

Über die Grenzen des Bildes: Kulturelle Differenz und transkulturelle Dynamik im globalen Feld der Kunst

Mersmann, Birgit

Veröffentlichungsversion / Published Version

Monographie / monograph

Zur Verfügung gestellt in Kooperation mit / provided in cooperation with:
transcript Verlag

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Mersmann, B. (2021). *Über die Grenzen des Bildes: Kulturelle Differenz und transkulturelle Dynamik im globalen Feld der Kunst*. (Image, 174). Bielefeld: transcript Verlag. <https://doi.org/10.14361/9783839451472>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY Lizenz (Namensnennung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY Licence (Attribution). For more information see:
<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0>

ÜBER



Birgit Mersmann

DIE GRENZEN DES BILDES

Kulturelle Differenz
und transkulturelle Dynamik
im globalen Feld der Kunst

[transcript] Image

Birgit Mersmann
Über die Grenzen des Bildes

Birgit Mersmann ist Kunst-, Bild- und Literaturwissenschaftlerin und hat die Professur für Neuere und Neueste Kunstgeschichte/Kunstwissenschaft an der Universität Duisburg-Essen inne. Sie erhielt zahlreiche Fellowships im In- und Ausland und gründete gemeinsam mit Burcu Dogramaci das Forscher*innen-netzwerk »Kunstproduktion und Kunsttheorie im Zeichen globaler Migration«. Ihre Forschungsschwerpunkte liegen in den Bereichen Bild- und Medientheorie, visuelle Kulturen, moderne und zeitgenössische westliche und ostasiatische Kunst, globale Kunstgeschichte, Kunst und Migration, neue Museen in Asien, Transkulturalität und Translationalität, Schriftbildlichkeit sowie Fotografiefor-schung.

Birgit Mersmann

Über die Grenzen des Bildes

Kulturelle Differenz und transkulturelle Dynamik im globalen Feld der Kunst

[transcript]

Die Publikation wurde dankenswerterweise mit Mitteln der Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Universität Duisburg-Essen gefördert.



The EOSC Future project is co-funded by the European Union Horizon Programme call INFRAEOSC-03-2020, Grant Agreement number 101017536

Die freie Verfügbarkeit der E-Book-Ausgabe dieser Publikation wurde ermöglicht durch das Projekt EOSC Future.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution 4.0 Lizenz (BY). Diese Lizenz erlaubt unter Voraussetzung der Namensnennung des Urhebers die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in jedem Format oder Medium für beliebige Zwecke, auch kommerziell. (Lizenztext: <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.de>)

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2021 im transcript Verlag, Bielefeld

© **Birgit Mersmann**

Umschlaggestaltung: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Umschlagabbildung: Ah Xian, Dr John Yu, 2004. Collection: National Portrait Gallery, Australia. Commissioned with funds provided by Marilyn Darling AC, 2004. © National Portrait Gallery, Australia

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-5147-8

PDF-ISBN 978-3-8394-5147-2

<https://doi.org/10.14361/9783839451472>

Buchreihen-ISSN: 2365-1806

Buchreihen-eISSN: 2702-9557

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

I. Über die Grenzen des Bildes. Einleitung

1. Bildliche Transkulturalität. Theoretisch-methodische Grundlagen	11
1.1 Transkulturalität	13
1.2 Transdifferenz	24
1.3 Translation	30
1.4 Über die Grenzen des Bildes: Transkulturelle als translationale Bildforschung	35

II. Differenz und Transdifferenz. An den Kulturgrenzen des Bildes

1. Der Horizont als Limesfigur: Bilddifferenz und -transdifferenz zwischen der europäischen und ostasiatischen Malerei	39
1.1 Der vermittelnde Blick. Grenzübergänge zwischen Himmel und Erde im ostasiatischen Bilddenken	40
1.2 Die Emergenz des Horizonts in der europäischen Tafelbildmalerei	44
1.3 Begrenzte Blicke, offene Blicke: Von Bildrahmungen und Rahmenlosigkeiten	48
1.4 Dekadrierung und Entgrenzung der westlichen Tafelbildmalerei: Asianismen im Abstrakten Expressionismus	54
2. Das Bild als Lebensspur. Grenzauflösung durch Imagination und Animation	59
2.1 Vom chinesischen Maler, der in seinem Bild verschwindet	59
2.2 Von verschwundenen Bildern, Malern und Betrachtern: Emanenz oder Immersion?	62
2.3 Atmende Malerei: Von Bildern die kommen und gehen	66
2.4 Die magischen Kanäle: Imagination und Animation	72

3. Bild-Fortpflanzungen. Multiplikationen und Modulationen als iterative Kulturpraktiken in Ostasien	77
3.1 Reproduktion als Multiplikation	78
3.2 Reproduktion als vegetative und genealogische Fortpflanzung	80
3.3 Bild-Fortpflanzungen in der zeitgenössischen koreanischen Kunst	84
3.4 Reproduktionspraktiken in der westlichen modernen und zeitgenössischen Kunst	88
3.5 The Making of Diversity	91

III. Grenzverhandlungen. Bildliche Transkulturation in der koreanischen und chinesischen Gegenwartskunst

1. Bildpolitik des demokratischen Widerstands. Der koreanische Minjung-Kunstaktivismus zwischen Transkulturation und Renationalisierung	97
1.1 Die <i>Minjung</i> -Protestbewegung im demokratiegeschichtlichen Kontext	97
1.2 Künstlerische Formen, Techniken und Strategien der <i>Minjung</i> -Bildpolitik	101
1.3 Der <i>Minjung</i> -Holzschnitt als sozialkritisches Kommunikationsmedium	103
1.4 Aktivistisch-performative Reaktualisierung buddhistischer und schamanistischer Bildtraditionen und -praktiken	109
1.5 Popularisierung des demokratischen Widerstands zwischen Transkulturation und Renationalisierung	118
2. Gesichtsverlust oder Selbstbewusstheit? Skopische Chiasmen in der chinesischen und koreanischen Body- und Performancekunst	121
2.1 Blickorientierungen in Schamvermeidungs-, Schuldzuweisungs- und Schuldbekennniskulturen	122
2.2 Angesehen statt angeblickt: Das Gesicht als Schauplatz sozialer Scham	126
2.3 Gesehenes und Ungesehenes: Körperliche Nacktheit und Scham in der bildenden Kunst	130
2.4 Face to Face: Gesichtsverlust oder Selbstbewusstheit?	138
3. Bildkulturelle Ambiguität in der chinesisch-australischen Kunst	145
3.1 Chinesität als transnationales Gegenwartsphänomen chinesischer Kunst im diasporischen Kontext	147
3.2 Migrationspfade und Austauschrouten: Wege zur chinesisch-australischen Kunst	151
3.3 Inside out. Outside in. Kulturelle Remigration in Ah Xians China-Porträts	154
3.4 Back and forth. Forth and back. Visuelle Ambiguität in Fan Dongwangs skulpturaler Malerei	159

3.5	Ästhetische Ambiguitäten diasporischer Chinesität in der chinesisch-australischen Kunst	167
-----	--	-----

IV. Grenzüberschreitungen. Kontakt- und Konfliktzonen der Bildkulturübermittlung

1.	Mangas im globalen Transit. Mo(n)dalitäten medialer und kultureller Bildübermittlung	173
1.1	Koordinaten einer Manga-Translatologie. Diachrone Bildübermittlung	174
1.2	Topologische Bildtransmission: Kulturräumliche Übermittlungen zwischen japanischer und westlicher Bildkultur	180
1.3	Transaktive Bildtransmission: Globale Manga-Performances	187
2.	Islamistischer oder okzidentalischer Ikonoklasmus? Die Zerstörung und Rekonstruktion der Buddha-Statuen von Bamiyan	191
2.1	Der Akt der Zerstörung und seine mediale Inszenierung	194
2.2	Die Vorgeschichte: Das historische Erbe des Zerstörungsaktes	197
2.3	<i>Beheading of Buddha</i> : Die bildreligiöse Dimension der Zerstörung	198
2.4	Bild- oder Kunstzerstörung? Aspekte eines kulturpolitisch motivierten Ikonoklasmus	201
2.5	Rekonstruktion als ikonoklastische Praxis? Kulturelle Differenzen im Umgang mit dem zerstörten Kulturerbe von Bamiyan	205
3.	Bildkulturtransfer im globalen Zeitalter musealer Reproduzierbarkeit. Der Louvre Abu Dhabi	215
3.1	Regionale und globale Vernetzung durch Museumstransfergeschäfte	215
3.2	Okzidentalismus des Orients? Oder Orientalisierung des Okzidentals? Zur kulturellen Verortung des Louvre Abu Dhabi-Museumsprojektes	219
3.3	<i>Translatio musei universalis</i> : Begründungs- und Bedeutungskontexte des Museumstransfers	220
3.4	Mehr als ein Museum. Der Louvre Abu Dhabi als Verhandlungsmedium der Entwicklungs- und Identitätspolitik	225
3.5	Französischer Orientalismus, arabischer Okzidentalismus oder translationaler Transkulturalismus? Die Museumarchitektur des Louvre Abu Dhabi	231
3.6	Vom Pluralen zum Universalen: Das Ausstellungsnarrativ der Dauerausstellung im Louvre Abu Dhabi	240
3.7	Okzidentaler Museumskulturtransfer im arabischen Kontext musealer Globalisierung	248

V. Verzeichnisse

Literatur	253
Zweitveröffentlichungen/Übersetzungen	279
Abbildungen	281

I. Über die Grenzen des Bildes. Einleitung

1. Bildliche Transkulturalität. Theoretisch-methodische Grundlagen

Zu den Kennzeichen einer von globalen Personen-, Kapital- und Kulturflüssen bewegten Kunstwelt zählen das Migratorische und Transitorische. Künstler/innen operieren als multilokale Akteur/innen, sie leben und arbeiten unter temporären oder auch auf Dauer gestellten Bedingungen des Ortswechsels und Kulturtransfers. Um der Bewegungsspur der mobilen Kunstproduzent/innen und der durch ihr Passagenwerk verflochtenen Kunstorte zu folgen, werden die Kunstbetrachtenden in die Rolle von Reisenden, Nomaden und kulturellen Brokern versetzt. Auch Ausstellungskonzepte orientieren sich neu an den Prämissen globaler Migrationsprozesse und Verwicklungsgeschichten. Die Biennalisierung des globalen Kunstbetriebs ist das wohl dominanteste Merkmal dieser Entwicklung. Kunstmuseen entwickeln neue *travelling concepts*,¹ um der Ortsbindung des Museums zu entgehen. Sie setzen auf kulturelle Diversifizierung, werden zu ›fahrenden Museen‹ oder migrieren selbst als geschichtlich gewachsene Institutionen der Kunstrepräsentation und Kunstvermittlung in andere Weltregionen, wie es die Museumstransfers des Louvre und des Guggenheim Museums nach Abu Dhabi in den Vereinigten Arabischen Emiraten verdeutlichen.

