Vielfalt und Andersartigkeit in der globalen Performancekunst kuratieren

Lisa Gaupp

Globale Performancekunst wird oft als grenzenlos und international präsentiert. Durch international tätige Kurator·innen, ihre Festivals und andere Kulturorganisationen hat sich ein globaler Markt entwickelt, der nach dem Motto »Diversity« (Peres da Silva/Hondros 2019) für mehr Inklusivität stehen möchte. Gleichzeitig werden globale Kunstwelten jedoch als »zu international« (Buț 2017) und als Standardisierungen eines internationalen Kanons kritisiert, der beispielsweise geflüchtete Künstler·innen weitgehend ausschließt. Ist Vielfalt also ein »*weißes* Wort«? (Cañas 2017)

Den theoretischen Rahmen für diesen Beitrag bilden verschiedene postkoloniale und transkulturelle Perspektiven, um die Anwendung unterschiedlicher Narrative von *Vielfalt und Andersartigkeit*↗ im Feld der globalen Performancekunst zu vergleichen und zu kritisieren.

Diese Diskussion versucht, eine Antwort auf die Forschungsfrage zu finden, wie Diversität und Andersartigkeit kuratiert werden können, ohne Zuschreibungen zu verfestigen, zu paternalisieren oder zu exotisieren. Die Frage ist auch, wie kuratorische Praxis dekolonialisiert werden kann, während Strukturen und Praktiken des Neokolonialismus, sozialer Ungleichheit und Ausgrenzung auf globaler Ebene fortbestehen. Kuratieren wird in diesem Artikel dabei als eine soziale Praxis konzeptionalisiert, die sowohl ermöglicht als auch begrenzt, und die in ein komplexes soziales Feld von Strukturen eingebettet ist. (Vgl. Davida et al. 2019; Lind 2012)

Repräsentation von Vielfalt und Andersartigkeit – ein intersektionaler Ansatz

Werfen wir zunächst einen Blick auf die Praxisfelder der globalen Performancekunst und sehen wir uns an, wie unterschiedliche akademische Studien zu Intersektionalität soziale Ungleichheiten und Mehrfachdiskriminierungen betrachten. Narrative von intersektionaler Vielfalt und Andersartigkeit orientieren sich meist an der Annahme, dass Felder globaler Kulturproduktion mit Wirtschafts- und Machthierarchien (vgl. Gaupp et al. 2022) verwoben sind. Sozial determinierte Ungleichheiten sollen darin überwunden und ungleiche Machtverhältnisse nicht nur aufgedeckt werden, sondern auch innerhalb dieser Kulturfelder soll unter anderem durch Dekolonialisierung mehr Gleichberechtigung und Inklusivität erreicht werden. So werden Unterschiede zwischen Menschen oder größeren sozialen Gruppen entweder betont, um Außenstehende dieser Gruppe auszuschließen und damit den Mitgliedern der Gruppe zu mehr (politischer, kultureller etc.) Repräsentation zu verhelfen, oder eine auf Vielfalt basierende Einheit wird in ebendiesem Sinne hervorgehoben, um Menschen

mit unterschiedlichen und sich überschneidenden multiplen Identitätsmerkmalen einzubeziehen.

In der globalen Performancekunst konzentriert sich die Debatte oft auf Konzepte wie Partizipation, Repräsentation, Zugang und Inklusion. (Vgl. Gaupp 2016) Nehmen wir zum Beispiel an, man möchte ein vielfältigeres Publikum für Kulturaufführungen in Deutschland ansprechen. Im Fokus steht dabei insbesondere die Partizipation bisher nicht vertretener Menschen, insbesondere junger Menschen und (junger) Zuwanderer·innen. Weil das Publikum von morgen durch die öffentlich geförderte Kultur nicht ausreichend erreicht wird, sind vor allem die etablierten, öffentlich geförderten Kulturorganisationen unter starken politischen Druck geraten, ihre Legitimität unter Beweis zu stellen. Dadurch konstruieren und kennzeichnen solche Ansätze jedoch häufig ihre Zielgruppe durch Fremdheitsmarker, die die Mechanismen des *Otherings* aufzeigen und so in Gefahr geraten, bestimmte Identitätsmerkmale gegenüber anderen zu essentialisieren. Dies ist auch bei einigen Ansätzen des sogenannten interkulturellen Audience Development der Fall. (Vgl. Haberkorn 2010; Mandel 2014)

Andere Ansätze schlagen hingegen die Dekolonialisierung von Praxis und Wissenschaft vor, indem plurale und transdisziplinäre Stimmen einbezogen werden. (Vgl. Karetzos 2012) Bei einer solchen Herangehensweise können jedoch andere Schwierigkeiten auftreten. Je mehr Menschen sich beispielsweise an Kuratierungsprozessen beteiligen, desto differenziertere (politische) Agenden müssen ausgehandelt werden, um ein gemeinsames Ziel zu erreichen. Somit kann eine solche intersektionale Vielfalt von Stimmen sowohl emanzipatorische Ansätze bieten als auch intersektionale Andersartigkeit festigen, indem sie die Unterschiede zwischen allen Perspektiven betont.

