

Transcultural

Die Kunst des Transkulturellen

Wolfgang Welsch

**Wir sind schon immer transkulturell
gewesen. Das Beispiel der Künste.** Basel,
Schwabe Verlag 2024. 220 S., 97 Farbabb.
ISBN 978-3-7965-5054-6. € 38,00.
E-Book DOI: 10.24894/978-3-7965-5055-3

Martha Baer, B.A.
Studentin am Institut für Kunstgeschichte
Ludwig-Maximilians-Universität München
Martha.Baer@campus.lmu.de

Die Kunst des Transkulturellen

Martha Baer



Der Philosoph Wolfgang Welsch hat das Konzept der Transkulturalität in den 1990er Jahren für sich entdeckt. Nach Veröffentlichung von etwa 50 einschlägigen Aufsätzen und Beiträgen legte er seine Überlegungen im Jahr 2017 mit *Transkulturalität. Realität – Geschichte – Aufgabe* erstmals in Buchform vor. 2024 ist nun eine umfangreiche Abhandlung erschienen, die das Phänomen der Transkulturalität in Bezug auf die Künste untersucht. Bei dieser Tour de Force, die schlaglichtartig transkulturelle Phänomene durch alle Zeiten und Kunstgattungen – und bisweilen auch

darüber hinaus – beleuchtet, wird schnell klar: Was hier als Transkulturalität bezeichnet wird, ist omnipräsent. Man kann sich des Eindrucks nicht erwehren, dass sogar der Text selbst auf formaler Ebene ein transkulturelles Amalgam ist.

Begriffsfindung

Mit dem Begriff der Transkulturalität grenzt Welsch sich von Begriffen wie Inter- oder Multikulturalität ab. Diese seien noch in einem „Kugeldenken“ verhaftet, implizieren sie doch verschiedene, voneinander abgegrenzte Kulturen, die nebeneinander bestehen oder miteinander im Austausch sind. Allerdings sei die Vorstellung von einer homogenen Kultur, die sich mit anderen homogenen Kulturen vermische, von Beginn an irreführend, da Kulturen noch nie in sich geschlossene und sich dann vermengende Systeme, sondern seit jeher polyphone Gebilde verschiedenster „Einflüsse“ seien, die sich umgruppieren und durchdringen können. Das Bewusstsein von Transkulturalität wird nach Welsch aktuell von zwei Seiten in Frage gestellt: von einem erstarkenden Nationalismus einerseits, der „Kultur“ mit „Nation“ gleichsetzt, sowie von identitätspolitischen Tendenzen andererseits, bei denen das, was Welsch Transkulturalität nennt, als „kulturelle Aneignung“ abgelehnt wird. Welsch räumt an dieser Stelle ein, dass transkulturelle Prozesse mitnichten stets friedliche und für beide Seiten fruchtbare Übernahmen sind, sondern dass sie auch Ausdruck von Macht und Unterdrückung sein können. Dennoch sei Transkulturalität ein Faktum, das wir als Gesellschaft benennen müssen, und in vielen Fällen ein sowohl kultureller wie auch biologischer „Fortschrittsfaktor“, da mit verschiedenen Anknüpfungspunkten an andere Kulturen die eigene Kommunikationsfähigkeit steige. Dies sei im Bereich

der Kunst schon immer der Fall gewesen. Im Gegensatz zu politischen oder gesellschaftlichen Kontexten wurde Transkulturalität hier offener begrüßt, die Inspiration durch andere Kulturkreise war (beinahe) immer willkommen und gesucht. Die Kunst sei daher das Feld, an dem sich am besten zeigen lasse, was der Titel des Buches proklamiert: *Wir sind schon immer transkulturell gewesen*.

Dass das Buch gerade jetzt erscheint, ist sicherlich kein Zufall. Die Spannweite der hier behandelten exemplarischen Fälle von Transkulturalität macht es unmöglich, diese zu leugnen und stellt sich somit der erläuterten „doppelten Bedrohung“ entgegen. Bei der Etablierung und Verteidigung von Begriffen, die unser Zusammenleben beschreiben, gehe es schließlich nicht um akademische Wortklauberei, sondern um die Formung eben dieses Zusammenlebens. Begriffe werden zu „Wirkfaktoren“ und bekommen so eine moralische Dimension: „Kulturbegriffe [wie „Transkulturalität“] sind nicht einfachhin deskriptive, neutrale oder unschuldige Begriffe, sondern sie haben Einfluss auf ihren Gegenstand, können diesen verändern.“ (19).

