

TK-ESSAY-II.1
24.12.2015

Transkulturalität in der Geschichte – gezeigt an Beispielen der Kunst

Die Grundlinien meines Konzepts der Transkulturalität habe ich im vorigen Essay dargestellt. Hier soll nun ein spezieller Aspekt breiter ausgeführt werden: dass Transkulturalität nicht schlechthin neu ist, sondern historisch geradezu die Regel war. Das Ausmaß und manche Erscheinungsformen der Transkulturalität mögen heute neuartig sein, aber die Kulturen waren de facto schon früher transkulturell geprägt. Ich will hier also die historische Selbstverständlichkeit von Transkulturalität darlegen. Und ich tue dies unter Rückgriff auf Beispiele der Kunst – der bildenden Kunst, der Musik, der Literatur, der Architektur und des Tanzes.

1. Griechenland und seine Wurzeln

Nehmen wir als erstes Beispiel Griechenland, die sogenannte Wiege des Abendlandes. Lange Zeit hat man so getan, als sei die griechische Kultur rein aus sich selbst entsprungen. Aber das ist falsch. Ohne Ägypten und Vorderasien, Babylonien und Phönizien wäre die Bildung der griechischen Kultur gar nicht zu verstehen. Man kann dies allein schon daraus ersehen, dass nahezu 40 % der altgriechischen Wörter semitischen Ursprungs sind.

Kunstbezogen möchte ich die kulturelle Vielwurzeligkeit Griechenlands am Beispiel der Skulptur darlegen. Die griechische Plastik basiert offensichtlich auf ägyptischen Vorbildern.

Betrachten wir zunächst drei Beispiele ägyptischer Plastik, die einen Zeitraum von ca. 1.300 Jahren umspannen.

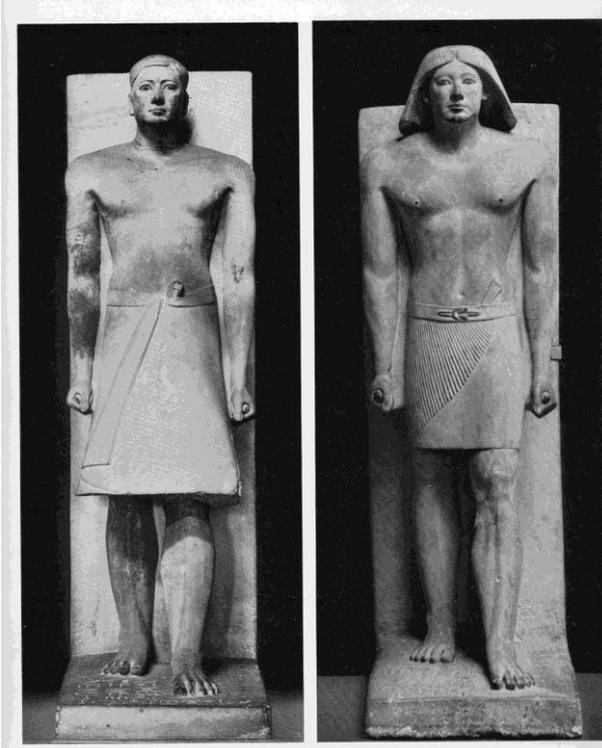


Abb. 1: Ranofer, Oberpriester von Memphis, 5. Dynastie (2563–2423 v. Chr.), Kairo, Ägyptisches Museum



Abb. 2: Ramses II., ca. 1290–1224 v. Chr.

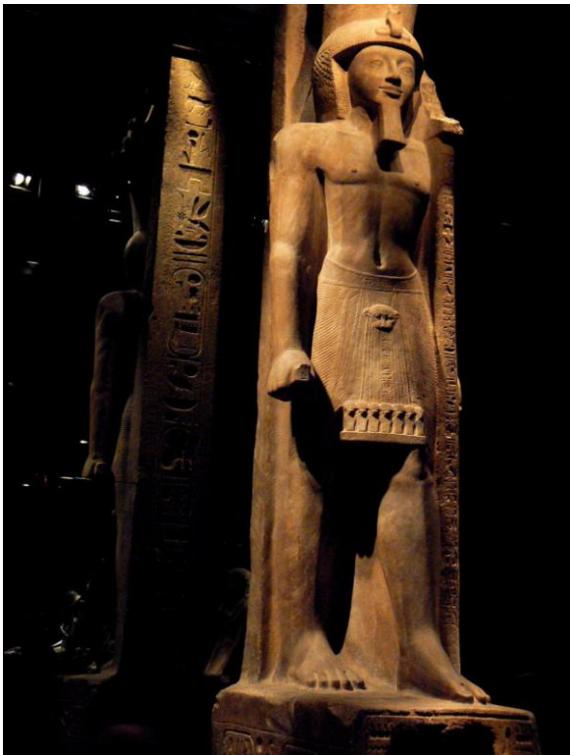


Abb. 3: Sethos II., um 1200 v. Chr.

Es fällt auf, dass der Darstellungstypus während dieser ganzen Zeit derselbe bleibt. Die Figuren, die jeweils einen Lendenschurz und Kopfschmuck tragen, weisen eine stockgerade auf-

rechte Haltung auf, der linke Fuß ist vorgesetzt, die Arme sind fest an den Körper gepresst, die Fäuste geschlossen.

Betrachten wir nun, wie die frühe griechische Plastik an diesen ägyptischen Typus anknüpft.

