität wird durch das Denken konstituiert und existiert nicht *a priori*. Das geistige Tun ist als Gestalten, als Schaffen von Ausdrucksformen, als ein Bilden beziehungsweise Formen, als ein sinngebendes Tun zu verstehen. Es handelt sich um die Manifestation der geistigen Grundfunktion des Bedeutens im Material des Sinnlich-Gegebenen. Das Sein ist somit nur im Tun, in der geistigen Tätigkeit des Denkens erfassbar.

Die „höchste objektive Wahrheit, die sich dem Geist erschließt, ist zuletzt die Form seines eigenen Tuns“.¹¹ Die Wahrheitsfrage ist demnach dem Sinn und der Bedeutung untergeordnet, nur anhand einer gefestigten Bedeutung kann etwas Wahrheitscharakter erhalten. Die Wirklichkeit bildet sich durch die Kontinuität der Erfahrungen aus, die dann als geltende objektive Wahrheit verstanden wird. Schon in seinem Werk *Substanzbegriff und Funktionsbegriff* (1910) geht Cassirer davon aus, dass sich alle wissenschaftlichen Begriffe in der Anwendung auf das empirische Material bewähren müssen, also nur innerhalb einer Interaktion zwischen der wissenschaftlichen Forschung und der Empirie entstehen und sich festigen können. Durch die allgemein erfahrene Erfahrung ist somit objektive Wahrheit gegeben: „Wir bedürfen nicht der Objektivität absoluter Dinge, wohl aber der objektiven Bestimmtheit des Weges der Erfahrung selbst.“¹²

Wahr sind alle Erlebnisse, die gedanklich organisiert sind. Damit erhält das Verstehen eine pragmatische Dimension: Die Wahrheit findet sich nur in der Totalität der symbolischen Formen. Die Wahrheit ist demnach nicht statisch, sondern formt sich in einem Prozess der menschlichen Schaffenskraft der Erfahrung. Die Erfahrung ist es, die es überhaupt erst ermöglicht, feste Bedeutungspunkte zu bilden:

[...] der feste Kern des ‚objektiven‘ Seins, im Unterschied zur Welt der bloßen Vorstellung oder Einbildung, hebt sich dadurch heraus, daß das Beharrliche gegenüber dem Fließenden, das Gleichbleibende gegenüber dem Veränderlichen, das Feste gegenüber dem Wandelbaren immer schärfer und deutlicher unterschieden wird.¹³

¹⁰ Ernst Cassirer, *Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs*. Darmstadt 1997, S. 175.

¹¹ Ernst Cassirer, „Die ideelle Bedeutung des Zeichens.“ In: Elize Bisanz (Hg.). *Kulturwissenschaft und Zeichentheorien. Zur Synthese von Theoria, Praxis und Poiesis*. Münster 2004, S. 310.

¹² Ernst Cassirer: *SF*. S. 427 f. Zit. in: Ernst Cassirer, „Philosophie der symbolischen Formen. Dritter Teil. Phänomenologie der Erkenntnis.“ In: Birgit Recki (Hg.). *Gesammelte Werke/Ernst Cassirer*. Hamburger Ausgabe. Band 13. Hamburg 2002, S. 553.

¹³ Ernst Cassirer, *Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil. Das mythische Denken*. Darmstadt 1997, S. 41.

Wieder betont Cassirer, wie die subjektive Erfahrung zur objektiven Bedeutung werden kann. Indem jedes sinnliche Wahrnehmungserlebnis in eine objektive Gesamtstruktur der Bedeutung eingeordnet wird, schließt es automatisch Regeln und Orientierungen in sich ein und ist damit im Sinne Cassirers symbolisch.

Symbolische Prägnanz

Cassirer betont, dass kulturelle Zeichen nur anhand ihrer konkreten geistigen Ausdrucksformen zu beobachten sind. Die menschliche Wahrnehmungswelt funktioniert nach kategorialen Ordnungsmustern auf der sinnlichen Ebene der Anschauung, und die Wahrnehmungsinhalte erlangen jeweils durch die geistige Energie Bedeutung. Die geistige Kraft des Bewusstseins bildet die sinnlichen Wahrnehmungen zu einer festen Gestalt und formt so die Wirklichkeit, und die Bedeutung benötigt gleichzeitig diesen konkreten Ausdruck, um sich zu manifestieren. Es geht also nicht nur um die unterschiedlichen Weisen des Welterfassens, sondern auch um die unterschiedlichen Ausdrucksformen der menschlichen Kreativität, welche miteinander einhergehen. Die Äußerung der geistigen Energie ist nur erkennbar in dem jeweiligen sinnlichen Zeichen, durch das sie ausgedrückt wird. So muss jede sinnliche Erfahrung, jede Wahrnehmung der Welt gleichzeitig artikuliert werden, um den geistigen Bedeutungsgehalt zu ermöglichen. Es handelt sich hierbei um die symbolische Prägung einer Erfahrung. Cassirer nennt diese Einheit des Sinnlichen und des Geistigen *Symbolische Prägnanz*.