Durch die Austausch- und Transferdynamiken im globalisierten Feld der Kunstproduktion, Kunstrezeption, Kunstvermittlung und Kunstvermarktung wird nicht zuletzt auch die Kunstgeschichte aus ihren erstarrten Grenzen hinaus in eine (Selbst-)Mobilisierung getrieben. Die Fachdisziplin sieht sich damit konfrontiert, den Okzidentalismus der eigenen Kunstgeschichtsdarstellung, Methodik und Theoriebildung kritisch in Augenschein zu nehmen und sich für neue

1 Der Begriff *travelling concepts* wurde von der Kultur- und Literaturwissenschaftlerin Mieke Bal in die Geisteswissenschaften mit dem Ziel eingeführt, die Wanderung und Verschiebung von Konzepten zwischen einzelnen Disziplinen und Fachgebieten für eine intermediale wie interdisziplinäre Kulturanalyse nutzbar zu machen (Bal 2002). Im Kontext der hier angestellten Beobachtung wird der Begriff auf Objekte der Kulturanalyse und die gewachsene Notwendigkeit bezogen, Konzepte – etwa für Kunstausstellungen und Museen – im Kern so zu entwickeln, dass sie ohne größere Reibungsverluste und Konflikte auf Wanderschaft gehen können, das heißt in andere Kulturkontexte transferiert und übersetzt werden können.

Regionen und Bildkulturen, Historiografien und Theoriehorizonte zu öffnen. Die gegenwärtigen Bestrebungen, die Kunstgeschichte in einem globalen Kontext neu zu definieren (Elkins 2006; Allerstorfer/Leisch-Kiesl 2017; Nevall 2017; Dogramaci/Mersmann 2020; Albritton/Farrelly 2020) zeugen diesbezüglich von fachlich gewichtigen Positionsverschiebungen.

Veranschaulicht werden kann diese Reorientierung an einem aktionskünstlerischen Werk des in Frankreich lebenden chinesischen Künstlers Huang Yong Ping,² das den deskriptiven wie skurrilen Titel *The History of Chinese Painting and the History of Modern Western Art Washed in the Washing Machine for Two Minutes* (1987) trägt. Als Ausgangsmaterial für seine Kunstaktion verwendete Ping zwei Kunstgeschichtsbücher, die für die Kunstgeschichtsschreibung im Westen und in China repräsentativen Status besitzen – Wang Bomins *A History of Chinese Painting* (Wang 1982) und Herbert Reads *A Concise History of Modern Painting* (Read 1959), das erste ins Chinesische übersetzte Einführungsbuch in die moderne westliche Malerei. Er steckte die beiden Kunstgeschichtsbücher, welche die kulturellen Differenzen und Hierarchien zwischen traditioneller chinesischer und westlicher moderner Kunstgeschichte repräsentieren sollten, in eine Waschmaschine und wusch sie für zwei Minuten. Das Ergebnis dieses Waschgangs, die breiigen Restfetzen der geschleuderten Bücher, präsentierte er in Form einer Objektinstallation als Häufchen auf einer Glasplatte, die über einer geöffneten Holztruhe wie ein gefundener Schatz platziert war. Nach Aussage des Künstlers sei es gerade nicht der Zweck des Waschgangs gewesen, Vorstellungen von Kulturgeschichte zu bereinigen, sondern diese zu beschmutzen. Erst wenn es keine Kultur in Reinform mehr gäbe, könne die verunreinigte, befleckte Kultur lebendig in Erscheinung treten. Die ironisch im Stil des chinesischen *Xiamen*-Dada (vgl. Gladston 2013) vorgetragene Forderung nach transkulturellen Vermischungen und Verunreinigungen wird direkt auf die Kunstgeschichte und Kunstgeschichtsschreibung bezogen. Mit dieser Referenz verweist die künstlerische Arbeit ganz unmittelbar auf die gewachsene Notwendigkeit, ein neues migratorisches Verständnis von Kunstgeschichte zu entwickeln, das für die Durchdringung und Vermischung unterschiedlicher Kunst-, Geschichts- und Bildkulturkonzepte sowie wandernde Begrifflichkeiten, Methoden und Praktiken offen ist.

Das vorrangige Ziel des hier vorgestellten Bandes besteht nicht in einer transkulturellen Verortung der Kunstgeschichte bzw. Kunstwissenschaft als Fachdisziplin, auch wenn die Untersuchungsergebnisse aus den Einzelstudien hierzu partiell Anregungen und Impulse liefern mögen. Ausgehend von der Beobachtung,

2 Bei in westlichen Ländern lebenden chinesischen und koreanischen Künstler/innen verwende ich die schriftkulturell angepasste Namensfolge Vorname – Nachname, ansonsten übernehme ich die chinesische und koreanische Schreibweise, die zuerst den Familiennamen und dann den Vornamen anführt.

dass sich im zunehmend globalisierten Vernetzungsraum der Kunstspähre die ästhetischen wie bildkulturellen Grenzen zwischen nationalen und regionalen Künsten und Kunstauffassungen zunehmend in Auflösung befinden, sucht dieser Forschungsbeitrag die kulturell aber auch medial bedingten Grenz- und Transfermodalitäten künstlerischer Bildlichkeit sowie institutionalisierter Kunstvermittlung zu erkunden. Zwischen welchen differentiellen Ansätzen bildnerischen Denkens und Darstellens, Wahrnehmens und Handelns treten Grenzziehungen in Erscheinung und wo werden dadurch Bildkulturkonflikte befördert? In welchen Kontaktzonen und unter welchen Transferbedingungen der kulturellen Übermittlung bilden sich transkulturelle Dynamiken aus, durch die kulturhistorisch konstruierte Grenzen von Bildauffassungen verschoben und bildkulturelle Verflechtungen vorangetrieben werden?

Der Band sucht Antwort zu geben auf diese Fragen in drei systematisch aufeinander aufbauenden Kapiteln, die sich aus der Perspektive kulturwissenschaftlicher Bildforschung anhand von Einzelfallstudien mit Grenzbestimmungen, Grenzverhandlungen und Grenzüberschreitungen auseinandersetzen. Kulturelle Bilddifferenzen und transkulturelle Bilddynamiken werden dabei insbesondere in den von der Kunstgeschichte der Moderne und Gegenwart geprägten Kontakt- und Austauschzone zwischen westlicher und ostasiatischer Kunst verhandelt. Ein weiterer Analysefokus ist auf den Kunst- und Kulturraum des mittleren Ostens gerichtet, um Potenziale und Probleme der Bildkulturübermittlung im Bereich von Weltkunst und Weltkulturerbe zu reflektieren. Mit diesem kulturhistorisch wie kulturgeografisch erweiterten Blick soll das Fundament für eine transkulturelle Bildforschung gelegt werden. Im Folgenden sollen die theoretisch-methodischen Prämissen für die Erforschung kultureller Differenzen und transkultureller Dynamiken im globalen Feld der Kunst vorgestellt werden. Als Grundgerüst zur Fundierung einer transkulturellen Bildforschung dienen drei Trans-Konzepte: Transkulturalität – Transdifferenz – Translation.

1.1 Transkulturalität

Das Konzept der Transkulturalität hat sich – neben dem der kulturellen Hybridität – in den Geistes-, Kultur- und Sozialwissenschaften breitenwirksam als neue Forschungsperspektive durchgesetzt, um die Verflechtung, Durchdringung und Vermischung von Kulturen durch internationale Mobilität, globale Migration und technisch-soziale Vernetzung zu analysieren. Obgleich das Forschungsfeld der Transkulturellen Studien sehr ausgedehnt ist und sogar eigene Forschungsinsti-

tute und Studienprogramme auf den Weg gebracht wurden,³ erweist es sich in den Kunst- und Bildwissenschaften vor allem theoretisch wie methodisch immer noch als unterbelichtet. Zwar haben sich die transkulturelle Kunstpädagogik und Kunstvermittlung in Verknüpfung mit Praxisansätzen transkulturellen Kuratierens als eigenständige Forschungsfelder herausgebildet (Bering/Hölscher/Pauls 2015; Lutz-Sterzenbach/Schnurr/Wagner 2015; Klöss-Fleischmann 2015; Eremjan 2016); die theoretisch-methodische Konzeption einer transkulturellen Kunstgeschichte wurde jedoch bisher nur ansatzweise unternommen (Mersmann 2016; Allerstorfer/Leisch-Kiesl 2017; Juneja 2013 und 2018) – dies ganz im Gegensatz zu den Geschichtswissenschaften, in denen der konzeptuelle, methodische und theoretische Rahmen für eine transkulturelle Geschichtsforschung systematisch abgesteckt wurde (Herren/Rüesch/Sibille 2012). Im Kontext der aufkeimenden Bildwissenschaften wurde erstmals 2004 die Notwendigkeit eines transkulturellen *Iconic Turn* verhandelt, der Anknüpfungspunkte für eine transkulturelle Kunstwissenschaft als Bildkulturforschung bieten sollte (Mersmann 2004).