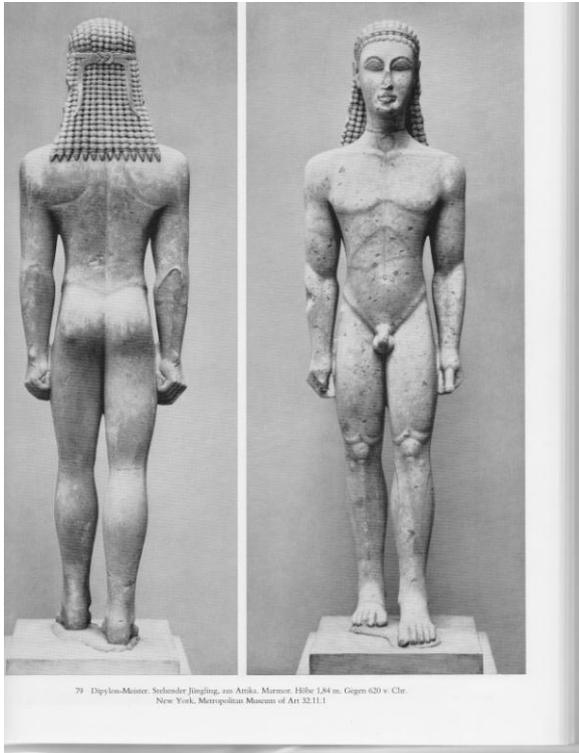


Abb. 4: Dipylon-Meister, Stehender Jüngling aus Attika, gegen 620 v. Chr., New York, Metropolitan Museum of Art

Auch hier ist die Haltung statuarisch, der linke Fuß ist vorgesetzt, auch der Kopfschmuck findet sich erneut; nur ist die Figur jetzt nackt, die Arme beginnen sich zu lösen, und der Körperbau wird feingliedriger.



Abb. 5: Kouros von Tenea, um 560 v.Chr., München, Glyptothek



Abb. 6: Kopf

60 Jahre später sind die Veränderungen noch immer gering. Aber die Figur wird jetzt irgendwie heiterer. Und diese Lösung nimmt vom Gesicht her ihren Anfang. Der Kouros lächelt.

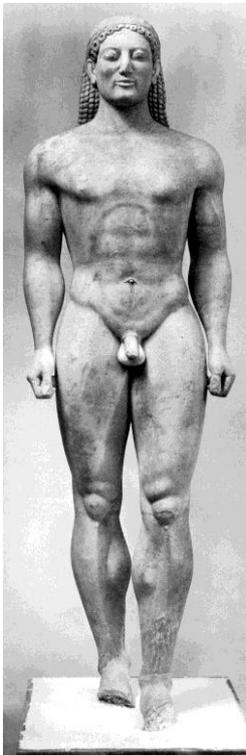


Abb. 7: Grabstatue des Kroisos, gegen 520 v. Chr., Athen, Nationalmuseum

Vierzig Jahre später ist das stämmige ägyptische Vorbild noch immer unverkennbar, aber die Figur gewinnt jetzt – man betrachte Brustkorb und Bauch – an Binnenartikulation.



Abb. 8: Apollon, Marmorkopie nach einem Bronzeoriginal, vermutlich des Onatas von Aigina, um 460 v. Chr., London, British Museum

Und dann, nur 60 Jahre später, beginnt von solchen Anfängen her das, was uns bis heute als das Eigentümliche der griechischen Plastik gilt: Die Figur entfaltet sich aus sich selbst, sie folgt nicht mehr einem starren, von außen auferlegten Korsett, sondern wird zu einem Dokument organischen Lebens: aus ihrer eigenen Mitte in den Raum ausgreifend, ihren Gliedern wie ihrer Bewegung nach eine Gestalt der Selbstartikulation.



Abb. 9: Apollon, Marmorreplik eines Bronzewerks des Phidias gegen 450 v. Chr., Kassel



Abb. 10: Diadumenos, Marmorkopie nach einem Bronzeoriginal des Polyklet, gegen 420 v. Chr., Athen, Nationalmuseum

Dieser Übergang von Statik zu Bewegung und Gelöstheit setzt sich in den folgenden Jahrzehnten fort. Das ägyptische Vorbild wird ganz ins Freiheitliche und Spielerische gewendet. Der Kontrapost (Standbein und Spielbein) kann zu geradezu tänzerischer Anmut führen.

Ähnlich war übrigens auch die philosophische Entwicklung im alten Griechenland durch einen Übergang von Statik zu Vielfältigkeit und Freiheit gekennzeichnet. Die ältesten griechischen Philosophen, die in Kleinasien lebenden Vorsokratiker suchten (nach asiatischem Vorbild) die Einheit der Welt, die tiefliegende Einheit des vordergründig Vielen, und sie bestimmten diese auf verschiedene Weise: als Wasser, Luft, Feuer, Geist, etc. In Unteritalien kulminierte diese Ausrichtung schließlich im Einheitsdenken des Parmenides. Aber schon kurz darauf wurde dieses Einheitsgebot aufgebrochen. Parmenides' Schüler Zenon verhalf dem freien und spitzfindigen Geist zum Durchbruch (man denke nur an das von ihm formulierte Paradoxon, demzufolge der extrem hurtige Achilles nicht imstande ist, eine Schildkröte einzuholen). Fortan ging es darum, in Rede und Gegenrede komplexe und raffinierte Argumente zu entwickeln, um zu neuen und besseren Antworten zu gelangen. Die Eigendynamik des Geistes hatte sich Bahn gebrochen. Von da an stand der Weg für die große Philosophie in Athen und später anderswo offen.

In beiden Fällen ist jedoch klar: Zur Freiheit der klassischen Periode konnte es nur kommen, indem die ägyptischen bzw. vorderasiatischen Anfänge und Vorbilder aufgenommen und dann verwandelt wurden. Ohne Ägypten und Vorderasien kein Griechenland. Sie gehören zum Genom der griechischen Kultur.

2. Dürer – ein 'deutscher' Künstler?

Auch das spätere, das nachgriechische und nachrömische Europa war jahrhundertlang durch kulturellen Austausch bestimmt. Man denke nur an den Warenverkehr oder an die Kunstgeschichte. Die Stile waren länder- und nationenübergreifend. Viele Künstler haben ihre besten Werke fernab der Heimat geschaffen.