Unter „symbolischer Prägnanz“ soll also die Art verstanden werden, in der ein Wahrnehmungserlebnis, als „sinnliches“ Erlebnis, zugleich einen bestimmten nicht – anschaulichen „Sinn“ in sich faßt und ihn zur unmittelbaren konkreten Darstellung bringt.¹⁴

Es gibt keine reine Kausalität wie im Empirismus, dem zufolge das Verstehen einer Bedeutung kausal erst der Wahrnehmung von Sinnesdaten, also der Erfahrung folgt, sondern jegliches Wahrnehmungserlebnis beinhaltet gleichzeitig einen gedanklichen Sinn. Bei der symbolischen Prägnanz sind also das Sinnliche und das Geistige nicht voneinander getrennt, sondern fungieren in einer Wechselbeziehung. Dieses Wechselverhältnis von gedanklicher Form und seinem wahrnehmbaren, sinnlichen Ausdruck ist das symbolische Urphänomen allen geistigen Schaffens.

So erklärt Cassirer die ‚Existenz‘ von materiellen Ausdrücken des menschlichen Bewusstseins. Alle menschlichen Erfahrungen, alle sinnlichen Wahrnehmungserlebnisse werden organisiert und geprägt beziehungsweise geformt und artikuliert und erlangen dadurch einen symbolischen Gehalt, sonst ergäben sie keinen Sinn und könnten nicht wahrgenommen werden. Es geht also um die Verkörperung von Sinn innerhalb einer bestimmten Ordnungsstruktur. Alle symboli-

¹⁴ Cassirer, *PsF III*, S. 231.

schen Formen sind „auf das Ziel bezogen [...], die passive Welt der bloßen Eindrücke, in denen der Geist zunächst befangen scheint, zu einer Welt des reinen geistigen Ausdrucks umzubilden“.¹⁵

Performative Künste als symbolische Form

Die wichtigsten Punkte des letzten Abschnitts lassen sich folgendermaßen zusammenfassen: Nach Cassirer wird in jedem künstlerischen Zeichen ein geistiger Gehalt zum Ausdruck gebracht. Die Symboltätigkeit des menschlichen Bewusstseins erzeugt so eine Vielfalt von geistigen Formen, die das Sein ausmachen. In jedem dieser geistigen Ausdrücke ist zugleich eine ordnende Gesamtstruktur repräsentiert, die die Bedeutung der jeweiligen Äußerung erst ermöglicht und so symbolisch prägt. Diese Erfahrungen erlangen Stabilität durch den objektiven Ausdruck in einem künstlichen Zeichen, beispielsweise einem Kunstwerk oder einem Musikstück. Die Symbolbildung des Bewusstseins ist ein dynamischer Prozess mit dem Bestreben, durch die Fixierung in künstlichen Zeichen geistige Ruhepunkte zu finden.

Bezogen auf Musik bzw. die performativen Künste wird festgehalten, dass sie keine Gefühle ausdrücken, auch wenn beim Komponieren bzw. Produzieren oder Hören bzw. Anschauen von performativen Künsten Gefühle entstehen können, sondern in ihnen werden künstlerische Ideen als Ergebnisse einer spezifisch geistigen Tätigkeit eines Individuums ausgedrückt. Töne oder Intervalle, alle musikalischen Motive, alle tänzerischen Bewegungen etc. sind im Grunde asemantisch. Sie können durch kulturelle Konventionen semantisiert werden. Aber auch ohne konventionelle Bedeutungen trägt performative Kunst Bedeutung. Man kann z.B. Musik hören und unabhängig von möglichen Aussagen genießen. Dies macht das Symbolische nach Cassirer in den performativen Künsten aus.

Durch die indirekte Kommunikation zwischen dem Produzenten und dem Rezipienten über die künstlerische Performance sind plurale Interpretationen möglich, da der Produzent und der Rezipient der Performance variieren, wobei beide den gleichen Bezugspunkt des gleichen Stückes haben. Diese Gemeinsamkeit des Produzenten, Interpreten und Rezipienten, die unterschiedliche Standpunkte einnehmen können, macht das Symbolische der performativen Künste aus. Alle bewegen sich im Rahmen der gleichen symbolischen Form. Die jeweilige Performance ist immer sogleich ein Bedeutungsträger, weil in ihr Erfahrungen des Produzenten in einer spezifischen Weise symbolisch artikuliert werden.