Ins Auge sticht, dass sich Transkulturalität als Ansatz vor allem in der deutschsprachigen Forschungslandschaft, jedoch nur marginal über diese hinausgehend in der internationalen Forschungsgemeinschaft etabliert hat. Die veröffentlichten Transkulturalitätsstudien scheinen paradoxerweise einer stark forschersprachlich wie forschungsregional gesteuerten motivationalen Verankerung zu unterliegen – und dies, obwohl sie mit dem Ziel der Überwindung separatistischer Kulturvorstellungen antreten, die auch die eigene Wissenschaftskultur einschließen sollte. Auf den ersten Blick mag die deutschsprachige Dominanz der Transkulturalitätsforschung damit zusammenhängen, dass es der deutsche Philosoph, Ästhetik- und Postmodernetheoretiker Wolfgang Iser war, der das transgressive Kulturkonzept mit seinem in der Zeitschrift *Information Philosophie* erschienenen Aufsatz »Transkulturalität – Lebensformen nach Auflösung der Kulturen« (Iser 1992) in den kultur- und gesellschaftswissenschaftlichen Diskurs einbrachte und ihm seinen nachfolgenden Aufstieg als neues Forschungsparadigma bescherte. Auf den zweiten Blick mag sie anachronistisch und deplatziert erscheinen, insofern das Konzept der Transkulturation – von dem der Zustandsbegriff der Transkulturalität abgeleitet ist – bereits 1940 in Lateinamerika geprägt wurde, und zwar im anti-rassistischen wie anti-imperialistischen Kontext kubanischer Geschichte, Ökonomie und Gesellschaft. So taucht es im zweiten Teil des unter dem Eindruck der

3 Zu nennen sind hier insbesondere die Gründungen des Heidelberg Research Centre for Transcultural Studies (HCTS), des Center for Transcultural Asian Studies (CETRAS) an der Universität Freiburg i.Br. sowie des Center for Transcultural Studies an der Northwestern University in Chicago. Neben Studiengängen mit diversen disziplinären und transdisziplinären Anbindungen (u.a. an den Universitäten Heidelberg, Bremen, Erfurt, Leipzig und St. Gallen) wurden auch einzelne Professuren für Transkulturelle Studien eingerichtet, wie etwa an der Universität für Angewandte Kunst in Wien.

Batista-Diktatur geschriebenen Buches *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (Ortiz 1940) des Juristen, Anthropologen und Soziologen Fernando Ortiz auf. Der Postkolonialismusforscher Christian Kravagna hat darauf aufmerksam gemacht, dass der spanischsprachige Neologismus *transculturación* dazu diene, die »innere Diversität der afrikanischen, europäischen, asiatischen und amerikanischen Kulturen« in der *cubanidad* auszuweisen, um bestehende rassistisch wie kolonialistisch motivierte Diskurse der kulturellen Differenzierung und ethnischen Segregation zu überwinden (Kravagna 2017: 94f.).⁴ Mit der Einführung des kubanischen Konzepts der Transkulturation wurde auf dem amerikanischen Kontinent der Weg für transkulturelle Studien zu Kulturkontakt und Kulturwandel gebahnt, auch wenn diese offiziell noch nicht so bezeichnet wurden. Parallel zu den von Ortiz gegründeten Afro-Cuban Studies entstanden durch die Arbeiten des US-amerikanischen Anthropologen Melville J. Herskovits, der mit Ortiz in engem Austausch stand, die African American Studies.

Ein halbes Jahrhundert später erlebt die nun explizit so benannte Kulturkontakt-, Kulturtransfer- und Kulturwandelforschung durch Mary Louise Pratts einflussreichen, im Jahr 1992 gehaltenen Vortrag *Arts of the Contact Zone* (Pratt 2011) sowie die Buchveröffentlichung *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation* (Ersterscheinung 1992; Pratt 2007) in Nordamerika neuen Auftrieb; von dort aus migrierte der Forschungsansatz nach Europa, wo er vor allem bei der Forschergruppe Kulturtransfer/*transfert culturel* um Michel Espagne und Michael Werner (vgl. Espagne/Werner 1985; Espagne 1999; Kortländer 1995) auf fruchtbaren Boden fiel und nachfolgend als Methode ausgebaut wurde. Diese verwickelte Diskursgeschichte demonstriert, dass das Konzept der Transkulturation selbst einen mäandern den Prozess der Transkulturation über verschiedene Rezeptionsorte und Wissenschaftsdiskurse durchlief, bis es in den deutschsprachigen Geistes-, Kultur- und Gesellschaftswissenschaften eine feste kulturtheoretische Verankerung als Paradigma kultureller Durchdringung fand und zum diskursdominanten Transkulturalitätskonzept ausgebaut wurde.

Essentiell für die theoretische Diskurserweiterung der Transkulturalitätsstudien, wie sie hier für die Entwicklung einer transkulturellen Bildforschung vorgestellt wird, ist zunächst eine fachterminologische (Binnen-)Differenzierung des transkulturellen Begriffskomplexes. Nicht selten ist in der Forschung eine »bedenkenlose Gleichsetzung von Transkulturalität und Transkulturation« (Elberfeld 2017: 203) anzutreffen. Um die Begriffskonzepte nicht zu vermengen, sollte klar unterschieden werden zwischen Transkulturalität als Bezeichnung eines Zustands der kulturellen Verflochtenheit und Durchdrungenheit und Transkulturation als Übergangsprozess, Vorgang oder gar Handlung kultureller Transformation. Für

4 Auf die konkrete Ausdeutung des Vorgangs- und Handlungsbegriffs der Transkulturation werde ich später eingehen.

den Forschungsansatz der bildlichen Transkulturalität gilt es eigens festzulegen, auf welche Bildphänomene sich Transkulturalität als Zustandsbeschreibung sowie Transkulturation als Vorgangs- bzw. Aktivitätsbeschreibung beziehen lässt. Darüber hinaus ist bislang in der Forschungsliteratur ungeklärt, wie sich der Vorgangsbegriff der Transkulturalisierung zu dem der Transkulturation verhält: Kann er gleichbedeutend verwendet werden, oder macht eine semantische Differenzierung Sinn?⁵ Ins Diskursfeld um das Transkulturelle stößt noch ein weiterer Begriff, der des Transkulturalismus hinzu. Weichhart ist zuzustimmen, dass zwischen »Transkulturalität« als empirisch beobachtbarem Phänomen und »Transkulturalismus« als politisch-ideologischem Konzept, mit dem eine Integration unterschiedlicher kultureller Praktiken als *wünschenswert oder erstrebenswert* postuliert wird, deutlich zu unterscheiden« ist (Weichhart 2010: 65).

Im theoretischen Begriff der Transkulturalität äußert sich – wie auch im Begriff der Transdifferenz, der hier ergänzend für die Grundlegung einer transkulturellen Bildforschung herangezogen wird – das sogenannte Trans-Syndrom. Nach Peter Weichhart lässt sich die »Transifizierung« gängiger Fachtermini⁶ als ein (nicht immer gelingender) Versuch der Wissenschaften interpretieren, die Beobachtungs- und Begriffskrise der »Zweiten Moderne« zu bewältigen« (Weichhart 2010: 49), die durch plurale, ambivalente Zuordnungen des »Sowohl-als-auch« gekennzeichnet sei.⁷ Das Präfix -trans in den fachterminologischen Neuprägungen verweise auf die Auflösung bzw. Überwindung von Grenzen.

Bezogen auf den Begriff des Transkulturellen sind drei Deutungen des enthaltenen kulturtransitorischen Elements möglich: das Transkulturelle kann »über das Kulturelle hinaus«, »quer durch das Kulturelle hindurch« oder auch »über dem Kulturellen stehend« bedeuten (vgl. Elberfeld 2017: 199). Der Philosophiehistoriker Rolf Elberfeld, der die historische Entstehung transkultureller Diskurse vor der Einführung des Kulturkonzepts der Transkulturalität durch Wolfgang Iser Anfang der 1990er Jahre erforscht hat, hält fest, dass das Wort transkulturell seit den 1940er Jahren in wissenschaftlichen Arbeiten, die dem weiten Feld der Geistes- und Kulturwissenschaften zuzurechnen sind, »als etwas über das Kulturelle Hinausgehende bzw. die Verschiedenheiten der Kulturen Hindurchgehende verstanden«

5 Vor dem historisch-politischen Hintergrund der geschilderten Begriffshistorie des Neologismus *transculturación* erscheint aus meiner Sicht eine Abgrenzung sinnvoll, daher differenzieren ich in den folgenden Ausführungen zwischen *Transkulturation* und *Transkulturalisierung*.

6 Im genannten Beitrag ist das Augenmerk auf die Trans-Termini Transdisziplinarität, Transstaatlichkeit, Transnationalität, Translokalität, Transkulturalität und Transgender gerichtet.