Angelegt an solche Kritik intersektionaler Andersartigkeit entwickeln sich auch in der Praxis neue Identitätspolitiken und

Interessengruppen wie die Initiative *Bündnis kritischer Kulturpraktiker·innen oder Diversity Arts Culture.*↗ An anderer Stelle werden jedoch wiederum die exkludierenden Effekte solcher Diversity-Affirmative-Actions kritisiert, wenngleich die Notwendigkeit anerkannt wird, mittelfristig einer solchen Agenda zu folgen, um die hierarchischen und neokolonialen Strukturen des Kulturfelds langfristig zu verändern.

Eine Studie des globalen Medienunternehmens Pitchfork zum Thema Diversity, die sich mit den Besetzungen der großen populären Multigenre-Musikfestivals in den USA und Kanada befasst, zeigt, dass 2017 tendenziell dieselben Gruppen und Künstler·innen auf diesen Festivals spielten, und dass diese Künstler·innen hauptsächlich aus europäischen Ländern stammten oder zumindest im sogenannten Westen ansässig waren. (Vgl. Pitchfork o. J.) Sie zeigte auch, dass es eine Homogenität in Bezug auf das Geschlechterverhältnis und andere Diversitätsmerkmale gibt, »insbesondere in Richtung der Spitze der Gagen« (Bishop 2018). Diese Ergebnisse sind ähnlich, wenn wir uns die Programme öffentlich geförderter Festivals in Europa ansehen.

Bei diesen Repräsentationsfragen sind auch strukturelle Rahmenbedingungen zu berücksichtigen, etwa die Finanzierungsstrategien von Festivalmacher·innen. Um beispielsweise die Kosten niedrig zu halten, bilden Festivals Netzwerke, um neue Produktionen zu koproduzieren. Diese pragmatische Strategie hat Konsequenzen für die Vielfalt, da sie dazu beiträgt, dass bei einem Großteil dieser Festivals in der »westlichen« Welt dieselben Gruppen gebucht werden. (Vgl. Gaupp 2020) Ein weiteres sehr einflussreiches Thema betrifft Visagenehmigungen, die manchmal Musiker·innen aus bestimmten Ländern an Tourneen oder Reisen hindern. Auch wenn es einer Plattenfirma gelingt, Künstler·innen für Aufnahmen nach Deutschland zu holen, können andere Probleme bei der Zahlung von Tantiemen an die Musiker·innen entstehen, da nicht jedes Land

eine Lizenzgesellschaft wie die GEMA in Deutschland aufweist. (Vgl. Plattenlabel-Vertreter·in, persönliche Kommunikation, 2018)

Aus diesem Grund könnte man meinen, dass diese Netzwerke, Visabedingungen und Lizenzgebühren eine Art geschlossener Kreis eines »westlichen«, männlichen und *weißen* Kanons in den globalen Künsten bilden würden. In einem Interview, das ich mit einer Kuratorin geführt habe, sagte sie jedoch, dass diese Netzwerke manchmal eine sehr gute Möglichkeit für unbekannte Künstler·innen sind, auf internationaler Ebene produziert zu werden. Schließlich braucht es nur eine·n der kuratorischen Gatekeeper, um die Netzwerkmitglieder zu überzeugen, damit eine Arbeit entsteht. Sobald ein·e Künstler·in an den größeren und etablierteren Festivals teilnimmt, werden andere Kurator·innen außerdem eher bereit sein, die·enselbe·n Künstler·in zu produzieren. (Vgl. Gaupp 2020) Jedoch existiert immer noch ein nationalistischer Fokus in diesem Prozess. Eine Kuratorin bringt dies treffend zum Ausdruck, wenn sie feststellt, dass sich nationale Förderinstitutionen – vor allem aufgrund der Finanzkrise – eher auf ansässige Künstler·innen konzentrieren. (Vgl. Kaup-Hasler 2012) Darüber hinaus versucht auch die Kulturpolitik, intersektionale Vielfalt zu erhöhen und dadurch eine inklusivere Gesellschaft aufzubauen, indem sie dem Modell der kreativen Gerechtigkeit von Zugang, Vielfalt, Inklusion und Gerechtigkeit folgt. (Vgl. Cuyler 2019)

Die Performativität von Vielfalt und Andersartigkeit – ein transkultureller Ansatz

Wenden wir uns nun den Konzepten der transkulturellen Vielfalt und Andersartigkeit zu und untersuchen, wie diese Konzepte in der Praxis der Performancekunst angewendet werden. Wir konzentrieren uns in diesem Abschnitt auf die ästhetischen Kunstformen und insbesondere auf die Art und Weise, wie künstlerische Praktiken

ausgeführt werden. Diese Praktiken werden als grenzüberschreitend und transkulturell präsentiert, was bedeutet, dass sie entweder keinem reinen Genre oder keiner reinen Herkunft zugeschrieben, sondern eher global und/oder hybrid angesehen werden (vgl. Davida 2011), oder dass sie Möglichkeiten eines Dazwischen eröffnen und Neuinterpretationen etablierter Ordnungsmuster ermöglichen.