Alles ist transkulturell

Welsch nimmt seine Leserinnen und Leser mit auf eine verworrene Reise mit zahlreichen Haltepunkten, auf denen der Name „Transkulturalität“ prangt: Ausstieg in alle Richtungen. Die Fahrt beginnt mit einem Verweis auf den kubanischen Schriftsteller Fernando Ortíz, der als Ahnherr des Konzepts der „Transkulturation“ (transculturación) angesehen werden kann. In Auseinandersetzung mit der afrokubanischen Kunst erkannte er schon 1940, „dass man die kubanische Identität nur verstehen kann, wenn man die vielen Ethnien und Kulturen ins Auge fasst, die dort zusammengekommen sind und sich gegenseitig beeinflusst haben“ (29). Was hier „gegenseitige Beeinflussung“ genannt wird, ist ein komplexer Prozess, der auf verschiedene Weisen vor sich gehen kann. Wenn er als Übernahme und Transformation „fremden“ Kulturguts in den eigenen kulturellen Kontext verstanden wird, stellt sich die Frage, was genau hier wie „über-

nommen“ wird: Schließlich stellt sich der Prozess der Übernahme und Integration völlig unterschiedlich dar, je nachdem, ob eine „Äußerlichkeit“ (ein Farbpigment, die Regeln einer künstlerischen Praxis etc.) oder der „Geist“ einer anderen Kultur aufgenommen und in der eigenen zur Geltung gebracht werden soll (vielleicht ließe sich im letzteren Fall von „struktureller“ Übernahme sprechen).

Es ist offensichtlich, dass das Fremde eine Konstruktion des „Anderen“ aus dem Eigenen heraus darstellen kann. In diesem Fall müsste die Idee der Transkulturalität einer exotisierenden, eigenproduzierten Fiktion weichen. Als Beispiel für „die Konstruktion [des Anderen] aus dem eigenen Horizont“ (38) führt Welsch Gauguins „Südseeträume“ an. Aus dieser Perspektive sei der Vorwurf, der Pariser Maler habe sich unrechtmäßig fremdes Kulturgut angeeignet, unhaltbar, denn: „Gauguin hat nur die eigenkulturellen Phantasmen fortgeführt.“ (38) Eine Spielart der Erfahrung des Eigenen durch die Sichtweise des (vermeintlich) Anderen auf das Eigene findet sich in der Idee der „kulturellen Anthropophagie“ des brasilianischen Schriftstellers Oswald de Andrade. Einige Jahrzehnte vor Ortíz empfahl er der brasilianischen Kultur, das Fremde (die Kultur der Weißen) zu „fressen“. Nur durch diesen kannibalistischen Akt könne die eigene Kultur überhaupt entstehen: „Das einverleibte Fremde geht im neuen Eigenen auf.“ (33)

Dass prinzipiell alles Fremde ein Eigenes werden kann, will Welsch am Beispiel der Übernahme chinesischer Kunstpraktiken in die japanische Kultur zeigen. Letztere beharre nicht auf der „Opposition von Eigenem gegen Fremdes“ (71), sondern bezeichne das als das Eigene, was zum eigenen Stil passt. Bei der Integration chinesischer Vorbilder aus Architektur, Kunsthandwerk und anderen Bereichen werden diese an die eigenen ästhetischen Bedürfnisse angepasst und bekommen so eine „japanische Anmutung“ (ebd.). Bei solchen strukturellen Übernahmen, die die Ideen und Erscheinungsformen eines „Anderen“ in ein „Eigenes“ übersetzen, basiert der Transfer nicht auf Imitation, sondern auf Transformation und neuer Einbettung bzw. Neukontextualisierung.

Im gleichen Sinne gelang es nach Welsch Le Corbusier, „eine Architektur zu schaffen, in der sich kein einziges antikes Versatzstück findet, in der aber dennoch allenthalben der Geist der Antike weht.“ (88) Transkulturalität kann somit zu einer Spielart des Bezugs auf die Vergangenheit werden, wobei die konkrete Bezugnahme durch die Sehgewohnheiten der eigenen Zeit bestimmt ist. Daneben wird James Joyce genannt, der den mythischen Urstoff der Odysseus-Sage in das moderne Dublin transferiert. Joyce selbst spielt mit dem alttestamentlichen Satz: „Nichts Neues unter der Sonne.“ Auch wenn Welsch an dieser Stelle nicht auf Nietzsche verweist, drängt sich doch dessen Formulierung von der ‚ewigen Wiederkehr des Gleichen‘ auf, bei der im Gegenwärtigen stets erneut das Vergangene aufscheint.

Universell-transkulturell?