Diese Erfahrung macht der Produzent in seiner Umwelt, in der Gesellschaft, in der er lebt, wodurch die gesellschaftliche Dimension der Performance gegeben ist. Entsprechend enthält die (Re-)Produktion und die Rezeption von performativen Künsten eine gesellschaftsbezogene Komponente. Doch diese ist aufgrund des konstruktivistischen Charakters der Symboltheorie Cassirers im Sinne von

¹⁵ Ernst Cassirer, „Der Begriff der symbolischen Form und die Systematik der symbolischen Formen.“ In: Elize Bisanz (Hg.), *Kulturwissenschaft und Zeichentheorien. Zur Synthese von Theoria, Praxis und Poiesis*. Münster 2004, S. 279.

Days kosmopolitischen Anspruchs geprägt. Die symbolischen Formen an sich sind durch die Grundfunktion des Symbolischen miteinander verbunden, darüber hinaus ist es allerdings nicht relevant, welche Bezüge hergestellt werden, da z.B. eine Performance nicht als Zeichen auf ein Denotat verweist. Doch wie ist es dann überhaupt möglich, Aussagen über bestimmte Kunstwelten bzw. Symbolische Formen zu treffen, wenn, wie es scheint, jegliche Grenzziehungen oder lokale Bezüge, abhanden gekommen sind? Um diese Frage zu beantworten, wird im nächsten Schritt eine soziologische Herangehensweise geprüft.

Konventionen

Konventionalisierte Bedeutungen in den performativen Künsten

Nach dem Musiksemiotiker Vladimír Karbusický sind Musikstrukturen ästhetisch manifestierte, formal-sinnvolle Selektionen von Klangereignissen, Tonreihen- und komplexen mit Wiederholungen und Variationen, in denen semantische Enklaven erscheinen, aber nicht vorherrschen müssen. Man kann Musikstrukturen als zeichenhaft erleben, aber eine ‚richtige‘ Bedeutung kann nicht dekodiert werden, denn ästhetisch ist es auch sinnvoll, wenn eine andere Bedeutung in die Musik hinein projiziert wird als beispielsweise vom Komponisten intendiert. Der Rezipient kann also genauso wie der Produzent oder der Interpret die Inhalte der Musik bestimmen, gleicher Bezugspunkt für alle drei bleibt dabei das Musikstück selbst.

Diese semantische Unbestimmtheit macht laut Karbusický die Kraft von ästhetischen Strukturen aus, indem durch die Möglichkeit vielfacher Bedeutungen der Rezipient ideell und ästhetisch herausgefordert wird und durch seine eigene aktive Bedeutungserschaffung mit dem ästhetischen Zeichen spielen kann, und die Musik unabhängig von der Aussage Bedeutung trägt.¹⁶ Eine große aufsteigende Sexte bedeutet nämlich nicht von Grund auf *Freude*, sondern wird höchstens in der Epoche der europäischen Klassik häufig als Stilmittel hierfür eingesetzt und von Experten und geübten Hörern als solches ‚verstanden‘. Aber es ist fraglich, ob jede verwendete große aufsteigende Sexte automatisch als *Freude* intendiert oder verstanden wird. Denn

die ästhetische Idee ist nicht nur Bestandteil der Kultur, sondern ihr Produkt. In ihr werden die durch das Individuum transformierten Ideale, Normen oder Vorstellungen einer Epoche, d.h. der Zeitgeist, ästhetisch artikuliert. Da ästhetische Ideen allen Wandlungen unterworfen werden, denen eine Kultur ausgesetzt ist, sind ästhetische Zeichen, die Zeichen dieser Ideen sind, der sensible Seismograph einer Kultur.¹⁷

¹⁶ Vgl. ebd., S. 6 f.

¹⁷ Faltin 1985, S. 21.

Der künstlerische Sinn kann sich darüber hinaus zu Bedeutungen in Konventionen stabilisieren. So wurde beispielsweise der Ton *h* erst zu einem Leitton in der Tonart C-Dur, nachdem der Mensch die kulturelle musikalische Denkart entwickelt hatte, die den Begriff des Leittons prägt, und mit der dieser Ton in einem System als Leitton verstanden wird. Die Voraussetzung für die Entwicklung dieses (europäischen) musikalischen Systems war jedoch der musikalisch klingende Ton in seinen Beziehungen zu anderen innerhalb einer Struktur. Diese Strukturverständnisse mit ihren Bedeutungen wie *Leitton* sind eine Art ästhetischer Kode, der durch Konventionen geregelt wird. Diese Kategorien ästhetischer Wahrnehmung haben sich teilweise über Jahrhunderte hinweg entwickelt. So ist es zum Beispiel einem Komponisten oder Hörer des europäisch geprägten Hörverständnisses schwer möglich, eine Dominante als einen Ruhepunkt zu komponieren oder zu hören.