Exemplarisch lässt sich dies an Albrecht Dürer zeigen. Er galt vielfach als der deutsche Künstler schlechthin. Aber Dürer ist erst in Italien er selbst geworden, und er musste Italien ein zweites Mal aufsuchen, um ganz er selber zu werden.

Gewiss: Er hatte in Nürnberg bei Michael Wolgemut eine solide Ausbildung genossen. Aber schon bald begab er sich auf Reisen: von 1490–1494 in die Niederlande, ins Elsass und nach Basel. Und kurz nach seiner Rückkehr brach er noch im gleichen Jahr zu seiner 1. Italienreise auf, die ihn an den Gardasee und schließlich nach Venedig führte, wo er die Bellinis (Gentile und Giovanni) kennenlernte und von der italienischen Malerei so beeindruckt war, dass nach seiner Rückkehr ein großer künstlerischer Wandel vom zeichnerischen zum malerischen Stil festzustellen ist.



Abb. 11: Dürer, *Haller-Madonna* ca. 1496–99, National Gallery of Art, Washington, DC

Die *Haller-Madonna*, die er 1496, ein Jahr nach seiner Rückkehr, begann, wurde lange Zeit für ein Werk Giovanni Bellinis gehalten. Das allein schon spricht für die italienische Inspiration dieses 'deutschen' Künstlers.

Und dann brach Dürer, nachdem er von Jacopo de' Barbari bei dessen Besuch in Nürnberg in Andeutungen erfahren hatte, dass man die menschliche Figur nach einem Proportionsschema in idealer Schönheit gestalten könne, zu einer zweiten Italienreise auf (1505–07) – er hoffte, in Venedig Genaueres darüber zu erfahren.

#Ab hier 8 cm, nicht mehr 10



Abb. 12: *Rosenkranzfest* (1506 vollendet)

Das *Rosenkranzfest*, das er für die Kirche der deutschen Kaufmannsgilde in Venedig malte, wurde hoch gerühmt. Der Doge bot ihm ein Jahresgehalt von 200 Gulden, wenn er künftig in Venedig arbeiten würde. Der 'deutsche' Künstler fand also in Venedig höchste Anerkennung. Es gab in der Kunst eben keine nationale Abschottung, sondern es herrschte internationaler Austausch.



Abb. 13: Giovanni Bellini, Triptychon *Thronende Madonna mit den vier Evangelisten* (1488) in der Sakristei der Kirche Santa Maria Gloriosa dei Frari in Venedig

Dürer, der Giovanni Bellini für den größten Maler seiner Zeit hielt, kannte natürlich auch dessen Triptychon *Thronende Madonna mit den vier Evangelisten* in der Frari-Kirche in Venedig. Und wie Dürers *Haller-Madonna* einen Reflex der mittleren Tafel von Bellinis Werk dar-

stellt, so haben dessen Seitentafeln offenbar als Vorbilder für Dürers Darstellung der *Vier Apostel* gedient.



Abb. 14: *Die vier Apostel* (1526, München, Alte Pinakothek)

So zeigt sich insgesamt, dass in Dürer deutsche und italienische Elemente verbunden sind und dass er nur so der große Künstler von europäischem Format werden konnte, als den wir ihn kennen. Transkulturalität war in der europäischen Kultur selbstverständlich.

3. Janitscharen-Musik – Krieg in der Politik, Friede in der Kunst

Machen wir einen zeitlichen Sprung und wenden uns einer anderen künstlerischen Gattung zu, der Musik. Bekanntlich kam es im Gefolge der Türkenkriege zu einer Aufnahme türkischer musikalischer Formen in die europäische Musik. Am bekanntesten sind die Beispiele der Wiener Klassik. So sind in Mozarts Oper *Die Entführung aus dem Serail* (1782) die Ouvertüre und die Janitscharenchöre türkisch inspiriert. Mozart selbst bemerkte dazu in einem Brief an seinen Vater vom 26. September 1781: "Der Janitscharenchor ist für einen Janitscharenchor alles, was man verlangen kann: kurz und lustig, und ganz für die Wiener geschrieben." Weitere Beispiele sind Mozarts Klaviersonate Nr. 11 A-Dur (KV 33), die mit dem berühmten *Rondo alla Turca* ("im türkischen Stil") endet oder das Finale des Violinkonzerts Nr. 5 in A-Dur (KV 219), das man gelegentlich als "das türkische Konzert" bezeichnet. Ebenso finden sich Elemente türkischer Musik bei Haydn und Beethoven oder bei Rameau und Salieri. Und die Janitscharen-Musik war ganz allgemein bei den Bürgern populär. Ende des 18. bis Anfang des 19. Jahrhunderts ging man am Sonntagvormittag "zur türkischen Musik" – so bezeichnete man das Platzkonzert der Militärkapelle am Ort. Was militärische und kriegerische Anfänge gehabt hatte, verwandelte sich in der Musik zu einem friedlichen Vergnügen.

Auch in jüngerer Zeit hat es Versuche gegeben, klassisch-europäische und türkisch-arabische Musik miteinander ins Gespräch zu bringen. Ich verweise nur auf ein 1997 erschienenes Album mit dem Titel *Mozart in Egypt*.¹ Dort kann man verblüffend erfahren, wie der Mozartsche Typus von Musik sich in zeitgenössische ägyptische Musik transformieren lässt und umgekehrt.

¹ Das Album enthält Beiträge verschiedener Künstler, die von Hughes de Courson zusammengestellt wurden.