Aber muss angesichts derart universaler Narrative überhaupt von Transkulturalität gesprochen werden? Ist es wirklich ein Transfer von „griechischer“ in „irische“ Kultur, wenn Joyce seinen *Ulysses* schreibt – oder liegen hier nicht viel tiefere, gar archaische oder archetypische Motive bzw. anthropologische Konstanten zugrunde, die gar nicht erst transferiert werden müssen, beziehungsweise die in so vielen Kulturen auftauchen, dass die Rede von der Transkulturalität eigentlich überflüssig wird? Diese Thematik spricht Welsch im neunten Kapitel an, welches mit „Universales als Tiefengrundlage der Transkulturalität“ überschrieben ist. Hier unterscheidet er zwischen zwei Arten von Transkulturalität. Die erste entsteht durch Kombination von Elementen, die unterschiedlichen Kulturen entstammen. In der zweiten liegen nach Welsch „die Fundamente der Transkulturalität tiefer. Sie entstammen einer Schicht, die vor der Ausdifferenzierung der Einzelkulturen liegt und die allen Menschen und Kulturen gemeinsam ist. In transkulturellen Phänomenen dieser Art manifestiert sich etwas Universales.“ (195) Im Folgenden behauptet Welsch, dass es bestimmte Kunstwerke gebe, von denen „Menschen jeglicher Herkunft, Menschen aus allen Kulturen“ (ebd.) gleichermaßen fasziniert seien.

Als Beispiel nennt er die *Mona Lisa* oder Beethovens *Neunte Symphonie*. Der Grund hierfür seien „ästhetische Universalien“ (198), die etwa auf Proportionen beruhen und durch die „unser Wahrnehmungsapparat *im Ganzen* aktiviert“ werde. (199)

Es ließe sich fragen, ob der Transkulturalitätsbegriff nicht zu weit gefasst wird, wenn er neben der Übernahme und Kombination von Elementen verschiedener Kulturen auch das Rekurrieren auf eine gemeinsame „Tiefenschicht“ beinhalten soll, die der Ausdifferenzierung der einzelnen Kulturen zeitlich vorausgeht. Den Bezug auf dasjenige, was vor der Ausdifferenzierung der Kulturen liegt, als transkulturell zu bezeichnen, scheint paradox, setzt der Begriff das Bestehen von mehr als einer Kulturform doch eigentlich bereits voraus. Die Rede von „einer Kulturform“ ist hier problematisch und steht im Widerspruch zur eingangs erwähnten Abkehr des Autors von jeglichem Kugeldenken. Wenn man allerdings davon ausgeht, dass alles immer schon auf komplexe Weise miteinander verschlungen ist, alle Kulturen bereits von Beginn an Fadenknäuel zahlreicher „Einflüsse“ sind, ließe sich kaum mehr von der Beeinflussung Picassos durch die afrikanische Skulptur, also von einer europäischen (oder: spanischen) Übernahme der afrikanischen Formensprache in seine *Demoiselles d'Avignon* von 1907 (vgl. 38–40) sprechen: Denn was sollte „europäisch“ oder „spanisch“, was sollte „afrikanisch“ da noch bedeuten? Wie wäre es zu verstehen, dass diese Übernahme einen transkulturellen Brückenbau bedeutet, wenn man von einer Verbindung der beiden Seiten ausgehen muss, die eigentlich in eins zusammenfallen und so kein Beispiel für einen transkulturellen Akt mehr sein können? Das Konzept der Transkulturalität würde sich in diesem *regressus ad infinitum* letztlich selbst aufheben.

Transkulturelle Individuen, Gesellschaften und Gewürze

Auch Individuen können nach Welsch als transkulturell bezeichnet werden. Ähnlich wie bei Kulturen oder Völkern haben wir es auch hier nicht mit festen Kugeln oder Ich-Kernen zu tun, sondern mit Summen

verschiedenster Eindrücke, Gedanken und Haltungen, die unterschiedlichen kulturellen Sphären entstammen. Als Beispiel für ein „transkulturelles Individuum par excellence“ (118) führt Welsch (wenig überraschend) Goethe an. Dieser erkannte früh, dass die Rede von „deutscher Literatur“ ein Konstrukt ist, dass Sappho, Homer oder Shakespeare ebenso zum nationalen Fundus und Selbstverständnis gehörten wie die Schriften deutscher Autorinnen und Autoren. „Nationalstolz“ kann sich also auch auf transkulturelle Inhalte beziehen. Daraufhin entwickelte Goethe das Konzept der Weltliteratur. Was ihn selbst zu einem „transkulturellen Individuum“ zu machen scheint, ist sein Bewusstsein für die eigene Prägung durch zahlreiche Denker verschiedenster Kulturen. So sagte er einen Monat vor seinem Tod zu Frédéric Soret: „Was bin ich denn selbst? Was habe ich gemacht? Zu meinen Werken haben Tausende von Einzelwesen das Ihrige beigetragen [...]; mein Lebenswerk ist das eines Kollektivwesens, und dies Werk trägt den Namen Goethe.“ (zit. nach 118) An dieser Stelle wird Nietzsche nun doch genannt: Auch er plädierte für ein „geistiges Nomadentum“, bei dem man sich an unterschiedlichsten Stellen „bedienen“ solle (vgl. 119f.).