Wie ich in der von mir durchgeführten empirischen Studie zeigen konnte, scheinen die Praktiken in der Performancekunst auf der Ebene der transkulturellen Diversität die transkulturelle Vielfalt zu fördern, da Genregrenzen aufgelöst und unterschiedlichste künstlerische Ansätze in diese Festivals einbezogen werden. Betrachtet man jedoch beispielsweise die Unterschiede zwischen den verschiedenen Genres in den Augen der Kurator·innen genauer, so scheinen bestimmte Praktiken der transkulturellen Andersartigkeit vorherrschend zu sein. So wird beispielsweise das *Genre Musik*↗ leicht diskriminiert, wenn es als »leicht zu konsumierendes« Genre bezeichnet wird, im Gegensatz zu einer »intellektuell anspruchsvolleren Theateraufführung«. Auch wenn es noch viel mehr Gründe für einen solchen kuratorischen Ansatz gibt, werden generell künstlerische Genregrenzen angesichts des genreübergreifenden Ansatzes der Performancekunst im Allgemeinen eher aufgelöst als verfestigt.

Die utopischen Aspekte, die oft mit einer solchen dekonstruierten Bedeutung von Vielfalt (beispielsweise Verflechtungskulturen und Hybridität genannt) verbunden werden, müssen kritisch hinterfragt werden. Zunächst muss der Kritik an Konzepten der transkulturellen Vielfalt Rechnung getragen werden, welche bestehende soziale Ungleichheiten und ungleiche Machtverhältnisse vernachlässigen, indem sie Vielfalt zelebrieren und konsumieren. Solche Ungleichheiten werden nicht allein durch eine Erhöhung der Anzahl der transkulturellen Performances weniger.

Darüber hinaus sollte die Positionalität all dieser Konzepte offengelegt werden, um nicht nur eine weitere Dichotomie von »West versus Rest« (Hall 1994) darzustellen.

Zusammenfassend lässt sich an dieser Stelle festhalten, dass sich in vielen Performancekunst-Ansätzen ähnliche Debatten herausgebildet haben, die sich um Praktiken drehen, die (dichotome) Grenzen überschreiten (Genre, national/regional, ethnisch etc.) und Zwischenräume fördern. Diese Praktiken sind häufig mit Vorstellungen von intersektionaler Vielfalt und Andersartigkeit verbunden, wenn nicht nur die Kunstpraktiken, sondern auch die Repräsentation von Künstler·innen, Kurator·innen, Publikum usw. in den Fokus rückt. Nicht zuletzt können solche transkulturellen, grenzüberschreitenden Praktiken zugleich neue Ordnungen konstruieren, die ihrerseits als universell deklariert werden können oder wieder andere ausschließende Praktiken zur Folge haben. (Vgl. Buurman et al. 2018: 18)

Wenn wir uns also Praktiken der transkulturellen Vielfalt und Andersartigkeit in den Künsten ansehen, werden die Künste entweder als »global« und grenzüberschreitend oder aber als situativ konzeptualisiert, sodass eine Art Übersetzung erforderlich ist, um Inklusion im globalen Maßstab zu fördern. (Vgl. Apter 2013) Während ersterer Ansatz auf einem per se transkulturell und dynamisch angelegten Kulturbegriff beruht, dem jeglicher reiner Ursprung fehlt, negiert Letzterer die Annahme, dass die Künste die Funktion als »globale Sprache« erfüllen könnten (Binas-Preisendörfer 2008), die global verständlich, wenn auch unterschiedlich angeeignet ist. Dieser Ansatz folgt vielmehr einem Kulturbegriff, der Kultur als sozial vermittelt, verinnerlicht sowie situativ durchgeführt (vgl. Dorn 2004) darstellt und nur für Mitglieder einer bestimmten Kunstwelt (vgl. Becker 2008) oder eines Kulturbereichs (vgl. Bourdieu 1993) verständlich macht.

In der Praxis wird das Bild noch komplizierter und unscharf. Die Mehrheit der Künstler·innen, mit denen ich gesprochen habe,

konzeptualisiert ihre künstlerische Praxis eher als transkulturell als mit einer bestimmten geografischen Region verbunden. (Vgl. zwei Künstler·innen, persönliche Kommunikation, 2015) Die Künste und Diversität erscheinen beide als dynamischer Prozess, der a priori nicht definiert werden kann. Ihre künstlerische Praxis zeichnet sich dadurch aus, dass sie Grenzen überschreitet, sich mit vielen Menschen mit unterschiedlichen Weltanschauungen verbindet und so scheinbar perfekte transkulturelle Praktiken hervorbringt. So verortet sich der 2009 von Bonaventure Soh Bejeng Ndikung gegründete Kunstraum in Berlin SAVVY Contemporary »an der Schwelle von Vorstellungen und Konstrukten des Westens und des Nicht-Westens zwischen den Ideologien und Konnotationen solcher Konstrukte« (SAVVY Contemporary o. J.: 1). Ein weiteres Beispiel in der Performancekunst, das das Kunstfeld dekolonialisieren und dadurch intersektionale und transkulturelle Vielfalt erhöhen will, ist das Migrantpolitan auf Kampnagel in Hamburg, das unter anderem von Anas Aboura kuratiert wird. (Vgl. Kampnagel 2019)