4. Goethe – Was ist 'deutsch'?

Wechseln wir auf unserer Reise durch die europäische Kultur und ihre transkulturelle Prägung erneut zu einer anderen Gattung, zur Literatur:

Im Jahre 1808, also zur Zeit der Napoleonischen Kriege und der nationalen Erhebung gegen Napoleon, wurde Goethe vom bayrischen Minister Niethammer um Mithilfe bei der Herausgabe einer Lyriksammlung zum Zweck der Nationalbildung gebeten. Goethe antwortete zur großen Überraschung Niethammers, dass "keine Nation" und "am wenigsten vielleicht die Deutsche [...] sich aus sich selbst gebildet" habe, so dass Übersetzungen als "ein wesentlicher Theil unserer Litteratur" zu betrachten seien.² Goethe zufolge gehören also Homer, Sappho oder Shakespeare ebenso zum kulturellen Fundus des Deutschen wie Walther von der Vogelweide oder Grimmelshausen. Und so sagte Goethe, man müsse "ausdrücklich auf Verdienste fremder Nationen hinüberweisen, weil man das Buch ja auch für Kinder bestimmt, die man besonders jetzt früh genug auf die Verdienste fremder Nationen aufmerksam zu machen hat".³ Das kam natürlich einer Provokation gegenüber der nationalistischen Idee der Sammlung nahe. Goethe hatte die interne Transkulturalität des "Deutschen" erkannt und geltend gemacht.⁴ Goethe kann als Begründer des Konzepts einer transkulturellen Germanistik gelten.

² Johann Wolfgang von Goethe, "Schema zu einem Volksbuch, historischen Inhalts", in: *Goethes Werke*, II. Abteilung, Bd. 42 (Weimar: Böhlau Nachfolger 1907), 418–428, hier 420.

³ Johann Wolfgang von Goethe, "Lyrisches Volksbuch", in: ders., *Werke*, I. Abteilung, Bd. 42/2, 413–417, hier 417. – Das kam natürlich einer Provokation gegenüber der nationalistischen Idee der Sammlung nahe.

⁴ Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens* (München: Beck ²1984), 439 [Anfang März 1832].

5. Zuckmayer – Viele Migrationshintergründe

Die von Goethe erkannte Transkulturalität des Deutschen besteht nicht nur in kultureller, sondern schon in ethnischer Hinsicht. Dies hat Carl Zuckmayer in *Des Teufels General* einmal wundervoll beschrieben, als er General Harras zum Fliegerleutnant Hartmann sagen lässt: "[...] stellen Sie sich doch mal Ihre Ahnenreihe vor – seit Christi Geburt. Da war ein römischer Feldhauptmann, ein schwarzer Kerl, braun wie ne reife Olive, der hat einem blonden Mädchen Latein beigebracht. Und dann kam ein jüdischer Gewürzhändler in die Familie, das war ein ernster Mensch, der ist noch vor der Heirat Christ geworden und hat die katholische Haustradition begründet. – Und dann kam ein griechischer Arzt dazu, oder ein keltischer Legionär, ein Graubündner Landsknecht, ein schwedischer Reiter, ein Soldat Napoleons, ein desertierter Kosak, ein Schwarzwälder Flözer, ein wandernder Müllerbursch vom Elsass, ein dicker Schiffer aus Holland, ein Magyar, ein Pandur, ein Offizier aus Wien, ein französischer Schauspieler, ein böhmischer Musikant – das hat alles am Rhein gelebt, gerauft, gesoffen und gesungen und Kinder gezeugt – und – und der Goethe, der kam aus demselben Topf und der Beethoven, und der Gutenberg, und der Matthias Grünewald, und – ach was, schau im Lexikon nach. Es waren die Besten, mein Lieber! Die Besten der Welt! Und warum? Weil sich die Völker dort vermischt haben. Vermischt – wie die Wasser aus Quellen und Bächen und Flüssen, damit sie zu einem großen, lebendigen Strom zusammenrinnen."⁵ – Dies ist eine realistische Beschreibung der historischen Genese von Mitgliedern eines "Volkes". Sie löst die Homogenitätsfiktion auf. Wir alle haben vielfache Migrationshintergründe.

Übrigens zeigen neuere genetische Untersuchungen, dass das Genom der Europäer beträchtlich gemischt ist – dass es erst durch Zuwanderungen zu dem Genom geworden ist, das heute unsere Grundlage darstellt.⁶ So stammt die DNA der heutigen Deutschen nur noch zu ca. 45 Prozent von unseren afrikanischen Vorfahren, während sich weitere 45 Prozent einer Zuwanderung aus dem Nahen Osten und die restlichen 10 Prozent einer Zuwanderung nordeurasischer Völker verdanken.

Und diese Zuwanderungen waren mit höchst bemerkenswerten kulturellen Innovationen verbunden. So erfolgte in Europa der Übergang von der Jäger- und Sammlerphase zu Ackerbau und Viehzucht ("Neolithische Revolution") vor ca. 7.500 Jahren, während er im Nahen Osten bereits vor ca. 11.000 Jahren eingetreten war. Die Tatsache nun, dass just zur Zeit dieses kulturellen Übergangs, also vor ca. 7500 Jahren, auch das Genom der Europäer sich drastisch verändert hat, sofern es fortan nur noch zur Hälfte durch die afrikanische Erbschaft, zur anderen Hälfte aber durch Gene bestimmt ist, wie sie für Populationen des Nahen Ostens charakteristisch sind, spricht mit aller Evidenz dafür, dass Europa den Übergang zu Ackerbau und Viehzucht einem Zuzug aus dem Nahen Osten verdankt. Die europäische Neolithische Revolution war keine europäische Erfindung, sondern ein Geschenk jener Völker, welche diese kulturelle Innovation aus ihren Herkunftsländern mitbrachten. Auf ähnliche Weise scheint auch die zweite migrationsbedingte Veränderung des europäischen Genoms, die vor ca. 4500 Jahren eintrat und durch den Zuzug nordeurasischer Völker, die nördlich des Schwarzen Meeres gelebt hatten, veranlasst war, kulturell folgenreich gewesen zu sein: sie dürfte für die Verbreitung der indogermanischen Sprache ausschlaggebend gewesen sein.

⁵ Carl Zuckmayer, *Des Teufels General*, in: ders., *Werkausgabe in zehn Bänden*, Bd. 8 (Frankfurt/Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1978), 93–231, hier 149.