Liegt also die Bedeutung der performativen Künste allein in ihrem Gebrauch? In den performativen Künsten sind Regeln verwirklicht, die durch Gebrauch gelernt werden. Mit Hilfe dieser Regeln wird das Wahrgenommene zu ästhetisch bedeutenden Werken gestaltet. Das Bewusstsein muss daher über Regeln und Kategorien verfügen, um die einzelnen Elemente in ihren Beziehungen zueinander wahrzunehmen, sie in künstlerisch sinnvolle Beziehungen zu setzen. Die Regeln sind jedoch ebenso kulturell geprägt, d.h. sie sind dynamisch und leiten sich vom ästhetischen wandelbaren Ideal eines Kreislaufs einer Epoche ab. Hiermit gelangen wir wieder zu Images Bild der lokal verankerten Künste.

Pragmatische Kunstsemantik nach Mukařovský

Der tschechische Strukturalismus, zu dem Mukařovský als Ästhetiker gehört, entsteht als eine Reaktion gegen die spekulative Ästhetik. Er unterliegt einem strengen Antipsychologismus, da hier das Kunstwerk nicht mit dem Seelenzustand seines Schöpfers gleichgesetzt wird. Kunst ist nicht Träger einer Mitteilung, sondern die Mitteilung selbst, das ästhetische Zeichen ist autonom. Mukařovský reduziert das künstlerische Artefakt jedoch nicht auf seine reine Materialität, denn das ästhetische Zeichen weist, obwohl es autonom ist, auf eine unbestimmte Realität hin, die den „Gesamtkomplex der sogenannten sozialen Erscheinungen: z.B. Philosophie, Politik, Religion, Wirtschaft usw.“ umfasst.¹⁸ Diese Gesamtheit der sozialen Erscheinungen ist das geistige Klima einer Gesellschaft, die das kollektive Bewusstsein prägt. Die ästhetischen Zeichen beziehen sich somit auf die Übereinstimmungen im kollektiven Bewusstsein, das heißt auf die Übereinstimmungen im Verhalten einer sozialen Gruppe.

Ein Kunstwerk kann nach Mukařovský weder für den Gefühlszustand des Künstlers stehen, noch auf seine Materialität reduziert werden. Das materielle Werk besitzt vielmehr die Stellung eines äußerlichen Symbols, dem

¹⁸ Jan Mukařovský, *Kapitel aus der Ästhetik*. Frankfurt am Main 1970, S. 141.

im kollektiven Bewusstsein eine bestimmte Bedeutung entspricht [...], die durch das bestimmt wird, was die subjektiven Zustände des Bewusstseins, die bei den Mitgliedern einer bestimmten Gruppe durch das materielle Werk hervorgerufen werden, miteinander gemeinsam haben.¹⁹

Eine Bedeutung an sich gibt es somit nicht, nur eine Bedeutung für jemanden, da jede Wahrnehmung gleichzeitig Bedeutungskonstitution ist. Damit ist die Bedeutung durch den Gebrauch bestimmt, durch ihre Funktion. Trotz individueller Unterschiede gibt es innerhalb definierbarer Gruppen wie beispielsweise den Besuchern eines Konzerts einen relativ stabilen (Teil-)Konsens im Bezug auf das Musikstück und seine Bedeutung.

Bei der Bildung dieser Konventionen handelt es sich um einen ständigen Lernprozess, und es entwickeln sich neue Konventionen, wenn beispielsweise ein neuer Stil bei den Hörern in einer bestimmten Zeit in einem bestimmten Milieu in den Bestand der Vorstellungen eingeht. Jedes neue Werk setzt neue Konventionen fest, erweitert oder spielt mit vorhandenen Konventionen. Dank der menschlichen Vorstellungskraft sind vielfältige stilistische Konventionen möglich. Das alltägliche Leben und die alltäglichen künstlerischen Erfahrungen tragen zur Veränderung der Wahrnehmungsmuster und damit auch des Geschmacks bei. Etwas Künstlerisches kann Bedeutung erlangen, wenn es im ästhetischen Bewusstsein der Kultur bereits Kategorien hierfür gibt. Um neue Denk- und Wahrnehmungskategorien zu entwickeln, kann durch Innovationen der Avantgarde eine Erneuerung im Material eingeführt werden, die sich durch Wiederholung zu einer Kategorie konventionalisieren kann. An dieser Stelle lassen sich Cassirers und Mukařovskýs Ansätze mit dem Howard S. Beckers verbinden.