7 Die sogenannte »Erste Moderne« ist nach Weichhart durch »klar abgrenzbare begriffliche Dualitäten (wie Natur versus Kultur) gekennzeichnet«, sie folgt dem Prinzip der Eindeutigkeitslogik (Weichhart 2010: 48). Mit dieser Differenzierung zwischen Erster und Zweiter Moderne schließt sich der Autor den reflexiven Moderne-Theoretisierungen von Ulrich Beck und Christoph Lau an (Beck/Lau 2004).

wurde (ebd.: 201). Die Definitionen des Transkulturellen vor Prägung des Kulturkonzepts der Transkulturalität im Kontext der Postmoderne (vgl. hierzu Welsch 2008) referierten auf eine »*universale Ebene jenseits des Kulturellen*«⁸ (Elberfeld 2017: 200), welche die Verschiedenheit des Kulturellen übersteige. Auch wenn der Aspekt der universalen Gültigkeit des Transkulturellen in neueren Ansätzen einer diversitätssensiblen Transkulturalitätsforschung kritisch gesehen wird, sollte er nicht vorschnell aus den Diskursen verabschiedet werden, denn: die Transzendierung der Vielheit des Kulturellen sowie die Durchdringung des Kulturellen durch Vielheit stehen in einem Wechselverhältnis, sei es in einer produktiven Austauschbeziehung oder einem spannungsgeladenen Konfliktverhältnis.

Die Einführung des Begriffs und Kulturkonzeptes der Transkulturalität durch Wolfgang Welsch (Welsch 1992) reflektiert die von Weichhart beobachteten Bedingungen des terminologischen Trans-Syndroms vor dem Hintergrund der *Cultural Turns* (Bachmann-Medick 2018). Das bis dahin gängige Begriffsverständnis von Kultur ist in einen Krisenmodus der Anwendbarkeit geraten, es scheint nicht mehr zu greifen, um den veränderten, plural diversifizierten Zuschnitt zeitgenössischer Kulturen beschreiben und analysieren zu können. Das lateinische Präfix *-trans* in Transkulturalität soll ausdrücken, »dass die zeitgenössische Verfassung der Kulturen jenseits der alten, kugelhaften Verfassung liegt« und »die kulturellen Determinanten nunmehr *quer* durch die Gesellschaften hindurchgehen, so dass kulturelle Verhältnisse inzwischen durch Verflechtungen und Gemeinsamkeiten gekennzeichnet sind« (Welsch 2017: 12). Transgression und Transition signalisieren ein transformatives Kulturverständnis. Traditionelle separatistische Kulturbegriffe, wie das von Welsch angeführte Herdersche Kugelmodell der Kulturen,⁹ mit denen eine Eigen-Fremd-Differenz markiert wird, gelten durch die interne Diversifizierung und äußere Vernetzung von Kulturen als überholt. Transnationalisierung, Migration, globale Handelsströme und digitale Informationsvernetzung werden als treibende Faktoren der Auflösung autonomer, insbesondere nationalstaatlich definierter Einzelkulturen gesehen:

Die Kulturen sind hochgradig miteinander verflochten und durchdringen einander. Die Lebensformen enden nicht mehr an den Grenzen der Nationalkulturen,

8 Die Kursivierung findet sich im Originalzitat.

9 Welsch schreibt in dem genannten Aufsatz (Welsch 1992) Herder den erstmaligen Gebrauch des Plurals Kulturen zu, was jedoch schlichtweg falsch ist. Rolf Elberfeld hat darauf hingewiesen, dass Herder an keiner Stelle den Plural Kulturen verwendet, dass also »die falsche Rekonstruktion des Kulturbegriffs durch Welsch [...] Schule gemacht« habe (Elberfeld 2017: 202, Fußnote 203). Immerhin verdanken wir ihr, wenn auch historisch falsch hergeleitet, eine Pluralisierung und Diversifizierung des Kulturbegriffs, durch die Transkulturalisierungen verstärkt in den Blick geraten.

sondern überschreiten diese und finden sich ebenso in anderen Kulturen. Die neuartigen Verflechtungen sind eine Folge von Migrationsprozessen sowie von weltweiten materiellen und immateriellen Kommunikationssystemen (internationaler Verkehr und Datennetze) und von ökonomischen Interdependenzen. (Welsch 1995: 40)

Welschs Ansatzpunkt für die Einführung des Konzepts der Transkulturalität ist ein primär soziologischer: Wie, d.h. auf welcher kulturtheoretischen Grundlage, kann die veränderte zeitgenössische Verfasstheit der Gesellschaft eingefangen werden? Bei der Beantwortung dieser Frage setzt er sowohl auf der Makroebene gesellschaftlicher Lebensformen an, die durch vertikale wie horizontale kulturelle Binnendifferenzierungen und extrinsische Konnektivitäten geprägt sind, als auch auf der Mikroebene des Individuums, deren kulturelle Identitätsbildung durch Mehrfachherkünfte und plural miteinander verflochtene Zugehörigkeiten bestimmt ist.

Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, wie der in seinem Primärentwurf soziologisch fundierte Ansatz auf eine transkulturelle künstlerische Bildforschung bezogen werden kann, und ob es überhaupt zulässig und möglich ist, das in Reflexion auf die veränderte Verfasstheit zeitgenössischer Kulturen geprägte Transkulturalitätskonzept auf historische Bildkunstphänomene anzuwenden? Welsch bietet in den verschiedenen Ausarbeitungen seiner Transkulturalitätstheorie¹⁰ Anknüpfungspunkte für die kunstgeschichtliche Forschung. Wenn er in seinem Aufsatz *Auf dem Weg zu transkulturellen Gesellschaften* davon spricht, dass für »jede einzelne Kultur [...] tendenziell andere Kulturen zu Binnengehalten und Trabanten geworden« (Welsch 2005: 324) seien und dies in besonderer Weise auf die Durchdringungen zwischen Populär- und Hochkultur zutrefte, bezieht er sich zur Exemplifizierung auf die moderne Kunst. Im selben Argumentationskontext definiert er die postmoderne Kunst als »eklatant transkulturell« (ebd.).

In einer aktualisierten Beitragsversion, die als eine partielle Revision früherer Abhandlungen gelten kann, öffnet Welsch seinen ursprünglich auf die Erforschung postmoderner, zeitgenössischer Kulturen zugeschnittenen Transkulturalitätsansatz für die geschichtliche Transkulturalitätsforschung (Welsch 2017: 31ff.). Diese historische Rückprojektion des Konzepts lässt sich als Erweiterung, aber auch als Korrektur seines bisherigen, an Gegenwartskulturen orientierten Transkulturalitätsmodells verstehen. Transkulturalität ist nun nicht mehr an eine zeitgenössische gesellschaftliche Verfasstheit kultureller Transformation gebunden, sondern gilt gar als historischer Regelfall. Mit Blick auf eine Historisierung des Phänomens wird jedoch konstatiert, dass das Ausmaß der Transkulturalität durch historische Globalisierungsschübe, in Sonderheit den der Gegenwartsepoche seit den

10 Zu den wichtigsten Ausarbeitungen seines Transkulturalitätskonzeptes zählen Welsch 1992, 1999, 2005, 2011 und 2017.

1990er Jahren gewachsen sei. Mit seiner historisch-transkulturellen Normalfallargumentation schließt sich Welsch, wenngleich anders motiviert und argumentiert, den postkolonialen Kulturtheorien (Bhabha 2007: 255ff., 2016) an, die postulieren, dass jede Kultur transkulturell ist, da sie entwicklungsgeschichtlich aus Übersetzungs-, Austausch- und Verflechtungsprozessen hervorgegangen ist und auch jederzeit weiter transformiert. Damit nimmt er der Kritik an seinem Transkulturalitätsmodell, die vor allem beim Kulturbegriff, der Polarisierung zwischen Einzel- und Transkultur, ebenso wie bei der Nichtberücksichtigung postkolonialer Kulturkonzepte des Hybriden und Transkulturellen ansetzte (vgl. Blum-Barth 2016), einigen Wind aus den Segeln. Transkulturalität als geschichtliche Konstante kultureller Formation und Transformation wird an Beispielen aus der Kunst vorgeführt, darunter auch den bildenden Künsten. Die historische Transkulturalitätsperspektive ist weitgespannt von der antiken bis zur zeitgenössischen Kunst und legitimiert damit die tiefenhistorische Dimension kunsthistorischer Transkulturalitätsstudien. Leider bleibt sie jedoch auf einen stark okzidentalistischen Kanon der Kunstgeschichte und oberflächliche kunsthistorische Analysen beschränkt. So zeigt Welsch u.a. die intrinsische Transkulturalität der griechischen Plastik auf, die aus bild(nis)basierten Transkulturationen zwischen ägyptischen, babylonischen, phönizischen und vorderasiatischen Darstellungseinflüssen geformt sei, ebenso wie die transnationale deutsch-italienische Transkulturalität in den Werken Dürers, der als klassischer Repräsentant der deutschen Renaissancekunst gilt (Welsch 2017: 31-39).