⁶ Johannes Krause et alia, "Ancient human genomes suggest three ancestral populations for present-day Europeans", *Nature*, doi:10.1038/nature13673 (2014).

Die Kultur Europas ist also wesentlich durch Migrationsschübe bestimmt. Vielleicht könnte diese Tatsache uns geneigt machen, auch bei anstehenden Migrationsbewegungen nicht nur an praktische Probleme, sondern ebenso an mögliche kulturelle Chancen zu denken.

6. Picasso, *Les Femmes d'Alger (O. J. Version O)* – ein transkultureller Paradigmenwechsel

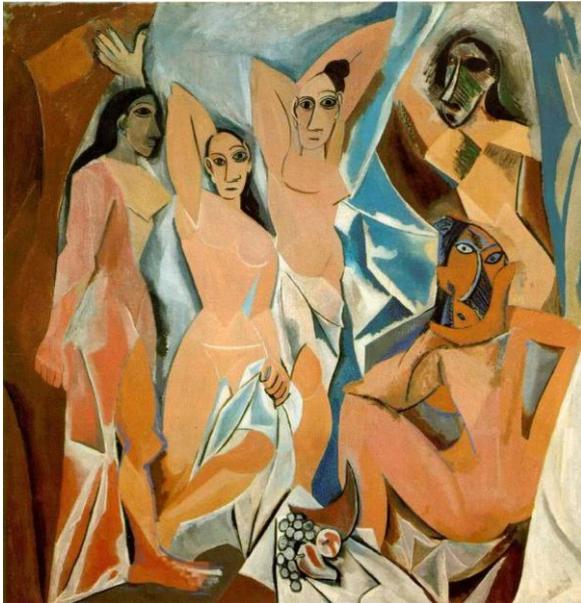


Abb. 15: *Les Femmes d'Alger (O. J. Version O)* von 1907 (New York, Museum of Modern Art).

Wenden wir uns nun der Moderne zu und betrachten Picassos Gemälde *Les Femmes d'Alger (O. J. Version O)* von 1907. Gemeinhin gilt dieses Werk als das erste Kunstwerk, das Einflüsse der afrikanischen Skulptur auf einen Künstler der Moderne zeigt – man verweist dafür insbesondere auf die Köpfe der beiden Frauen am rechten Rand und auf deren formale Ähnlichkeit mit afrikanischen Masken.

Aber die Geschichte geht in Wahrheit ein bisschen anders. Zwar hat Picasso tatsächlich 1907 bei einem Besuch im Musée d'Ethnographie du Trocadéro, dem Ethnologischen Museum von Paris, die Bedeutung afrikanischer Plastiken für seine künstlerische Arbeit entdeckt. Aber worin bestand diese Bedeutung?

Picasso sagte rückblickend: "Ich habe verstanden, warum ich Maler war. Ganz allein in diesem schrecklichen Museum mit seinen Masken, seinen Gliederpuppen als Rothäute, seinen verstaubten Figuren. Die *Femmes d'Alger* müssen mir an dem Tag gekommen sein, aber überhaupt nicht wegen der Formen, sondern weil das mein erstes Beschwörungsbild war, jawohl!"⁷ Und an anderer Stelle: "Die Menschen schufen diese Masken und die anderen Gegenstände zu geheiligten Zwecken, zu magischen Zwecken, als eine Art Vermittler zwischen ihnen selbst und den unbekanntem bösen Mächten, die sie umgaben, um ihre Furcht und ihren Schrecken zu überwinden, indem sie ihnen Form und Gestalt verliehen. In diesem Augenblick erkannte ich, dass dies und nichts anderes der Sinn der Malerei ist. Malerei ist kein ästhetisches Unterfangen, sie ist eine Form der Magie, dazu bestimmt, Mittler zwischen jener fremden feindlichen Welt und uns zu sein. [...] Als ich zu dieser Erkenntnis kam, wusste ich, dass ich meinen Weg gefunden hatte."⁸

⁷ André Malraux, *La tête d'obsidienne* (Paris: Gallimard 1974), 18 f.

⁸ Françoise Gilot u. Carlton Lake, *Leben mit Picasso* [1964] (München: Kindler 1965), 252.

Es waren also nicht ein Stil oder Formen, die Picasso inspiriert haben, sondern es war ein fremdartiger *Typus* von Kunst – ein Typus, dem es nicht um die Erzeugung schöner Formen geht, sondern um Beschwörung, um Magie.

Man sieht daran, dass die Transkulturalität auch eine der *Haltung* sein kann, dass sie nicht die vordergründige einer Verbindung von Formen sein muss –als patchwork, als Kombination europäischer und afrikanischer Formen etwa. Sondern Picasso ging es um den Wechsel zu einem anderen (afrikanischen) Grundtypus, der dann mit den eigenen (europäischen) Mitteln ausagiert wurde.

7. Postmoderne Architektur: patchwork oder Transkulturalität?

Die Postmoderne hat als ihr Grundprinzip die Mehrfachkodierung proklamiert.⁹ Unterschiedliche kulturelle Muster sollen in ein und denselben Werk verbunden werden. Insofern zielt postmoderne Gestaltung auf Transkulturalität. Dabei macht es aber einen großen Unterschied, ob diese unterschiedlichen Muster nur patchworkartig nebeneinander gesetzt oder wirklich miteinander verbunden werden, indem sie einander beispielsweise durchdringen und befruchten.



Abb. 16: James Stirling, *Neubau der Staatsgalerie Stuttgart*, 1977–83

Stirling arbeitet bei seinem Stuttgarter Museumsbau eher patchworkartig. Die unterschiedlichen architektonischen Elemente (etwa die massiven Steinmauern und die Rotunde in Schinkelscher Museumstradition; oder die an die klassische Moderne erinnernde, allerdings in Bewegung versetzte curtain wall; oder die in Popfarben gehaltenen Handläufe) stehen klar unterschieden nebeneinander – die Gestaltung ist weit eher interkulturell als transkulturell.