Für einige Künstler·innen selbst sowie für das Publikum und die Kurator·innen sind diese und andere Praktiken der Performanz transkultureller Vielfalt offensichtlich. Die soziologische Forschung in den Künsten hat ausführlich gezeigt, dass Interpretation eine individuelle und intrinsisch soziale Angelegenheit ist. (Vgl. Abbing 2019) Dies bedeutet, dass die Interpretation symbolischer Bedeutungen, die bestimmten künstlerischen Ausdrucksformen von den Künstler·innen selbst zugeschrieben werden, vom Publikum nicht unbedingt in gleicher Weise wahrgenommen wird. Ein·e Künstler·in, die·en ich interviewte, beschrieb sich beispielsweise selbst als weltoffen (vgl. Künstler·in, persönliche Kommunikation, 2015), während die·erselbe Künstler·in von einer·m Kurator·in als »typisch nahöstliche·r Künstler·in« (Kurator·in, persönliche Kommunikation, 2015) bezeichnet wurde. Auch Marketingexpert·innen, Medienvertreter·innen und Publikum haben unterschiedliche Ansätze,

diesen künstlerischen Ausdruck zu präsentieren und wahrzunehmen. (Vgl. Festivalkurator·in, persönliche Kommunikation, 2015) Folglich existieren transkulturelle Kunstformen nicht per se – oder jede künstlerische Praxis müsste als transkulturell bezeichnet werden, wenn sie den dynamischen und prozessualen Charakter der Künste annimmt. Sicherlich jedoch kann ein·e Künstler·in oder eine Kunstform als transkulturell konstruiert und wahrgenommen werden. Es mag allerdings sein, dass diese Konstruktion weniger mit dem eigentlichen künstlerischen Inhalt als mit seiner situativen Nutzung zu tun hat.

Diese situative Semantik bietet zwei verschiedene Perspektiven, um Vielfalt und Andersartigkeit zu kuratieren. Erstens ist anzuerkennen, dass Etikettierung ein dynamischer und damit beeinflussbarer, das heißt veränderlicher Prozess ist und bestimmte Formulierungen und Konzepte strategisch eingesetzt und/oder jedes Mal neu verhandelt werden können. Die zweite Lesung bezieht sich auf eine Analyse von Machtungleichheiten in diesen Verhandlungsprozessen. Diejenigen mit mehr Macht haben größere Möglichkeiten, die Norm zu definieren und bestimmte Interpretationen gegenüber anderen zu standardisieren. Dies führt uns zu der übergreifenden Frage, wie man das Feld der Performancekunst dekolonialisieren kann, ohne nur eine weitere hegemoniale Norm zu essentialisieren. Dies wird im nächsten Abschnitt diskutiert.

Wie vielfältig kuratiert werden sollte – die Dekolonialisierung kuratorischer Praxis

Das Streben nach Dekolonialisierung existiert in unterschiedlichen Feldern und lässt sich auf die politischen Dekolonialisierungs- und Befreiungsprozesse in den 1950er-Jahren zurückführen, die das postkoloniale Denken in den Wissenschaften beflügelten. Postkoloniale Theorie fordert nicht nur die politische Befreiung von

kolonialen Strukturen, sondern auch eine umfassendere kulturelle und epistemische Dekolonialisierung. Übertragen auf die Gegenwart bleibt diese Aufgabe weiterhin relevant, da Dichotomien im Denken fortbestehen. Als Dekolonialisierung fasse ich jeden Befreiungskampf von ungleichen Machtstrukturen zusammen, der nicht unbedingt in der Kolonialzeit begründet sein muss. Im Allgemeinen sind jedoch ungleiche Machtstrukturen im globalen Maßstab aufgrund ihrer Verstrickung mit neoliberalen kapitalistischen Strukturen, die sich als solche nur durch Kolonialismus ausweiten konnten, nicht von ihrem kolonialen Erbe zu trennen. (Vgl. Dussel 1998)

Um eine Dekolonialisierung zu erreichen, existiert eine Vielzahl an theoretischen Ansätzen wie etwa das Organisieren von Netzwerken (vgl. Mbembe 2016: 37) oder die Berücksichtigung dekolonialer feministisch-queerer südlicher Epistemologien und neuer Subjektivitäten (vgl. Gutiérrez Rodriguez 2016). An dieser Stelle rückt William Jamal Richardsons Aufruf zum Handeln und zum Eingreifen in »physische Räume« (2018: 232) und nicht nur in Debatten in den Fokus. Wie sollen wir die globalen Künste in der Praxis dekolonialisieren? Bei der Diskussion dieser Frage reflektiere ich auch meine eigene Positionalität sowie das, was Eve Tuck und K. Wayne Yang das Risiko nennen, den Begriff Dekolonialisierung nur als Metapher zu verwenden. (Vgl. Tuck/Yang 2012) Wie kann ich als *weiße*, heterosexuelle, privilegierte Person aus dem »globalen Norden« über Rassismus, Ungleichheit und Dekolonialisierung schreiben? Ist dies nur Aneignung, das Reden »über« und nicht »mit« und/oder die Absicht, mich reinzuwaschen, während ich nicht wirklich etwas gegen Ungleichheiten und die Kollektivschuld des Kolonialismus unternehme? Schließlich wird die Wissensproduktion immer von politischen Interessen beeinflusst. (Vgl. Richardson 2018)