Art World-Ansatz nach Howard S. Becker

Danto (1964)²⁰ ist zuzuschreiben, den Begriff der *Artworld* als sich wandelnde normative Institution in die Soziologie eingeführt zu haben. Howard S. Becker greift dieses Verständnis auf und entwickelt es hinsichtlich des gesamten Feldes der Kulturorganisation weiter. Dieses Feld umfasst nicht mehr nur das ästhetische Werk mit seinem Produzenten und Rezipienten, sondern Kulturorganisation beschreibt die (institutionalisierte) kollektive Aktivität, die Produktion und Vermittlung sowie Konsumtion von Kultur beinhaltet. Dafür sind komplexe Kooperationsprozesse der Akteure nötig, die ihrerseits Regeln bzw. Konventionen erfordern. „Only because artist and audience share knowledge of and experience with the conventions invoked does the art work produce an emotional effect.“²¹ Diese Konventionen lassen sich beispielsweise auch als Seh- und Hörgewohnheiten für die Seite der Rezeption beschreiben. Doch auch die Gatekeeper-Akteure

¹⁹ Ebd., S. 139.

²⁰ Arthur C. Danto, „The Artworld.“ In: *The Journal of Philosophy*. 1964, Nr. 61 (19), S. 571-584.

²¹ Howard S. Becker., *Art Worlds*. Berkeley/Los Angeles 2008, S. 30.

wie z.B. Galeristen oder Kuratoren ‚nutzen‘ diesen mächtigen Konventionen wie Becker schreibt:

Every art world uses, to organize some of the cooperation between some of its participants, conventions known to all or almost all well-socialized members of the society in which it exists.²²

Gaupp und Kirchberg beschreiben, wie die gesamte Kulturorganisation davon geprägt ist, dass diese Konventionen entstehen. Zunächst finden Konstruktions- und Festlegungsprozesse aufgrund von Interaktionen der Akteure statt, die soziale bzw. politische und ästhetische bzw. bewertende Kriterien von Kunst festlegen. Diese Kriterien wirken unhinterfragt und normativ durch ihre Institutionalisierung. Anschließend nehmen die genannten Gatekeeper der jeweiligen *Art World* diese Kriterien auf und verhandeln in einem weiteren komplexen Prozess der Interaktion mit Produzenten und Vermittlern der Künste die symbolischen Bedeutungen als Konventionen. Gaupp und Kirchberg erklären ferner, wie Konventionen jedoch nicht starr und unveränderlich wirken, sondern dass sie dehnbar oder auch zu vernachlässigen sind, wenn die Mehrheit der Akteure damit konform geht. Bei diesen Prozessen sind vor allem Überlegungen zum Machtgewinn ausschlaggebend, wenn die Akteure versuchen, über Konformität oder Beugung der Konventionen entsprechend Status zu erlangen. Generell jedoch verändern sich die Einstellungs- und Verhaltensroutinen bzw. die Konventionen nur langsam in der jeweiligen *Art World*.²³

Verbindet man nun die kulturphilosophische Theorie Cassirers und die pragmatische Theorie Mukařovskýs mit dem soziologischen *Art World*-Ansatz Beckers, lässt sich festhalten, dass Bedeutungen bzw. Symbole nicht in dem jeweiligen ästhetischen Material gebunden sind, sondern durch die geistige Schaffenskraft sowohl des Künstlers, des Vermittlers, als auch des Rezipienten im Akt der ästhetischen Erfahrung konstruiert werden. Weiterhin geschieht dieser Vorgang nicht in einem ‚luftleeren‘ Raum, sondern die Bedeutung wird durch den Gebrauch bestimmt, der durch Konventionen strukturiert wird. Dieser gesellschaftliche Gebrauch und die ihn bestimmenden Konventionen finden in einem komplexen Zusammenspiel aller Akteure der Kulturorganisation innerhalb einer *Art World* statt, die durch die in ihr konstruierten Konventionen gekennzeichnet ist.

Somit wird die Bedeutungskonstruktion und auch die Festigung oder Hinterfragung der Konventionen nicht mehr nur vom Produzenten und Rezipienten vorgenommen, sondern die Prozesse der Vermittlung der Künste sind gleichfalls beteiligt. Das Kunstwerk an sich ist in dieser Sicht zwar nicht irrelevant, da es ebenfalls als symbolische Prägnanz verstanden werden kann, es tritt jedoch in den Hintergrund, wenn stattdessen das Interaktionsverhalten der Teilnehmenden der jeweiligen *Art World* ins Zentrum des Interesses rückt. In dieser *Art*

²² Ebd., S. 42.

²³ Vgl. Lisa Gaupp/Volker Kirchberg, „Kulturelle Diversität in den Künsten zwischen Tradition und Zeitgenossenschaft.“ In: Lutz Hieber (Hg.), *Gesellschaftsepochen und ihre Kunstwelten*. Sammelband Springer VS Reihe ‚Kunst und Gesellschaft‘. Wiesbaden 2017.