Wie lässt sich das Transkulturalitätskonzept über seine vielschichtigen kulturtheoretischen Prägungen und methodischen Auslegungen hinaus für das Studium bildkünstlerischer Transkulturalität nützen? An die zuvor gemachten Überlegungen anknüpfend, gilt es zunächst zwischen bildkünstlerischer Transkulturalität, Transkulturation und Transkulturalismus zu differenzieren. Transkulturalität als Zustandsbeschreibung kann auf mehrere Ebenen und Elemente des bildenden Kunstsystems referieren: auf die gesellschaftliche Makroebene bildkünstlerischer Kulturen, einschließlich ihrer Organisationen und Institutionen, auf die personale Mikroebene des Künstlerindividuums sowie auf die physisch-materielle Objektebene des Kunstwerkes. Der Vorgangsbegriff der Transkulturation kann auf den bildkünstlerischen Kulturwandel durch Kulturkontakt, Kulturtransfer und Kulturübersetzung bezogen werden. Er betont die Dynamik bildnerischer Migrations- und Übergangsprozesse, die zu Deplatzierung und Entwurzelung, aber auch zu transformativen Neuschöpfungen führen können. Mit dem Begriff Transkulturalismus können kulturideologische Bild(kunst-)konzepte benannt werden, welche die Auflösung bzw. Überwindung bildkultureller Grenzziehungen postulieren oder aber kulturenübergreifende Kunstformen und -praktiken mit universalem Anspruch propagieren. Ideologisch aufgeladene künstlerische und kunstgeschichtliche Konzepte, wie etwa Okzidentalismus, Orientalismus,

Asianismus, (Neo-)Osmanismus und (Pan-)Afrikanismus, aber auch Globalismus sind hier hinzuzurechnen. Sowohl die Kritik am Eurozentrismus bzw. Okzidentalismus der Kunstgeschichte als westhegemonialer Wissenschaftsdisziplin mit globalem Anspruch, als auch die Renationalisierungsbestrebungen in einigen Bereichen der künstlerischen Produktion und institutionellen Repräsentation, mit denen die Kunst gegen den global gestiegenen Transkulturalisierungsdruck aufbegehrt, verdeutlichen die gewachsene Bedeutung des Transkulturalismus als eines kulturpolitisch motivierten Ideologems im Feld globaler Kunststudien.

Ein Grunddilemma der Transkulturalitätskonzeption besteht darin, dass das Transkulturelle im Modus der Überschreitung an ein Kulturelles rückgebunden bleibt. Das transgressive Moment kann nur dann als solches bestimmt werden, wenn das kulturelle Element, das entgrenzt bzw. transzendiert wird, näher definiert ist. Begriffsanalytisch betrachtet bleibt »das Überwundene [...] stets Teil des Überwindens« (Hühn/Lerp/Petzold/Stock 2010: 39). Diese Dependenzlogik gilt ganz allgemein für Trans-Termini: »Überschreibungsbegriffe [bleiben] an das Überschrittene [...] gebunden.«¹¹ (Oliver Kuhn zit.n. Weichhart 2010: 54) Da jede Kultur selbst wiederum intrinsisch transkulturell ist, ergibt sich eine unendliche Oszillationsbewegung zwischen kultureller Grenzüberschreitung und Rückbindung an ein Kulturelles. Die bildkünstlerische Transkulturalitätsanalyse konfrontiert die Forschenden daher mit einer Aporie: Um das Transkulturelle als einen transgressiven bildnerischen Zustand überhaupt fassen zu können, bedarf es einer analytischen Separierung der verschiedenen Komponenten, aus denen bildliche Transkulturalität durch Verflechtung und Durchdringung gebildet wurde. Das bedeutet, dass kulturelle Differenz als analytische Kategorie relationaler Abgrenzung unausweichlich ins Spiel zurückkehrt.¹² Bildkünstlerische Transkulturalität ist in der Übergangsmodalität ihrer transitorischen Zuständigkeit schwer zu fassen; sie kann nur durch analytische Spurensicherung der kulturgeschichtlich und kulturgeografisch vorangegangenen Transkulturationen dingfest gemacht werden. Hinzu kommt, dass Transkulturalität immer nur einen momentanen, temporären Zustand abbildet; in Bildwerken ist dieser immerhin durch äußere Rahmung und objekthafte

11 Die Kursivsetzung findet sich bei Weichhart.

12 Diese Paradoxie des Transkulturellen wurde bereits von Welsch beschrieben: »Ist es nicht widersprüchlich, dass das Transkulturalitätskonzept, während es einerseits auf das Verschwinden der traditionellen Einzelkulturen hinweist, andererseits gleichwohl fortführt, von ›Kulturen‹ zu sprechen, ja in gewissem Sinne sogar das Fortdauern solcher Kulturen vorauszusetzen – denn wo sollten die transkulturellen Kombinierer, wenn es solche Kulturen nicht weiterhin gäbe, die Komponenten für die Mischungen hernehmen? Die Klarstellung fällt leicht: Der Übergangsprozess impliziert beide Momente: die fortdauernde Existenz von Einzelkulturen *und* den Übergang zu einer neuen transkulturellen Form von Kulturen.« (Welsch 2005: 329, Fußnote 27)

Abgrenzung eingefroren, so dass er interpretatorisch zugänglich und beschreibbar wird. Die kunsthistorische Schwierigkeit und besondere bildkulturtheoretische Herausforderung liegen darin, die im Bild als Momentaufnahme bzw. Knotenpunkt der Transfer- und Vernetzungsstränge gebündelten Durchdringungen und Vermischungen zu sezieren, d.h. analytisch zu decodieren. Der dynamische Transkulturationsprozess muss durch eine kunstgeschichtliche wie kulturräumliche Entflechtung der im Bild temporär stabilisierten bildkulturellen Verflechtungen freigelegt werden. Ziel ist eine Entwicklung der transkulturalisierten Bildverwicklungsgeschichte/n. Diese spurensichernde, methodisch-analytische Rückverfolgung und Rekonstruktion von Transkulturationen gilt unabhängig davon, ob sich im untersuchten Bildgegenstand eine »offene Form« bildlicher Transkulturalität zu erkennen gibt, d.h. die kulturellen Verflechtungen und Durchdringungen durch visuelle Evidenz gekennzeichnet sind, oder aber ob es sich um eine »versteckte Form« bildlicher Transkulturalität¹³ handelt, bei der die Verflechtungen durch Verschleierung oder Verschmelzung verdeckt sind bzw. unsichtbar bleiben.

Die Analyse bildlicher Transkulturation hebt auf die Beschreibung, Kontextualisierung und Interpretation von Prozessen des Bildkulturwandels durch Kulturkontakt, Kulturübermittlung und Kulturübersetzung ab. Ihr Augenmerk ist auf die vielschichtigen kulturellen Transformationen bildlicher Manifestationen gerichtet. Um das transformatorische Potenzial als Element des bildkulturellen Wandels bestimmen zu können, muss sie Prozesse der De- und Re- bzw. Neoformation genauer in den Blick nehmen.

Bereits die Einführung des spanischsprachigen Neologismus *transculturación* durch Fernando Ortiz hob auf die Dynamik des Übergangs und der Neuschöpfung ab.¹⁴ So sollte der Begriff der Transkulturation den der Akkulturation ablösen, da dieser als einseitiger weil unidirektionaler Begriff zur Bezeichnung kultureller Anpassungs- und Integrationsprozesse an bzw. in bestehende Mehrheits- bzw. Dominanzkulturen für unzureichend erklärt wurde;¹⁵ dies erfolgte, wie bereits erläutert, vor dem Horizont der beobachteten Hybridisierung der Kulturen, Ethnien und

13 Zur Unterscheidung zwischen offener und versteckter Transkulturalität siehe Michaels 2019: 12.

14 Die theoretische Einführung und Erläuterung des Neologismus *transculturación* findet sich im zweiten Kapitel von Fernando Ortiz' Buchpublikation *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* (Dt. Kubanischer Kontrapunkt: Tabak und Zucker); dieses trägt den Titel »Del fenómeno social de la transculturación y de su importancia en Cuba« (Dt. Über das soziale Phänomen der Transkulturation und seine Bedeutung für Kuba).

15 »*Acculturation* is used to describe the process of transition from one culture to another, and its manifold social repercussions. But *transculturation* is a more fitting term.« (Ortiz 1995: 98) Kravagna weist darauf hin, dass der Begriff der Akkulturation nachfolgend von dem Ethnologen Bronislaw Malinowski als ethnozentrisch disqualifiziert wird.

Religionen/Glaubensvorstellungen in Kuba. Zwei Zitate aus *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar* können diesen Begriffs- als Kulturdefinitionswechsel mit dem Ziel der Beschreibbarkeit von kulturellen Trans-Phänomenen verdeutlichen:

I have chosen the word transculturation to express the highly varied phenomena that have come about in Cuba as a result of the extremely complex transmutations of culture that have taken place here, and without a knowledge of which it is impossible to understand the evolution of the Cuban folk [...]. (Ortiz 1995: 98)

I am of the opinion that the word transculturation better expresses the different phases of the process of transition from one culture to another because this does not consist merely in acquiring another culture, which is what the English acculturation really implies, but the process also necessarily involves the loss or uprooting of a previous culture, which could be defined as a deculturation. In addition, it carries the idea of the consequent creation of new cultural phenomena, which could be called neoculturation. (Ortiz 1995: 102f.)

Diese Definitionen sind dazu geeignet, eine dynamische Bildtranskulturationsforschung mit einzuschließen, in deren Fokus das Übergangs-, Spannungs- und Umbruchfeld zwischen *Dekulturationen* als Vorgängen kultureller Ablösung, Entwurzelung und Deidentifikation und *Neokulturationen* als Herausbildungen, Formierungen und Erschaffungen eines kulturell Neuen durch bildvermittelte Migrations- und Transmutationsprozesse steht. Durch Identifizierung jener Elemente, die an der Verflechtung und Verschmelzung kulturdifferenter Bildhorizonte beteiligt sind, kann das – genuin oder auch nur parasitär – Neue als vorübergehendes oder sogar langfristig wirksames Ergebnis bildkultureller Durchdringungen und Translationen evident gemacht werden.

Aus analytischer Sicht gilt es dabei in besonderer Weise zu berücksichtigen, dass bildliche Transkulturationen in Geschichte und Gegenwart nicht als reibungslose und widerstandsfreie Übergangs- und Transformationsvorgänge erfolgen – auch wenn sich eine solche Sicht in den Vermischungs- und Verschmelzungszuständen transkultureller Bildlichkeit tendenziell so präsentieren mag; zumeist treten sie aufgrund der Dynamiken, die von asymmetrischen Machtverhältnissen zwischen bestehenden Bildkulturen ausgehen, als spannungsgeladene, konflikttäre Aushandlungsprozesse in Erscheinung. Diese können oft erst im Akt des analytischen Entflechtens der bildlichen Transkulturationen sichtbar gemacht werden.