Audre Lorde kritisiert, dass Mitglieder verschiedener Minderheiten lediglich als Stellvertreter·in verwendet werden, und enthüllt,

dass *weiße* Feministinnen zutiefst rassistisch sind. Sie beschreibt einen anderen Begriff von Vielfalt und Andersartigkeit, den man als eine Kombination von intersektionaler und transkultureller Andersartigkeit bezeichnen könnte. Für sie sollten Unterschiede anerkannt werden, da durch das Ablegen von Unterschieden keine wirkliche Gemeinschaft entstehen kann. »Ein Unterschied darf nicht nur toleriert werden, sondern muss als Fundus notwendiger Polaritäten gesehen werden, zwischen denen sich unsere Kreativität wie eine Dialektik entzünden kann.« (Lorde 1984: 110) In der meisten Forschungsliteratur zum Themengebiet wird Diversität positiv gerahmt und mit inklusiven Narrativen verbunden, während Andersartigkeit eher mit Ausgrenzungsprozessen verbunden ist. Lorde bietet jedoch eine Perspektive, die diese Ansätze umkehrt. Gerade die intersektionale Differenz sollte produktiv gemacht werden, um Inklusion zu fördern, das rassistische Patriarchat zu dekolonialisieren und »Differenz als entscheidende Stärke« (Lorde 1984: 111) anzuerkennen.

Auch Tuck und Yang rufen zum Handeln auf, statt nur über Ungleichheiten zu sprechen, zu schreiben und zu reflektieren. Wenn Dekolonialisierung nur als Metapher missbraucht wird, besteht die Gefahr, dass sie nur noch den Siedler·innen, Kolonialist·innen (und ihren heutigen Nachfahr·innen) als »Unschuldsbeteuerung« (Tuck/Yang 2012: 3) dient. Auch wenn ich der ausschließlichen Verwendung des Begriffs im US-amerikanischen Kontext nicht zustimme, ist für Tuck und Yangs Ansatz nicht nur die Enthüllung kolonialer Hinterlassenschaften und verschiedener Strategien zur Unschuldsbeteuerung bedeutsam, sondern für sie ist »Dekolonialisierung kein ›und‹. Es ist ein Anderswo« (ebd.: 36). »Möglichkeiten zur Solidarität liegen eher im Inkommensurablen als im Gemeinsamen« (ebd.: 28). Daher brauchen wir zunächst eine Vielfalt von Dekolonialisierungspraktiken. Solidarisches Miteinander, wie Lorde es beschrieben hat, entsteht in den Brücken, die zwischen Menschen und Gemeinschaften geschmiedet werden, nicht in den Gemeinsamkeiten.

Andere Autor·innen bringen ebenfalls Vorschläge zur Dekolonialisierung der Künste durch die Umsetzung antirassistischer (vgl. Bayer/Terkessidis 2017), dekolonialer (vgl. Caceres et al. 2017; Gaupp et al. 2020) oder transkultureller (vgl. Bhagwati 2018; von Osten 2012) Praktiken des Kuratierens. Diese teilweise aktivistischen Debatten und praktischen Ansätze betonen sowohl Formen von Solidarität und Kompliz·innenschaft als auch Vorstellungen von Konflikt, Komplikation und Störung. (Vgl. Dobusch et al. 2020)

Solche transkulturellen Einblicke in die kuratorische Praxis von Diversität und Andersartigkeit haben auch zur Folge, dass wir die Frage danach, wie Diversität und Andersartigkeit »richtig kuratiert« werden sollten, nicht beantworten können, da die Antwort immer an eine radikale Vielfalt von Möglichkeiten gebunden sein wird und niemals auf Universalismus abzielen kann. Wir können jedoch stattdessen aus der Praxis lernen, indem wir uns Beispiele ansehen, wie die Künste im Allgemeinen oder die globalen Performancekünste im Besonderen dekolonialisiert werden können. Für diesen Ansatz habe ich diskutiert, dass es wichtig ist, ungleiche Machtstrukturen aufzudecken sowie Dichotomien im eigenen individuellen und kollektiven Denken zu überwinden. Dies muss jedoch noch viel weiter gehen. In den Künsten gibt es Dichotomien im Denken nicht nur hinsichtlich zum Beispiel der gezogenen Grenze zwischen »westlicher« und »nicht-westlicher« Kunst und Künstler·innen. Dichotomien zielen auch darauf ab, wie Dinge getan werden sollen. Im deutschen Kulturbereich beispielsweise werden Ergebnisse hauptsächlich an finanziellen Mitteln, Erfolg und Evaluation gemessen. Künstler·innen und Publikum werden getrennt sowie Aufführungen organisiert und geplant. In verschiedenen Kontexten existiert jedoch nicht einmal notwendigerweise die Trennung zwischen verschiedenen künstlerischen Genres. (Vgl. Jansen, persönliche Kommunikation, 2018) Um diese und andere Dichotomien zu überwinden, gilt es, »immer in Kontakt zu bleiben.