World werden somit immer wieder aufs Neue spezifische Symbolräume konstruiert, in denen Konventionen das Verhalten der Akteure weitgehend organisieren. Durch die Verschiebung der Perspektive von den Künsten, ihren Kunstwerken und Künstlern, die entweder als lokal bzw. national und begrenzt oder als kosmopolitisch und entgrenzt angesehen werden, hin zur Betrachtung einer *Art World* gelingt es, nicht grundsätzlich und allgemein Aussagen darüber treffen zu müssen, ob die Künste per se nun lokal oder kosmopolitisch sind. Diese Frage muss vielmehr für jede *Art World* empirisch erhoben und interpretiert werden und vor allem auf die gesamte Kulturorganisation bezogen werden.

Im Folgenden wird die *Art World* der transnationalen PerformingArts Festivals betrachtet, um exemplarisch aufzuzeigen, ob hier, wie eingangs in Frage gestellt, interkulturelle, nationale bzw. lokale, begrenzte Räume kultureller Diversität konstruiert werden, oder ob sämtliche solcher identitären Zuschreibungen dekonstruiert werden und vielmehr kosmopolitische, transkulturelle oder postmigrantische und entgrenzte Räume kultureller Diversität verhandelt werden.

Identitäre Zuschreibungen

In den *Art Worlds* der transnationalen PerformingArts Festivals werden verschiedene Konzeptionen von ‚Identität‘ und ‚Alterität‘ kodiert. Damit verbunden sind Konventionen, mit denen bestimmte Definitionen kultureller Diversität semantisch normiert werden. Den Kuratoren dieser Festivals kommt als Gatekeeper zwar eine machtvolle Position bei der Normierung von Diversität zu, doch handeln diese wie zuvor beschrieben entlang gesellschaftlicher oder politischer Erwartungshaltungen, um ihren Status nicht zu verlieren oder zu verbessern. Ferner interagiert die gesamte *Art World* mitsamt ihrer Produzenten, Vermittler und Rezipienten, so dass die Kuratoren nicht als alleinige Akteure das Feld kodieren.

In der transnationalen PerformingArts-Festival-*Art World* gibt es so gut wie keine Festivals, die sich als interkulturell oder national präsentieren. Die Herkunft der Künstler tritt vermeintlich in den Hintergrund, und ein kosmopolitisches, transkulturelles, entgrenztes Ideal von Diversität wird inszeniert. In diesen Festivalräumen, welche neben den örtlich und zeitlich fixierten meist mehrtätigen oder mehrwöchigen Performancereihen auch u.a. die mental, diskursiv und medial hergestellten Räume und ihre Narrative, Ideologien und Bilder umfassen, scheinen Trans-Identitäten konventionalisiert zu werden und transkulturelle Performance-Praktiken vorzuherrschen. Das Programm wird nicht nach z.B. Kontinenten der Künstler sortiert, sondern nach thematischen Gesichtspunkten gegliedert. Kulturelle Diversität wird hier semantisch als entgrenzt, transkulturell oder kosmopolitisch besetzt, auf eine Medienvielfalt in den Performances oder auf eine Kunstspartendiversität bezogen.

Doch schaut man sich beispielsweise die Programmplanungen der großen Europäischen Festivals der letzten zehn Jahre an, fällt auf, dass einige der gebuchten Gruppen und Einzelkünstler immer wieder auftauchen, und dass diese zu einer großen Mehrheit entweder aus Europa stammen oder in Europa ansässig

sind. Hierfür gibt es verschiedene Gründe wie u.a. die Förderstrukturen, die einen nationalen (öffentliche Kulturförderung der einzelnen Staaten) oder Europäischen (EU-Förderprogramme wie *Creative Europe*) Fokus besitzen.

The biggest challenge for the arts is an increasing nationalism in all matters. Due to the financial crisis, the national funding bodies insist more and more on national production – foreign participation is of course welcome in financial terms, but there is less interest in co-financing new works by non-resident-artists.²⁴

Jedoch nicht nur finanzielle Strukturen sind ausschlaggebend dafür, dass in vermeintlich kosmopolitischen Festivalräumen nationale Zuschreibungen vorgenommen werden und weitere Grenzen konstruiert werden, also die Perspektive Images durchscheint. Wie gezeigt wurde, geht es sowohl bei der Anwendung als auch bei der Beugung von Konventionen um machtpolitische Interessen, also um den Zugang zu statussichernden bzw. -produzierenden Ressourcen.