Bereits die Ortiz'sche Prägung des Begriffs der *transculturación* als eines Gegen- und Widerstandsbegriff gegen ethno- und kulturzentristische Konzepte der homogenisierenden Vereinnahmung bzw. differentiellen Ausgrenzung verdeutlicht diesen Aspekt. Bildliche Transkulturationen unterliegen nicht nur als analytisch objektivierbare Beobachtungsphänomene den Macht- und Hegemonialstrukturen

bildkulturpolitischer Autoritätsverhältnisse, ihnen kann auch eine autonome Agency bei der Infragestellung, Überschreitung oder gar Überwindung derselben zukommen. Der Anthropologe Alexander M. Ervin hat diese Umdeutung des vorgangszentrierten Transkulturationskonzeptes von einem analytischen zu einem emanzipatorischen Begriff mit potentieller Handlungsorientierung bereits 1980 klar umrissen: »I view transculturation as a process in which some members of subordinate social groups attempt to modulate and control continuing pressures of acculturation or assimilation, by utilizing certain techniques to influence the dominant society.« (Ervin 1980: 49f.) Ob der Prozess der Transkulturation jedoch darauf beschränkt werden kann und sollte, einsinnig machtpolitisch von der untergeordneten bzw. unterdrückten zur übergeordneten Dominanzkultur zu verlaufen, ist mehr als fragwürdig. Ein Blick in die Geschichte der westlichen Kunst zeigt, dass Top-Down-Modelle hegemonialer wie kolonialer Transkulturationen eine Art Regelfall darstellen: So etwa gründet sich die Herausbildung einer als westlich qualifizierten und kanonisierten modernen Kunst maßgeblich auf intensive bildkulturelle Transkulturationsleistungen, die insbesondere aus der Verflechtung mit sogenannten marginalisierten, in der abendländischen bildkünstlerischen Dominanzkultur bis dahin ausgeschlossenen Bild(kunst)kulturen (wie etwa den sogenannten primitiven und tribalen Kulturen bzw. allgemein als »anders«, da abweichend wahrgenommenen Kulturen) resultierten. Vor diesem Hintergrund muss betont werden, dass bildliche Transkulturationen nicht nur der Emanzipation und dem Anerkennungsgewinn marginalisierter Bildkulturen, sondern auch der Vorrangstellungssicherung, geopolitischen Expansion und dem Überleben dominanter Bildkulturen in einem global zunehmend differenzierten Feld der Kunst dienen können.

Bildkünstlerische Transkulturationen sind nur in Verknüpfung mit den sie umgebenden Transkulturalisierungsprozessen und -leistungen, in die sie eingeschrieben sind, zu denken und zu analysieren. In definitorischer Abgrenzung zu Transkulturation als Prozess kultureller Transition und Transformation sollen hier unter Transkulturalisierung die Wirk- und Einflussfaktoren gefasst werden, die eine Transkulturation herbeiführen. Für ein tiefergehendes Verständnis müssen bildliche Transkulturationen in ein Geflecht aus Transkulturalisierungen in Kultur, Gesellschaft, Wirtschaft und Politik eingebettet werden. Die Ursachen, treibenden Faktoren und Motivationen für Transkulturalisierungen in Geschichte und Gegenwart sind vielfältig, sie erstrecken sich von Handel, Warenverkehr, Kapitalflüssen und Missionierung über Flucht, Vertreibung und Migration bis hin zu (globaler) Medienkommunikation und kultureller Zusammenarbeit. Medientechnische, gesellschaftspolitische, ökonomische und auch religiöse Transkulturalisierungen wirken als Einfluss- und Triggerfaktoren auf bildkünstlerische, einschließlich museale Transkulturationsprozesse ein. Das Aufschlüsseln dieser oftmals miteinander

der verflochtenen Stränge muss beim analytischen Entflechten der bildkulturellen Verwicklungsgeschichten Berücksichtigung finden.

1.2 Transdifferenz

Das analytische Konzept der Transdifferenz, das primär im Feld der kulturwissenschaftlichen Identitäts-/Alteritätsforschung zu verorten ist, zielt darauf ab, bestehende binäre Differenzkonstruktionen, die als Kennzeichen der sogenannten »Ersten Moderne« gelten, in Frage zu stellen. Auf der theoretisch-methodischen Ebene soll es »neue Perspektiven für die Beschreibung und Analyse der komplexen Konstruktions- und Dekonstruktionsprozesse von kultureller Identität und Alterität vor dem Hintergrund zeitgenössischer kultureller Gemengelagen und kultureller Mehrfachzugehörigkeiten von Individuen und Gruppen« (Lösch 2005: 26) eröffnen.

Der Begriff der Transdifferenz wurde von den Amerikanisten Helmbrecht Breinig und Klaus Lösch im Kontext des Erlanger Graduiertenkollegs »Kulturhermeneutik im Zeichen von Differenz und Transdifferenz« geprägt und nachfolgend von Wissenschaftler/innen im Umfeld der Forschergruppe ausdifferenziert (Allolio-Näcke/Kalscheuer/Manzeschke 2005; Allolio-Näcke/Kalscheuer 2008); zudem wurde er sowohl in Abgrenzung zu als auch in Verknüpfung mit dem Begriff der Transkulturalität diskutiert (vgl. Merz-Benz 2014; Millner/Tellner 2018), woraus sein besonderer Stellenwert als Konzeptbegriff für transkulturelle Studien resultierte. Das theoretische Konzept der Transdifferenz wurde mit dem Ziel eingeführt, die methodisch-analytischen Probleme der Kulturvergleichsforschung und interkulturellen Hermeneutik zu überwinden. Mit dem Ansatz der Transdifferenz richteten sich die Repräsentant/innen der kulturhermeneutischen Forschung gegen bis dahin gültige Prämissen und methodische Zugänge, darunter gegen die Annahme geschlossener Kulturen, die sich durch Selbstkonstituierung gegen ein Außen abgrenzen, gegen binäre Differenzkonstrukte und Paarvergleichsanordnungen der kulturkomparatistischen Analyse sowie die – als hochgradig prekär angesehene – Horizontverschmelzung als Zielmarke der interkulturellen Hermeneutik.

Aufgrund seiner Trans-Begrifflichkeit teilt das Konzept der Transdifferenz einige zentrale Aspekte und Bedeutungsdimensionen mit dem der Transkulturalität. Das *-trans* in Transdifferenz ist definiert durch Transversalisierung und Transzendierung. Transdifferenzielle Phänomene und Bestimmungen liegen quer zu Identitäts-/Alteritätsabgrenzungen, sie durchkreuzen und überschreiten Differenzkonstruktionen zwischen »eigen« und »fremd«, Selbst und Andere(r). Dennoch bleibt Differenz in Transdifferenz eingeschrieben. Transdifferenz ohne Differenz kann es nicht geben – ebenso wenig wie Transkulturalität ohne

Rückbezug auf ein kulturell Definiertes nicht existieren kann. Diese Aporie stellt eine enge Parallele zwischen den Konzeptionen von Transkulturalität und Transdifferentialität her. Verbindend ist zudem, dass Transdifferenz – analog zu Transkulturalität – sowohl auf der gesamtgesellschaftlichen Systemebene als auch auf der individuellen Subjektebene verortet wird. Die Systemebene ist dabei weiter in eine intrasystemische und intersystemische Ebene ausdifferenziert. Analog zu Transkulturalität ist Transdifferentialität intrasystemisch immer schon von Binnendifferenzierung geprägt, d.h. von »Differenz in der Differenz« (Lösch 2005: 29). Intersystemisch verweist Transdifferenz auf Prozesse der Aushandlung von kulturellen Differenzen, dabei rücken Überlappungen und Überlagerungen in den Fokus. Auf der Subjektebene wird Transdifferenz mit kulturellen Mehrfachzugehörigkeiten und destabilisierten, fluiden Identitäten in Verbindung gebracht. Eine konkrete Objektebene der primär als Interaktionsmodell entfalteten Transdifferentialität wird nicht eigens ausgewiesen, sie kann jedoch der System- wie Subjektebene referentiell zugeordnet werden.

Angesichts der hier herausgestellten Gemeinsamkeiten zwischen den Konzepten von Transkulturalität und Transdifferenz stellen sich zwei Fragen: Worin liegt die Unterscheidung, mit der die Einführung des kulturtheoretischen Konzepts der Transdifferenz legitimiert und begründet wird? Warum erscheint es sinnvoll, im Kontext bildlicher Transkulturalitätsforschung zusätzlich mit der analytischen Kategorie bildkultureller Transdifferenz zu operieren?

Gegenüber tendenziell synthetisierenden Modellen kultureller Verflechtung und Vermischung, wie sie in Transkulturalität und Kreolität aufscheinen, sowie Differenz dekonstruierenden Modellen wie dem der kulturellen Hybridität geht das Transdifferenzkonzept trotz seines transgressiven Charakters vom »gleichzeitige[n] Fortbestehen der (eingeschriebenen) Differenz« aus: »Das Konzept bezeichnet [...] weder *Synthese* noch *tendenziell radikale Dekonstruktion von Differenz*. Es trägt einen stark temporalen Index, da es sich auf Momente bezieht, in denen Differenz vorübergehend instabil wird, ohne sich jedoch aufzulösen.« (Lösch 2005: 43). Transdifferenz hebt insofern auf das Transitorische ab, als die Gültigkeit von Differenzkonstrukten in Frage gestellt wird, Differenz als Referenzpunkt jedoch bestehen bleibt. Im *-trans* der Differenz gibt sich das Widerspenstige und Widersprüchliche zu erkennen, das sich gegen eine polarisierende Differenzlogik wehrt. Betont wird, dass Transdifferenz – insbesondere in Abgrenzung zum postkolonialen Konzept der kulturellen Hybridität aber auch zum postmodernistischen Transversal-Konzept der Transkulturalität¹⁶ – nicht auf primär zeitgenössische

16 Dies gilt für den ersten Prägungskontext Mitte der 1990er Jahre. Die historische Rückverlängerung erfolgte, wie vorgeführt, erst zu einem späteren Zeitpunkt (2017) im Sinne einer Korrektur bzw. Ergänzung.

wie postkoloniale Anwendungskontexte beschränkt, sondern auf historische Phänomene erweiterbar ist (Lösch 2005: 44f.).