Erst einmal die Person zu fragen, von welcher Position aus sprichst du mit mir? Was ist meine Position? Die Verhandlung muss in der ersten Sekunde anfangen« (ebd.) Kooperation auf Augenhöhe, dekoloniales Kuratieren und Praktiken transkultureller Vielfalt beinhalten daher das Hinterfragen aller Voraussetzungen und die Anerkennung anderer Wissenssysteme, Kunstkonzepte und Praktiken kultureller Ausdrucksformen. Dies muss jedoch nicht zwangsläufig zu Konflikten führen oder sie verhindern. Im Gegenteil, es ist wirklich ein Prozess von Verhandlungen, von »situativen Praktiken, keine festgelegten Kategorien« (ebd.).

Nur in solchen situativen Beziehungspraxen kann die neokoloniale Kuratierung von Diversität und Andersartigkeit überwunden und Repräsentationspraxen transformiert werden. »Es geht nicht um die Struktur. Es geht um die Beziehung. Um die Handlungsmacht« (ebd.). Ein solcher Ansatz könnte »das Produkt einer Kommunikation jenseits von Raum und Zeit, jenseits von territorialen Grenzen sein. Sie hinterfragt überholte Vorstellungen von Kultur, Identität und Gemeinschaft« (Burkhalter 2012: 30) und kann zu einem transkulturellen Verständnis von Vielfalt und Andersartigkeit führen, um die kuratorische Praxis in der globalen Performancekunst zu dekolonialisieren.

Der vorliegende Artikel ist eine gekürzte Reproduktion meines Beitrags im Online-Journal des Internationalen Theaterinstituts: Gaupp, Lisa (2021): »Wie man Vielfalt und Andersartigkeit in der globalen Performancekunst kuratiert (Essay mit einem Interview mit Claude Jansen)«, in: *ITI Journal* No. 1, Open Access. Das englischsprachige Original erschien 2021 bei De Gruyter, Open Access: Gaupp, Lisa (2021): »How to Curate Diversity and Otherness in Global Performance Art«, in: Lisa Gaupp/Giulia Pelillo-Hestermeyer (Hg.), *Diversity and Otherness. Transcultural Insights into Norms, Practices, Negotiations*, Berlin/Boston/Peking: DeGruyter, Open Access, S. 289–320. Alle englischen Originalzitate sind von mir ins Deutsche übersetzt worden.

BIOGRAFIE

Lisa Gaupp ist Kulturwissenschafterin, Musikethnologin und Soziologin und Universitätsprofessorin für Cultural Institutions Studies an der mdw – Universität für Musik und darstellende Kunst Wien. In ihren aktuellen Forschungen interessiert sie sich für Möglichkeiten der Transformation von (globalen) Machtasymmetrien im kulturellen Feld. Anfang 2024 richtete sie im Team die co-kuratierte Veranstaltung »Critiques of Power in the Arts« aus.

LITERATUR

Abbing, Hans (2019): *The Changing Social Economy of Art: Are the Arts Becoming Less Exclusive?* (1. Auflage), Palgrave Macmillan, doi.org/10.1007/978-3-030-21668-9

Apter, Emily (2013): *Against World Literature: On the Politics of Untranslatability*, London: Verso.

Bayer, Natalie/**Terkessidis**, Mark. (2017): »Über das Reparieren hinaus: Eine antirassistische Praxeologie des Kuratierens«, in: Natalie Bayer/Belinda Kazeem-Kamiński/Nora Sternfeld (Hg.), *Kuratieren als antirassistische Praxis*. Edition Angewandte, Berlin: De Gruyter, S. 53–70.

Becker, Howard Saul (2008): *Art Worlds*. University of California Press.

Bhagwati, Anette (2018): »Of Maps, Nodes and Trajectories: Changing Topologies in Transcultural Curating«, in: Sarah Dornhof/Nanne Buurman/Birgit Hopfener/Barbara Lutz (Hg.), *Image: Vol. 89. Situating Global Art: Topologies – Temporalities – Trajectories*, Bielefeld: transcript, S. 191–211.

Binas-Preisendörfer, Susanne (2008): »Musik – eine Weltsprache? Befunde und Vorschläge zur Dekonstruktion eines Mythos«, in: Claudia Emmenegger/Elisabeth Schwind/Olivier Senn (Hg.), *Musik – Wahrnehmung – Sprache. Eine Publikation der Musikhochschule Luzern*, Zürich: Chronos, S. 163–173.

Bishop, Syd (2018): »With Calls for More Diversity in Music Festivals, Is Forecastle Doing Enough?«, in: *Leo Weekly Online*, 23.05.2018, http://www.leoweekly.com/2018/05/forecastle-enough

Bourdieu, Pierre (1993): *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. European Perspectives. Columbia University Press.

Burkhalter, Thomas (2012): »Weltmusik 2.0. Musikalische Positionen zwischen Spass- und Protestkultur«, in: Theresa Beyer/Thomas Burkhalter (Hg.), *Out of the Absurdity of Life: Globale Musik*, Norient 012, Bern: Traversion, S. 28–47.