⁹ So hat Leslie Fiedler 1969 in "Cross the Border – Close the Gap" eine Verbindung von High und Low, Extravaganz und Trivialität, Mythos und Wirklichkeit, Traumwelt und Maschinenwelt gefordert und den postmodernen Schriftsteller als "Doppelagenten" definiert, "gleichmaßen zu Hause in der Welt der Technologie und im Reich des Wunders" (Leslie Fiedler, "Cross the Border – Close the Gap" [*Playboy*, Dez. 1969]; dt. "Überquert die Grenze, schließt den Graben!", in: *Wege aus der Moderne – Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, hrsg. von Wolfgang Welsch, Weinheim: VCH Acta humaniora, 1988, 57–74, hier 69 bzw. 73). Und Charles Jencks statuierte für die Architektur analog: "Die Postmoderne versucht, den Anspruch des Elitären zu überwinden, nicht durch Aufgabe desselben, sondern durch Erweiterung der Sprache der Architektur in verschiedene Richtungen – zum Bodenständigen, zur Überlieferung und zum kommerziellen Jargon der Straße. Daher die Doppelkodierung, die Architektur, welche die Elite und den Mann auf der Straße anspricht" (Charles Jencks, *Die Sprache der postmodernen Architektur – Die Entstehung einer alternativen Tradition* [1977], Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt 1980, 8).

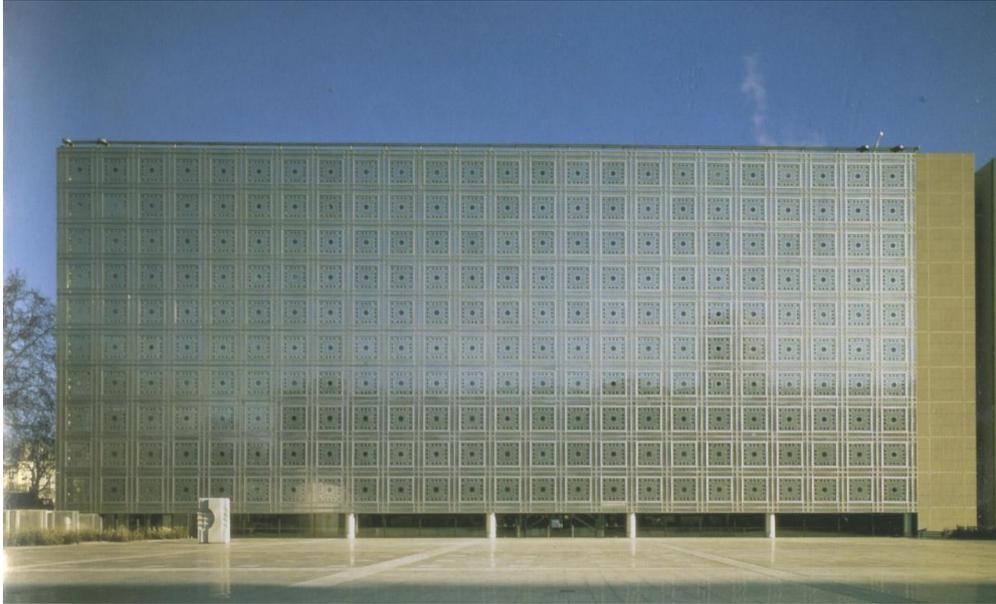


Abb. 17: Jean Nouvel, *Institut du Monde Arabe* in Paris (1987) - Fassade

Ganz anders steht es bei Nouvels *Institut du Monde Arabe* in Paris. Nouvel hat hier eine perfekte Durchdringung kultureller Muster erreicht. Er hat wirklich transkulturell gestaltet.¹⁰

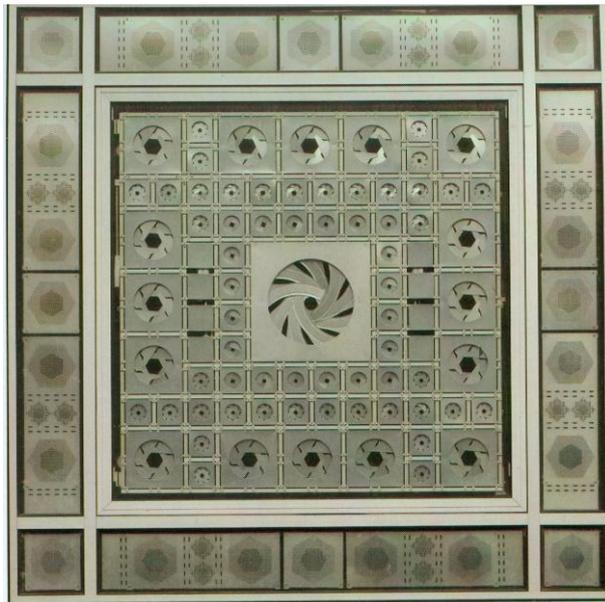


Abb. 18: Karree

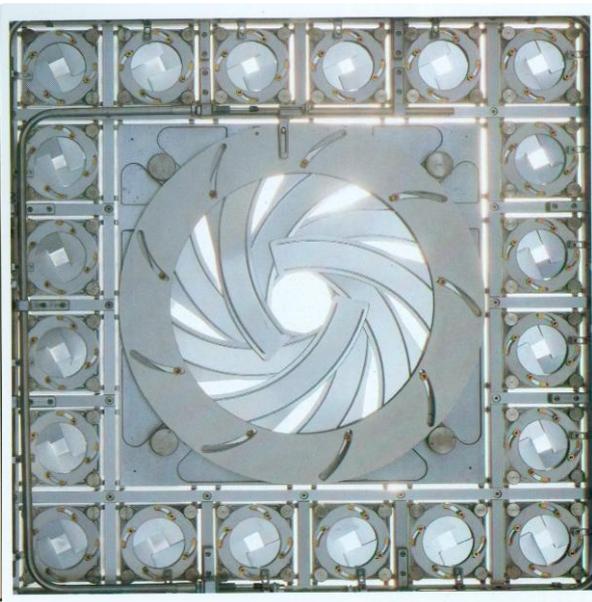


Abb. 19: Karree

Die Karrees der Fassade sind Diaphragmen, die, fotografischen Blenden ähnlich, ihren Kontraktionsgrad und damit die Lichtzufuhr ins Innere in Abhängigkeit vom Tageslicht verändern. Funktionales und Ornamentales sind hier auf verblüffende Art miteinander gekoppelt. Man kann diese Formen ineins als ob Elemente von High-Tech und als arabische Ornamente lesen.