Territoriale bzw. nationale Kriterien haben ungeachtet ihrer Zurückweisung in einem Feld mit kosmopolitischem Selbstverständnis offenbar nach wie vor Bedeutung. Künstler/innen, die nicht auf eine nordwestliche geografische Herkunft zurückblicken, sind in jedem Zentrum des Kunstfeldes nach wie vor schwach vertreten, in dem sich die Akteure mit hoher feldspezifischer symbolischer Anerkennung konzentrieren. [...] aus feldtheoretischer Perspektive [gibt es hierfür] Gründe [...], die nicht zuletzt in der institutionellen Struktur des sozialen Systems der Kunst zu suchen sind, d. h. in der Verteilung relevanter Ressourcen.²⁵

Weiterhin werden Konventionen in diesen Räumen (re-)produziert, die kulturelle Diversität trotz des genannten „kosmopolitischen Selbstverständnisses“ auf die Herkunft der Künstler beziehen. Hier werden ästhetische Codes, die lokale ‚außereuropäische‘ Bezüge aufzeigen, beispielsweise als „zu langatmig für das Europäische Publikum“ bezeichnet, da sie (noch) nicht in der entsprechenden *Art World* konventionalisiert worden sind. Die ästhetische Sprache wird im Sinne Images als nicht übersetzbar gesehen. Auch wenn die Kuratoren selbst beispielsweise aus Afrika oder Asien stammen und in einem Europäischen Kontext ein Festival organisieren, werden sie

confronted with a strong Eurocentrism in the field in which works from other continents get easily labeled either as ‚outdated‘ in com-

²⁴ Veronika Kaup-Hasler, zitiert in: NXT.STP: Documentation 2007-2012. http://www.nxtstp.eu/files/NXTSTP_5_years.pdf (Abruf 30.5.2015).

²⁵ Larissa Buchholz/Ulf Wuggenig, „Kunst und Globalisierung.“ In: Heike Munder/Ulf Wuggenig (Hg.), *Das Kunstfeld. Eine Studie über Akteure und Institutionen der zeitgenössischen Kunst am Beispiel von Zürich, Wien, Hamburg und Paris*. Zürich 2012, S. 179.

parison to the European development or as ‚too specific‘ to be presented next to European works without also creating access to their ‚original‘ local context. [...] Even European curators who decide to focus on works from non-European regions often have to defend their program from accusations of being ‚an easy way out‘ or pure ‚exoticism‘.²⁶

Grenzen/Überschreitungen

Ferner existieren ‚bewusste‘ Gründe, warum ein Festival sein Programm nationalbezogen präsentiert. Hier sind neben einer politischen Legitimierung z.B. für die Antragstellung für finanzielle Förderungen im Rahmen von ‚interkulturellen‘ Förderrichtlinien ebenfalls Gründe auf der Ebene der Vermittlung relevant. Um beispielsweise Publikum anzusprechen, das noch nicht mit den Konventionen der performativen Künste vertraut ist, werden u.a. die lokalen bzw. nationalen Hintergründe der Künstler erläutert und so ihre ästhetische Sprache mit Mitteln des Marketings und der Kulturvermittlung symbolisch als lokal verankert gerahmt. Ein anderes Beispiel zeigt, dass bevor überhaupt grenzüberschreitende Inszenierungen in den Blick genommen werden können, zunächst politische Überzeugungsarbeit geleistet werden muss, um bestehende Vorurteile und Neo-Rassismen zu entkräften.

Nichtsdestotrotz entstehen auch in solchen Kontexten transkulturelle Verhandlungsräume der Diversität, wenn beispielsweise nationale Zuschreibungen zurückgewiesen werden und ein ‚Zwischenraum‘, ein ‚Dritter Raum‘ der Hybridität konstruiert wird, in dem die Perspektive Days aufblitzt.

Eben jener Dritte Raum konstituiert, obwohl ‚in sich‘ nicht repräsentierbar, die diskursiven Bedingungen der Äußerung, die dafür sorgen, daß die Bedeutung und die Symbole von Kultur nicht von allem Anfang an einheitlich und festgelegt sind und daß selbst ein und dieselben Zeichen neu belegt, übersetzt, rehistorisiert und gelesen werden können.²⁷

Nicht zuletzt ist dies dem dynamischen Charakter von kulturellen Äußerungen geschuldet, welcher sich in unzähligen Symbolischen Formen ausdrücken lässt.

Es mag der Eindruck entstanden sein, dass nur eine transkulturelle bzw. kosmopolitische Herangehensweise und Programmplanung die ‚einzig richtige‘ für transnationale PerformingArts-Festivals sei. Doch eine solche Perspektive ist keineswegs die ‚heilsbringende Botschaft‘, nicht zuletzt aufgrund der Utopie, die häufig mit solchen Konzepten verbunden ist. Daher sollen abschließend die kon-

²⁶ Pirkko Husemann, „A Curator’s Reality Check. Conditions of Curating Performing Arts.“ In: Beatrice von Bismarck/Jörn Schafaff/Thomas Weski (Hgg.), *Cultures of the Curatorial*. Berlin 2012, S. 276-277.