Für die historische wie zeitgenössische bildkünstlerische Transkulturalitätsforschung bietet das kulturtheoretische Konzept der Transdifferenz ein geeignetes Instrumentarium, um – wie zuvor als Erfordernis dargestellt – die differenzanalytische Entflechtung des kulturell Verflochtenen zu bewerkstelligen. Transdifferenz erlaubt es, »Momente der Ungewissheit, der Unentscheidbarkeit und des Widerspruchs« (Lösch 2005: 27) jenseits binärer Differenzlogiken, wie sie für bildkulturelle Transfer- und Translationsprozesse kennzeichnend sind, analytisch zu erschließen. Über transkulturelle Resonanz- und Verschmelzungserfahrungen hinaus können so auch die in den Zwischenräumen bildkünstlerischen Kulturenkontaktes gemachten Verunsicherungs- und Dissonanzerfahrungen eingefangen werden, die sich in Gestalt von bildkulturellen Ambiguitäten, Ambivalenzen, Widersprüchen oder gar Konflikten manifestieren.

Im selben Untersuchungskontext bleibt bildkulturelle Transdifferenz inter- wie intrasystemisch auf die Operationskategorie der bildkulturellen Differenz bezogen. Wie beim Begriff der Kultur, so handelt es sich auch beim Begriff der Bildkultur um einen unhintergehbaren differenztheoretischen Begriff; seine Differenzcodierung kann durch Transdifferentialisierung nie vollständig, sondern nur vorübergehend aufgelöst werden.¹⁷

Die Relationalität von Differenz und Transdifferenz findet sich – ohne dass die Begrifflichkeiten direkt aufscheinen – auch in Homi K. Bhabhas Denkfigur des Dritten Raums, der als ein Möglichkeitsraum kultureller Hybridisierung vorgestellt wird. Um die Autoritäts- und Machtstrukturen erfassen zu können, die Transkulturationsprozesse in der Regel begleiten, erscheint es theoretisch sinnvoll, das bildkulturelle Transdifferenz-Konzept um zentrale Aspekte aus Bhabhas postkolonialer Kulturtheorie zu ergänzen. Für Bhabha ist die »gesamte Kultur [...] rund um Verhandlungen und Konflikte konstruiert. In allen kulturellen Praxen gibt es«, so der Autor, »den – manchmal guten, manchmal schlechten – Versuch, Autorität zu etablieren.« Selbst »bei einem klassischen Kunstwerk, wie einem Gemälde von Breughel [...] geht es um die Etablierung kultureller Autorität« (Bhabha 2007). Mit dieser Argumentation überschreitet Bhabha den von ihm selbst (voraus-)gesetzten (post-)kolonialen, tendenziell literaturwissenschaftlichen Rahmen,

17 Vgl. hierzu Lösch 2005: 36: »Wenn das eigenkulturelle Konstrukt eindeutiger kultureller Grenzen auf alternative Konstrukte trifft und auf diese reagieren muss, wird das zu Grunde liegende binäre Inklusions-/Exklusionsschema »Wir versus Sie« temporär destabilisiert. In diesem Kontext bezeichnet Transdifferenz den flüchtigen Moment der Destabilisierung im interstitialen Raum. Ich sage hier flüchtiger Moment, weil damit zu rechnen ist, dass Transdifferenz aus den bereits ausgeführten Gründen in den Identitäts- und Machtdiskursen rasch wieder eliminiert werden wird.«

um seine kulturelle Hybriditätstheorie potentiell für Fragen kultureller Autorität im Bild(kunst)diskurs zu öffnen. Diesen Impuls aufnehmend, möchte ich die Denkfigur des Dritten Raums auf die Konstruktion von Bildkulturen durch Verhandlung und Konflikt beziehen. Das Bildkulturelle ließe sich folglich »als Ergebnis diskriminatorischer Praktiken – im Sinne einer Produktion kultureller Differenzierung als Zeichen von Autorität [...]« (Bhabha 2000: 169) verstehen.¹⁸ In einer hier konstatierten Analogie zum Konzept der Transdifferenz bietet der Dritte Bildraum als transkultureller Schwellen-, Übergangs- und Überschreitungsraum das emanzipatorische Potenzial, binäre Differenzkonstrukte zwischen Selbst/Andere(r), Kolonisator/innen/Kolonisierte, Eigen- und Fremdkultur, Dominanz- und Minderheitskultur, Souveränität und Subjugation zu durchkreuzen und kulturelle Differenz neu auszuhandeln. Die im Dritten Raum stattfindende Hybridisierung meint nicht einfach eine Vermischung differenter Kulturen, sondern eine »strategische und selektive Aneignung von Bedeutungen«, sie schafft Raum für »Handelnde, deren Freiheit und Gleichheit gefährdet sind« (Bhabha 2007). Im Dritten Raum als Ort der transkulturellen Bildaushandlung bliebe die Möglichkeit zur Artikulation von bildkultureller Differenz bestehen – jedoch »ohne eine übernommene oder verordnete Hierarchie« (Bhabha 2000: 5). »Gleichheit-in-Differenz« (Bhabha 2016: 27) – mit diesem von Étienne Balibar übernommenen Plädoyer (Balibar 1993: 119) führt Bhabha einen egalitären Begriff kultureller Differenz ein, der es – ganz im Sinne des Transdifferenzbegriffs – ermöglicht, plural diversifizierte Differenz transversal zu artikulieren und über ein politisch-emanzipatorisches Potenzial verfügt. Dieser machtkritische wie handlungsorientierte Ansatz bildet einen gewichtigen Denkhorizont, um bildkulturelle Differenz bildpolitisch wie bildkritisch zu reflektieren.

Um die translationale Transdifferenz im Zwischen- und Übergangsraum bildkünstlerischer Kulturen zu bestimmen, bedarf es einer detaillierten Analyse, wo die Gültigkeit bestehender bildkultureller Differenzen in Frage gestellt und neu verhandelt wird bzw. bildkulturelle Differenzen als visuelle Identitäts-/Alteritätskonstruktionen grundsätzlich überschritten werden. Transkulturelle Verflechtungen, wie etwa die in diesem Band im Zentrum stehenden Transkulturationsprozesse zwischen der europäischen/westlichen und ostasiatischen Bildkunst, machen es erforderlich, von einer – kulturhistorisch wie kunstgeschichtlich konstruierten – Bildkulturdifferenz methodisch auszugehen bzw. diese retrospektiv anhand einer bildwissenschaftlichen Transkulturationsanalyse herauszuarbeiten. Dabei

18 Nach Bhabha werden Herrschaftsansprüche im Moment der kulturellen Differenzierung artikuliert: »Das Konzept kultureller Differenz rückt das Problem der Ambivalenz kultureller Autorität in den Mittelpunkt: den Versuch der Herrschaftsausübung im Namen einer kulturellen Überlegenheit, die selbst erst im Moment der Differenzierung produziert wird.« (Bhabha 2000: 52f.)

muss Bildkulturdifferenz immer auch intrasystemisch gedacht und untersucht werden, sie muss binnenkulturelle Differenzen miteinschließen.

Um Transdifferentialisierung durch Transkulturationsprozesse anschaulich machen zu können, müssen Bildkulturen analytisch differenzier- und kategorisierbar sein. Diese Prämisse erscheint vor dem Forschungshorizont, dass Transkulturation auch als diversifizierende Pluralisierung kultureller Differenz gefasst und interpretiert werden kann, umso dringlicher. Gleichzeitig muss die einhegende Abschließung von Bildkulturbegriffen konzeptuell transgrediert werden, um essentialisierenden kulturellen Zuschreibungen zu entgehen. Diese Aporie des methodischen Zugangs zeigt, dass dem analytischen Dilemma nicht wirklich beizukommen ist.

Nationale und regionale, aber auch ethnisierende und religiöse Bildkonzepte werden durch Prozesse der Transnationalisierung, Transregionalisierung, Translokalisierung und Transkulturalisierung zwar entgrenzt und überschritten, sie können jedoch weder als völlig aufgelöst noch als überwunden gelten; innerhalb der künstlerischen Produktion, Kunstkritik, Kunstvermarktung und Kunstgeschichte als Wissenschaftsdisziplin bestehen sie als traditionsreiche und kanonisierte Referenzsysteme fort. Gerade die seit Anfang des 21. Jahrhunderts neu aufkeimenden, sich im virtuellen Raum sozialer Medien global vernetzenden nationalistischen, fundamentalistischen und identitären Bewegungen streben nach einer Aufrechterhaltung bzw. Wiederbelebung der binären Eigen-Fremd-Differenz sowie eines geschlossenen, Einheit und Reinheit repräsentierenden Kulturbegriffs. Um Abgrenzungsbestrebungen und Exklusionen sowohl als bildkulturelle Formen und Praktiken des Widerstands gegen Transkulturalisierung, Transnationalisierung und Globalisierung, aber auch als bildpolitische Herrschaftsinstrumente zur visuellen Konstruktion neokolonialer wie neoimperialer Bildregime fassen zu können, bedarf es der kulturtheoretischen Kategorie bildkultureller Differenz im Kontext der Analyse von Identitäts-, Alteritäts- und Alienitätskonstruktionen. Hier wäre insbesondere auch die kritische Okzidentalismusforschung als kultur- und genderwissenschaftlicher Forschungszweig für eine transkulturelle Bildforschung produktiv zu machen (vgl. Dietze/Brunner/Wenzel 2010; Dietze 2019).