Buț, Georgiana (2017): »Internationalisation as the (Invisible) Curated Object.« *13th Conference of the European Sociological Association*. (Un)Making Europe: Capitalism, Solidarities, Subjectivities, 31. August 2017, Athen.

Buurman, Nanne/**Dornhof**, Sarah/**Hopfener**, Birgit/**Lutz**, Barbara (2018): »Situating Global Art: An Introduction«, in: Sarah Dornhof/Nanne Buurman/Birgit Hopfener/Barbara Lutz (Hg.), *Image: Vol. 89. Situating Global Art: Topologies – Temporalities – Trajectories,* Bielefeld: transcript, S. 11–32.

Caceres, Imayna/**Mesquita**, Sushila/**Utikal**, Sophie (2017): »Anti*Colonial Fantasies/Decolonial Strategies: A Conversation«, in: Natalie Bayer/Belinda Kazeem-Kamiński/Nora Sternfeld (Hg.), *Edition Angewandte. Kuratieren als antirassistische Praxis*, Berlin: De Gruyter, S. 201–211.

Cañas, Tania (2017): *Diversity Is a White Word: The Superficial Scramble for Cultural Diversity Is Not Addressing the Deep Causes of Exclusion and the Power Imbalance in the Arts*, https://www.artshub.com.au/news/opinions-analysis/diversity-is-a-white-word-252910-2354833/

Cuyler, Antonio (2019): »The Role of Foundations in Achieving Creative Justice«, in: *GIA Reader*, 30 (1), Article 6, https://www.giarts.org/role-foundations-achieving-creative-justice

Davida, Dena (Hg.) (2011): *Fields in Motion: Ethnography in the Worlds of Dance*, Waterloo: Wilfrid Laurier University Press.

Davida, Dena/**Pronovost**, Marc/**Hudon**, Véronique/**Gabriels**, Jane (Hg.) (2019): *Curating Live Arts: Global Perspectives on Theory and Practice*, New York City: Berghahn Books Incorporated.

Dobusch, Laura/**Kreissl**, Katharina/**Wacker**, Elisabeth (Hg.) (2020): Diversitätsforschung: Von der Rekonstruktion zur Disruption [Special issue]. *ZDfm – Zeitschrift für Diversitätsforschung und -Management*, 5(1), Leverkusen-Opladen: Barbara Budrich.

Dorn, Charles (2004): The Deterritorialization of Art. *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 34(2), S. 141–150, doi.org/10.3200/JAML.34.2.141-150

Dussel, Enrique (1998): »Beyond Eurocentrism: The World-System and the Limits of Modernity«, in: Frederic Jameson/Masao Miyoshi (Hg.), *The Cultures of Globalization*, Durham: Duke University Press, S. 3–31.

Gaupp, Lisa (2016): »Die exotisierte Stadt: Kulturpolitik und Musikvermittlung im postmigrantischen Prozess«, *Studies in Music: Vol. 1. Olms*, doi.org/10.18442/547

Gaupp, Lisa (2020): »The ›West‹ versus ›the Rest‹? Festival Curators as Gatekeepers for Sociocultural Diversity«, in: Victoria Durrer/Ricarda Henze (Hg.), *Managing Culture: Reflecting on Exchange in Global Times*. Sociology of the Arts, London: Palgrave Macmillan, S. 127–153.

Gaupp, Lisa (2021): »Epistemologies of Diversity and Otherness«, in: Lisa Gaupp/Giulia Pelillo-Hestermeyer (Hg.), *Diversity and Otherness. Transcultural Insights into Norms, Practices, Negotiations*, Berlin: De Gruyter, Open Access.

Gaupp, Lisa/**Abramjan**, Anna/**Akinay**, Frida Mercevan/**Hilgert**, Katharina/**Mulder**, Anna Catharina/**Schmidt**, Rebecca/**Schnitzler**, Viviane/**Thurich**, Ole/**Tiemon**, Lucas/**Wurl**, Swantje (2020): »Curatorial practices of the ›Global‹: Toward a Decolonial Turn in the Museum in Berlin and Hamburg?«, in: *Journal of Cultural Management and Cultural Policy, Special Issue: Museum – Politics – Management*. 2020(2), S. 107–138.

Gaupp, Lisa/**Barber-Kersovan**, Alenka/**Kirchberg**, Volker (Hg.) (2022): *Arts and Power: Policies in and by the Arts*. Serie Kunst und Gesellschaft, Berlin: Springer VS.

Gutiérrez Rodriguez, Encarnación (2016): Decolonizing Postcolonial Rhetoric, in: Encarnación Gutiérrez, Rodriguez/Manuela Boatcă/Sérgio Costa (Hg.), *Global Connections. Decolonizing European Sociology: Transdisciplinary Approaches*, London: Routledge S. 49–67.

Haberkorn, Sina (2010): *Neues Publikum für Kunst und Kultur gewinnen? Eine empirische Untersuchung zum Audience Development am Beispiel des Festivals der Kulturen MELEZ*, Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller.