¹⁰ Das Institut wird von der französischen Regierung und neunzehn arabischen Staaten gemeinsam getragen und soll die Kenntnis der arabischen Kultur und Zivilisation in der französischen Öffentlichkeit fördern.



Abb. 20: Innenansicht

Auf der Innenseite erreicht diese Verbindung von technischer Installation und arabischem Filigran eine schier unglaubliche Perfektion und Eigenwertigkeit. Insgesamt ist der vornehmlich aus Aluminium gefertigte High-Tech-Bau so meisterlich in Grautönen abgestimmt, dass man sich zugleich in einem Serail wöhnen kann. Nouvel hat nicht Europäisches und Arabisches patchworkartig zusammengesetzt, sondern er hat Formen erfunden, die doppelt lesbar sind. Er hat wirklich transkulturell gestaltet.

8. Das Cloud Gate Dance Theatre – ein transkulturelles Objekt von Nationalstolz

Wenden wir uns einer weiteren Gattung zu, dem Tanz. Nehmen wir als Beispiel das 1973 gegründete Cloud Gate Dance Theatre in Taiwan. Es realisiert verblüffende kulturelle Durchdringungen.



Abb. 21: Bild 1

Die Gruppe verbindet westliche Tanzformen (klassischer wie moderner Art) mit asiatischen Traditionen (Tai Chi, Qi Gong, Kampfsportarten, Kalligraphie). Sie macht sozusagen "asiatischen Schwanensee" – mit einer ganz eigenen, durch fließende Bewegungen charakterisierten Physiognomie. Die Verbindung westlicher und östlicher Inspirationen führt zu etwas genuin Neuem.



Abb. 22: Bild 2



Abb. 23: Bild 4

Besonders bemerkenswert ist, dass diese Gruppe in Taiwan sehr geschätzt wird. Obwohl sie sozusagen nur mit einem Bein in der taiwanesischen Kultur steht, ist sie geradezu ein Gegenstand des Nationalstolzes geworden. Ihr ist ein eigener Feiertag gewidmet: der Tag des ersten öffentlichen Auftritts der Gruppe am 21. August wurde von der Stadtregierung von Taipeh zum "Cloud Gate-Tag" ernannt. Man sieht: Nationalstolz muss sich in avancierten Gesellschaften nicht nur auf Nationales, er kann sich auch auf Transkulturelles beziehen.

9. / Eine andere Art von Transkulturalität: / Transfer zwischen künstlerischen Gattungen

Wir haben auf dieser Beispielsreise nicht nur diverse Formen, sondern auch unterschiedliche Typen von Transkulturalität kennengelernt. Ein weiterer Typus liegt dort vor, wo Gattungen der Kunst in Austausch treten, wo es zwischen ihnen zu Inspiration und Transfer kommt.



Abb. 24: Mark Rothko, *Orange and Yellow* (1956, MoMA)

So hat sich der japanische Komponist Toshio Hosokawa durch den amerikanischen Maler Mark Rothko inspirieren lassen. Er übertrug Rothkos Methode, ein Bild aus zwei ähnlichen Farben zu gestalten, auf die Musik. In seiner Komposition *Landscape V* (1993) hat er analog "zwei ähnliche Farben für das Soloinstrument und die Streicher" verwendet,¹¹ "die zusammenkommen, verschmelzen". "Zwei gleiche Farben zu mischen – das habe ich von Rothko gelernt."¹²

¹¹ Das Soloinstrument ist eine Shô, eine Mundorgel, wie sie in der höfischen japanischen Musik Verwendung findet.

¹² Toshio Hosokawa, *Stille und Klang, Schatten und Licht. Gespräche mit Walter-Wolfgang Sparrer* (Hofheim: Wolke 2012), 126.

10. Heutige Migration

Zum Schluss zwei zeitgenössische Beispiele, wo es um die aktuelle Problematik von Migration und Transkulturalität geht.



Abb. 25: Tanja Boukal, *Ode to Joy* (2014) – Bild 1

In der *Ode to Joy* betitelten Arbeit von Tanja Boukal sieht man eine Reihe von Fotos, die jeweils Personen in eine Decke gehüllt zeigen.¹³ Die Decke ist von sehr besonderer Art: es handelt sich um eine von der Künstlerin selbst gefertigte weiße Spitzendecke aus hochwertigstem Kaschmir, die in der Mitte den Text der Europahymne zeigt (Schillers *Ode an die Freude*), umgeben von gestricktem Stacheldraht und ganz außen noch einmal von Zaunspitzen gesäumt.