²⁷ Homi K. Bhabha, *Die Verortung der Kultur*. Tübingen 2000, S. 57.

fliktären Verhandlungen hervorgehoben werden, die das Konzept der Transkulturalität durchaus mit einschließt, so dass die Betrachtung von symbolischen Räumen kultureller Diversität am Beispiel von transnationalen PerformingArts-Festivals zeigen kann, wie Grenzen permanent sowohl konstruiert als auch dekonstruiert werden, dass also sowohl gemäß Images als auch gemäß Days in der Symbolischen Form der performativen Künste ‚Wahrheit‘ immer wieder aufs Neue symbolisch geprägt wird.

Literaturverzeichnis

- Becker., Howard S. *Art Worlds*. Berkeley/Los Angeles 2008.
- Bhabha, Homi K. *Die Verortung der Kultur*. Tübingen 2000.
- Brockington, Grace. „Introduction: Internationalism and the Arts.“ In: Grace Brockington (Hg.). *Internationalism and the Arts in Britain and Europe at the Fin de Siècle*. Bern 2009, 1-24.
- Buchholz, Larissa/Wuggenig, Ulf. „Kunst und Globalisierung.“ In: Heike Munder/Ulf Wuggenig (Hg.). *Das Kunstfeld. Eine Studie über Akteure und Institutionen der zeitgenössischen Kunst am Beispiel von Zürich, Wien, Hamburg und Paris*. Zürich 2012, 163-188.
- Cassirer, Ernst. *Zur Logik der Kulturwissenschaften: fünf Studien*. Darmstadt 1989.
- Cassirer, Ernst. *Wesen und Wirkung des Symbolbegriffs*. Darmstadt 1997.
- Cassirer, Ernst. *Philosophie der symbolischen Formen. Zweiter Teil. Das mythische Denken*. Darmstadt 1997.
- Cassirer, Ernst. „Philosophie der symbolischen Formen. Dritter Teil. Phänomenologie der Erkenntnis.“ In: Birgit Recki (Hg.). *Gesammelte Werke/ Ernst Cassirer*. Hamburger Ausgabe. Band 13. Hamburg 2002.
- Cassirer, Ernst. „Der Begriff der symbolischen Form und die Systematik der symbolischen Formen.“ In: Elize Bisanz (Hg.). *Kulturwissenschaft und Zeichentheorien. Zur Synthese von Theoria, Praxis und Poiesis*. Münster 2004, 271-283.
- Cassirer, Ernst. „Die ideelle Bedeutung des Zeichens.“ In: Elize Bisanz (Hg.). *Kulturwissenschaft und Zeichentheorien. Zur Synthese von Theoria, Praxis und Poiesis*. Münster 2004, 304-314.
- Christensen, Otto M. „Interpretation and meaning in music.“ In: Eero Tarasti (Hg.). *Musical Signification. Essays in the Semiotic Theory and Analysis of Music*. Berlin/ New York 1995, 81-90.
- Danto, Arthur C. „The Artworld.“ In: *The Journal of Philosophy*. 1964, Nr. 61 (19), 571-584.
- Faltin, Peter. „Widersprüche bei der Interpretation des Kunstwerkes als Zeichen. Drei monistische Modelle zur Erklärung der Bedeutung von Musik.“ In: Institute of Musicology-Zagreb Academy of Music (Hg.). *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. Vol. III, Nr. 2. Zagreb 1972, 199-215.

- Faltin, Peter. „Grenzen und Möglichkeiten einer semiotischen Ästhetik.“ In: Institute of Musicology-Zagreb Academy of Music (Hg.). *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. Vol. IX, Nr. 1. Zagreb 1978, 5-33.
- Faltin, Peter. *Bedeutung ästhetischer Zeichen. Musik und Sprache*. Aachen 1985.
- Gaupp, Lisa/Kirchberg, Volker. „Kulturelle Diversität in den Künsten zwischen Tradition und Zeitgenossenschaft.“ In: Lutz Hieber (Hg.). *Gesellschaftsepochen und ihre Kunstwelten*. Sammelband Springer VS Reihe ‚Kunst und Gesellschaft‘. Wiesbaden 2017.
- Husemann, Pirkko. „A Curator’s Reality Check. Conditions of Curating Performing Arts.“ In: Beatrice von Bismarck/Jörn Schafaff/Thomas Weski (Hg.). *Cultures of the Curatorial*. Berlin 2012, 268-286.
- Mukařovský, Jan. *Kapitel aus der Ästhetik*. Frankfurt am Main 1970.

Internetquellen

NXT.STP: Documentation 2007-2012. <http://www.nxtstp.eu/files/NXTS>