Hall, Stuart (1994): »The West and the Rest: Discourse and Power«, in: Stuart Hall/Bram Gieben (Hg.), *The Formations of Modernity (Introduction to Sociology)*, Cambridge: Polity Press, S. 275–331.

Kampnagel (2019): *Migrantpolitan: X-Mas Party*, https://kampnagel.de/en/productions/migrantpolitan-x-mas-party

Karentzos, Alexandra (2012): »Postkoloniale Kunstgeschichte. Revisionen von Musealisierungen, Kanonisierungen, Repräsentationen«, in: Julia Reuter/Alexandra Karentzos (Hg.), *Schlüsselwerke der Postcolonial Studies*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 249–266, doi.org/10.1007/978-3-531-93453-2_19

Kaup-Hasler, Veronica (2012): Comment, in: NXTSTP Next Step – The Second Generation (Hg.), *NXT.STP: Documentation* 2007–2012.
Lena, Jennifer C. (2019): *Entitled: Discriminating Tastes and the Expansion of the Arts*, Princeton: Princeton University Press.
Lind, Maria (2012): »Performing the Curatorial: An Introduction«, in: Maria Lind (Hg.), *Performing the Curatorial: Within and Beyond Art*, London: Sternberg Press, S. 9–22.
Lorde, Audre (1984). *Sister Outsider: Essays and Speeches*. The Crossing Press Feminist Series. Crossing Press.
Mandel, Birgit (2014): *Interkulturelles Audience Development: Zukunftsstrategien für öffentlich geförderte Kultureinrichtungen*. Schriften zum Kultur- und Museumsmanagement, Bielefeld: transcript.
Mbembe, Achille (2016): Decolonizing the University: New Directions, *Arts and Humanities in Higher Education*, 15(1), S. 29–45, doi.org/10.1177/1474022215618513
Osten, Marion von (2012): »Displaying the Absent: Exhibiting Transcultural Modernism«, in: Beatrice von Bismarck/Jörn Schafaff/Thomas Weski (Hg.), *Cultures of the curatorial*, *Based on the Conference Cultures of the Curatorial at the Hochschule für Grafik und Buchkunst – Academy of Visual Arts Leipzig*, 22. bis 24. Jänner 2010, London: Sternberg Press, S. 189–212.
Peres da Silva, Glaucia/**Hondros**, Konstantin (Hg.) (2019): »Music Practices Across Borders: (E)valuating Space, Diversity and Exchange«, *Music and Sound Culture: Volume 35*, Bielefeld: transcript.
Pitchfork (o. J.): *Are Music Festival Lineups Getting Worse?*, https://pitchfork.com/features/festival-report/10059-are-music-festival-lineups-getting-worse/
Richardson, William Jamal (2018): »Understanding Eurocentrism as a Structural Problem of Undone Science«, in: Gurminder K. Bhambra/Dalia Gebrial/Kerem Nişancıoğlu (Hg.), *Decolonising the University*, London: Pluto Press, S. 231–247.
SAVVY Contemporary (Hg.) (o. J.): *SAVVY Contemporary. The Laboratory of Form-Ideas: A CONCEPT reloaded*.
Singh, J. P. (2019): *Culture and International Development: Towards an Interdisciplinary Methodology* [A study commissioned by the British Council].
Tuck, Eve/**Yang**, K. Wayne (2012): Decolonization is not a Metaphor, in: *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*, 1(1), S. 1–40.

VERWEISE

↗ Die beiden Narrative von **Diversität** und **Andersartigkeit** (engl. Diversity und Otherness) als intersektional (engl. intersectional) und als transkulturell (engl. cross-cultural) habe ich wie folgt diskutiert: Intersektionale Diversität umfasst sich überschneidende soziale Zugehörigkeiten, die inkludieren, während intersektionale Andersartigkeit diese Unterschiede exkludierend betont. Transkulturelle Diversität beschreibt mehrdeutige kulturelle Symbole, wohingegen transkulturelle Andersartigkeit Unterschiede destabilisiert. (Vgl. Gaupp 2021)

↗ Das **Bündnis** hat u. a. 2014 die Intervention »Mind the Trap! – Vermittlungsstrategien zur Überwindung diskriminierender Strukturen in deutschen Kulturinstitutionen« organisiert, die zudem wegweisend für die Einrichtung des Projektbüros **Diversity Arts Culture** in Berlin war. 2016 konzipierte sie die Konferenz »Vernetzt euch! Strategien und Visionen für eine diskriminierungskritische Kunst- und Kulturszene«, deren Dokumentation in Form eines Strategieposters wirkungsvolle Schritte, Aspekte und Themenfelder hin zu einer diskriminierungskritischen Kulturszene versammelt.

↗ Wie musikalische **Genres** überhaupt konstruiert werden und wie Genres dazu dienen,

Gemeinschaften zu stabilisieren und zu destabilisieren, ist Gegenstand eines breiten Korpus soziologischer Literatur, die vor allem der Musiksoziologie zuzuordnen ist, vgl. u. a. Lena 2019.

DISKRIMINIERUNGSKRITISCHE INTERVENTIONEN UND TOOLS

gute Lehre an einer Kunstuniversität