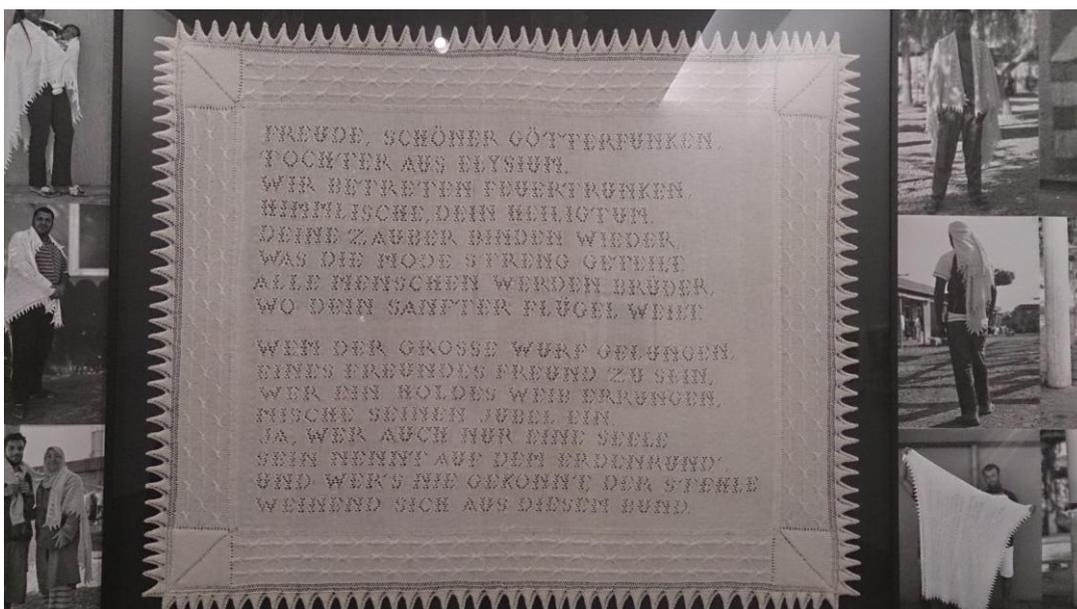


Abb. 26: Bild 2

¹³ Die Decke misst 150 x 190 cm, die 44 Poster sind jeweils 30 x 45 cm groß.

Vergegenwärtigen wir uns wenigstens die erste Strophe des Textes:

"Freude, schöner Götterfunken
Tochter aus Elysium.
Wir betreten feuertrunken,
Himmlische, dein Heiligtum.
Deine Zauber binden wieder,
was die Mode streng geteilt.
Alle Menschen werden Brüder,
Wo dein sanfter Flügel weilt."

Tanja Boukal nahm diese Decke mit nach Melilla, einer spanischen Enklave auf afrikanischem Boden, die einerseits an Marokko, andererseits an das Mittelmeer grenzt. Melilla ist einer der Orte, über den afrikanische Flüchtlinge nach Europa zu gelangen suchen. Aber die Stadt ist mit bis zu sechs Meter hohen Zäunen gesichert.

Die Künstlerin hat auf beiden Seiten dieser europäischen Außengrenze Flüchtlinge fotografiert, jeweils eingehüllt in diese Luxusdecke, also umschmeichelt von den hehren Idealen Europas (die Fotos sind in den 44 Postern zu sehen). Die Arbeit zeigt somit das europäische Ideal der Brüderlichkeit einerseits (das gerade auch für diese Flüchtlinge ein Ideal ist) – und andererseits die Realität der europäischen Zäune und der Zurückweisung.

Auch beim nächsten und letzten Beispiel ist Transkulturalität das Thema.

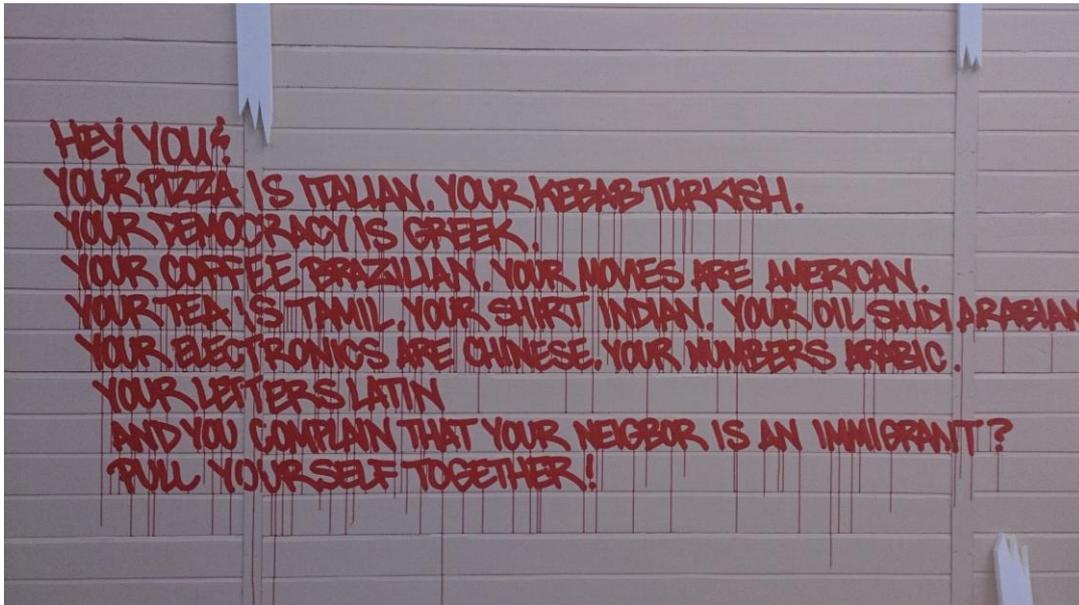


Abb. 27: Jani Leinonen, *School of Disobedience*, Helsinki, Kiasma-Museum 2015

Der finnische Künstler Jani Leinonen hat 2015 in seiner Ausstellung "School of Disobedience" folgenden Schriftzug präsentiert:

"Hey you:
Your pizza is Italian. Your kebab Turkish.
Your democracy is Greek.
Your coffee Brazilian. Your movies are American.
Your tea is Tamil. Your shirt Indian. Your oil Saudi Arabian.
Your electronics are Chinese. Your numbers Arabic.
Your letters Latin.
And you complain that your neighbor is an immigrant?
Pull yourself together!"

Dem ist wohl nichts hinzuzufügen.