Die Liste dessen, was als Beispiel für Transkulturalität herangezogen werden kann, wird im Buch immer länger, wenn auch noch Gewürze hinzukommen. Wurde Goethe als „transkulturelles Individuum par excellence“ bezeichnet, werden Gewürze nun zu „Migranten par excellence“ (182). Sie sind der schlagende Beweis dafür, dass „[j]eder Fleck dieser Erde und jedes Teilstück unserer Lebenswelt [...] von vielen Zuwanderern durchströmt“ ist. (184) Dieser Zustand sei so selbstverständlich geworden, dass er uns kaum noch auffalle. Inwiefern die Migrationsbewegungen von Lebensmitteln unter das Konzept der Transkulturalität fallen sollen, bleibt ungeklärt. Im Bereich der Kunst, dem sich das Buch größtenteils widmet, geht der Begriff über einen reinen Ortswechsel weit hinaus: Bei der Übernahme von Kulturpraktiken und Kunstobjekten als Träger von Sinnzuschreibungen geht es immer auch um eine Anpassung an eigene

Denksysteme und Sichtweisen, um das Spannungsfeld zwischen der Konstruktion eines „Anderen“ aus dem Eigenen heraus und dem Empfinden einer Vertrautheit aufgrund beiderseitigem Verweisen auf eine universelle Tiefenschicht. Diese Bedeutungsebenen lassen sich bei Gewürzen kaum auffinden. Sie sind keine künstlerischen Erzeugnisse in dem Sinne, dass sie Gedanken und Prinzipien visualisierten und Träger eines konstruierten „Sinnes“ beziehungsweise einer „Aura“ werden könnten, die dann von einer anderen Kultur strukturell übernommen und an die eigenen Gewohnheiten angepasst wird. Den seit jeher bestehenden Handel und Austausch von Rohstoffen als Moment der Transkulturalität zu fassen, scheint problematisch.

Ein transkulturelles Buch?

Wolfgang Welsch beleuchtet in seinem Buch schlaglichtartig verschiedene Momente jener Prozesse, die er unter dem sehr weit gefassten Begriff der Transkulturalität bündelt. Auch seine Beispiele sind breit gefächert, sie decken sämtliche Kunstgattungen, Epochen und Stile ab und betreffen verschiedenste Sphären menschlichen Lebens: historische Umwälzungen, Lebensmittel sowie das Individuum selbst, das bei Welsch eben kein unteilbares ist, sondern ein in diverse transkulturelle Einflüsse (auf-)teilbares wird. Es scheint, als solle die These der Omnipräsenz von Transkulturalität sich auch in der amalgamierenden Darstellungsweise spiegeln.

Viele Fragen bleiben offen: Wie weit sollte der Begriff der Transkulturalität tatsächlich gefasst werden? Gibt es Bereiche, die so „überkulturell“ sind, dass der Begriff obsolet wird? Funktioniert Transkulturalität – bedingt durch andere Medien und Prozesse des Transfers – zu unterschiedlichen Zeiten unterschiedlich? Wie bewusst muss man sich seines transkulturellen Gewordenseins sein, um ein „transkulturelles Individuum par excellence“ sein zu können? Ist für die Übernahme anderer Kultur- und Kunstpraktiken das Erkennen gemeinsamer (struktureller) Grundlagen eine Vorbedingung? Wenn ja, wie ließe sich die oben eingeführte Abgrenzung zweier „Formen“ von Trans-

kulturalität aufrechterhalten, bei der die eine auf der Kombination verschiedener Elemente, die andere auf dem Rekurren auf eine geteilte universelle Tiefenschicht basiert?

All das sind interessante Denkanstöße, die das Buch zur Grundlage für Diskussionen über den Begriff der Transkulturalität machen. Diese Diskussionen drehen sich – da wir alle schon immer transkulturell sind – um nichts Geringeres als um unsere Verortung in der Welt und unser Verhältnis zur Verortung von „Anderen“ und „Anderem“. Die angeführten Beispiele können einen Beitrag dazu leisten, Transkulturalität und ihre Reflexion als „elementare Notwendigkeit unserer Zeit“, ja als „Elixier der menschlichen Existenz“ (226) zu erkennen. Für Welsch steht fest: „Die Kultur von morgen wird transkulturell sein.“ (209) Damit meint er wohl, die Kultur von morgen wird sich ihrer Transkulturalität bewusst sein, wird sie annehmen, reflektieren und aktiv gestalten. Denn sein Buch zeigt: Sie ist es und war es schon immer.