Im Theoriekontext bildkultureller (Trans-)Differenzforschung sind die »Grenzen des Bildes« topisch wie semantisch offen gedacht. Der Untersuchungsfokus ist auf bildkulturelle Grenzen als Unbestimmtheits-, Schwellen- und Transitzone gerichtet: »[...] die kulturelle Grenze ist nicht einfach eine Linie, an der der Binnenraum einer Kultur endet, sondern zugleich eine Schwelle zum kulturell Anderen, wo Kommunikation mit dem Anderen möglich wird.« (Kalscheuer 2005: 34). Die analytische Ab- bzw. Eingrenzung von Bildkulturen, die in der bildkulturwissenschaftlichen Differenz(ierungs)arbeit erfolgt, orientiert sich an eben diesem transdiffernten Grenzbezug. Entsprechend werden Bildkulturen – hier insbesondere die künstlerischen – als plural emergierende, offene, zeitlich wie räumlich flüchtige

Zonen der Interaktion gefasst, die in Bildern als Momentaufnahmen eine temporär stabile Gestalt annehmen. Das explorative Aufspüren und die transdifferente Definition von Grenzbereichen als Kontakt- und Migrations-, Interaktions- und Aushandlungsräumen zwischen Bildkulturen stellen eine Hauptaufgabe bildwissenschaftlicher Transkulturalitätsforschung dar. Deren besondere Herausforderung besteht darin, die Unbestimmtheit transkultureller, d.h. kulturüberschreitender Grenzzonen als liminale Bereiche des Übergangs bzw. der Überschreitung näher zu bestimmen. Im bildkulturellen Interaktionsraum kann die Begegnung mit bzw. Überschreitung der Grenze neutral, positiv wie negativ konnotiert sein: Sie kann zur Reorientierung und Neuaushandlung des Verhältnisses zwischen bildkultureller Identität und Alterität/Alienität anregen, sie kann transkulturelle Dynamiken bildlicher Neokulturationen mit hohem Transformations- und Innovationspotenzial befördern oder aber bildkulturelle Konflikte mit Verunsicherungs- und Spannungspotenzial auslösen, durch die in Reaktion oft neue Grenzen eingezogen werden. Die Überschreitung von empirischen, normativ gesetzten oder aber subjektiv wahrgenommenen Grenzen im Kontakt zwischen Bildkulturen kann zur Überwindung von Bildkulturdifferenzen führen und transkulturelle Verflechtungen mit transformativem Synthetisierungspotenzial bewirken; sie kann aber auch Abgrenzungen und Widerstände hervorrufen, die, je nach Art und Schwere des empfundenen Grenzverstoßes, in Konfrontationen und Auseinandersetzungen münden können. Bildkulturkonflikte in Geschichte und Gegenwart, wie sie sich in politisch wie religiös motivierten Denkmalstürzen, der Zerstörung (und Rekonstruktion) von Weltkulturerbe sowie medial ausgetragenen Bilderkriegen äußern, bestätigen den gewalttätigen Aspekt der Verschiebung und Aushandlung von Grenzen in künstlerischen und visuellen Kulturen.

Zusätzlich zur inter- wie intrasystemischen Ebene der Bildkultur gilt es Transdifferenz auch auf der Ebene des Künstlersubjekts zu verankern. Durch die hohe internationale Mobilität und weltweite Migration von Künstler/innen ist ein starker Zuwachs an transdifferenziellen bildkünstlerischen Positionen zu verzeichnen. Wo insbesondere Migration zum Movens künstlerischer Produktion wird (vgl. Dogramaci 2014; Dogramaci/Mersmann 2019) und eine langfristige globale Diasporisierung der Kunst bewirkt, da rücken transkulturelle Grenzüberschreitungen ins Zentrum künstlerischen Schaffens. Transdifferente Positionalität kann in diesem Zusammenhang »als Vorbedingung für einen kreativen Umgang mit Elementen verschiedener Kulturtraditionen [...]« betrachtet werden, »der die Konstruktion einer neuen (trans-)kulturellen Identität über eine selektive Aneignung und Reinterpretation von kulturellen ›Versatzstücken‹ im Sinne einer *bricolage* ermöglicht« (Lösch 2005: 39).¹⁹ Bezieht man das Transdifferenz-Konzept auf die patchworkartigen, fluktuierenden Identitäten von Künstlerindividuen und deren bildkünstlerischen

19 Als Beispiel wählt Lösch den Chicano-Performancekünstler Guillermo Gómez-Peña.

sche Ausdrucksformen, so können damit multiple künstlerische Zugehörigkeiten jenseits binärer Zuordnungsschemata sowie bildkulturelle Mehrfachcodierungen eingefangen werden. Transkulturelle Bildprozesse der De- und Neokulturation, Überlappungen und Überlagerungen, Brüche und Spaltungen, aber auch Ambiguitäten und Polyvalenzen, wie sie sich gehäuft in bildlichen Darstellungen migrantischer und diasporischer Künstler/innenbiografien finden lassen, können durch Analysen transdifferenter Positionalität näher untersucht und theoretisch reflektiert werden.

1.3 Translation

Die kulturwissenschaftliche, insbesondere postkoloniale Erweiterung der ursprünglich in den Sprachphilologien verankerten, textbezogenen Übersetzungskategorie in Richtung kulturelle Übersetzung hat diese anschlussfähig gemacht für translationale Bildkulturstudien. Übersetzung wird »nicht mehr mimetisch als sekundäres Produkt eines sakrosankten Originals angesehen, [...] sondern als Produkt einer pluridimensionalen Handlung, als ein ›nie endender Transfer zwischen unsicheren Polen kultureller Differenz«, an dessen Zustandekommen Subjekte beteiligt sind, die, entlang Grenzen wandelnd, die Produktion kultureller Differenz vorantreiben.« (Wolf 2008). Im kulturtheoretischen Verständnis von Übersetzung, das hier für Fragen bildkultureller Übersetzung geöffnet werden soll, bedingen sich die Übersetztheit von Bildkultur und die Übersetzung zwischen Bildkulturen wechselseitig. In *Die Verortung der Kultur* hat Homi K. Bhabha die translationale, grenzüberschreitende Grundbedingung kulturbildender Prozesse herausgestellt:

Kultur [...] ist sowohl transnational als auch translational. [...] Die transnationale Dimension kultureller Transformation – Migration, Diaspora, De-platzierung, Neuverortung – lässt den Prozeß kultureller Translation zu einer komplexen Form der Signifikation werden. Der natürliche oder naturalisierte, einheitsstiftende Diskurs, der auf festverwurzelten Mythen der kulturellen Besonderheit wie ›Nation‹, ›Völkern‹ oder authentischen ›Volks‹-Traditionen beruht, kann hier kaum als Bezugspunkt dienen. Der große, wenngleich beunruhigende Vorteil dieser Situation besteht darin, dass sie uns ein stärkeres Bewusstsein von der Kultur als Konstruktion und von der Tradition als Erfindung verschafft. (Bhabha 2000: 257)

Das Bildkulturelle manifestiert sich als ein immer schon in *Übersetzung Begriffenes*. Aufgrund dieser translatorischen Grundverfasstheit muss eine transkulturelle Bild(kunst)forschung als Bildübersetzungswissenschaft konzipiert werden. Bildliche Transkulturationen, deren Genese und Wirkungsweisen zuvor ausführlich beschrieben wurden, können dadurch neu als bildkulturelle Translationsprozesse

gefasst und analysiert werden. Mit bildkultureller Transdifferenz und dem Dritten Bildraum als interstitialer Zone teilt die Konzeption bildkultureller Übersetzung die Infragestellung bestehender Bildordnungen und -autoritäten sowie deren Neuaushandlung und Neupositionierung durch Überschreitung. Um Feindifferenzierung zu leisten, muss die Untersuchung bildkultureller Translationalität aus einer intra- wie intersystemischen Perspektive erfolgen, sie muss auf die binnenräumliche Konstruktion einer spezifischen Bildkultur (wie sie repräsentativ in der geohistorischen Kategorisierung einer westlichen Kunst oder ostasiatischen Kunst aufscheint, oder aber durch ein spezifisches Bildgenre oder Medium geprägt ist) durch Übersetzungsprozesse ebenso bezogen sein, wie auf die kulturüberschreitenden Translationen zwischen Bildkulturen vor dem Horizont ihrer Differenz- und Grenzregime.

Um bildliche Transkulturalitätsforschung als bildkulturelle Translationsforschung zu betreiben, bedarf es einer analytischen Differenzierung zwischen bildkultureller Übertragung, Übermittlung und Übersetzung. Die Herausbildung bildlicher Transkulturalität als visuelle Manifestation bildkultureller Translationalität wäre unter dieser Scheidung erst als Ergebnis des Zusammenwirkens von Übertragung, Übermittlung und Übersetzung zu verstehen.

Die Übersetzungsforscherin Maria Tymoczko, die früh Kritik am Eurozentrismus/Okzidentalismus der Übersetzungstheorie geübt und sich für eine transkulturelle Neuausrichtung der Translationswissenschaften stark gemacht hat (Tymoczko 2006), weist in ihrem Buch *Enlarging Translation, Empowering Translators* darauf hin, dass Translation im Sinne von Transfer und Übertragung (*transfer* und *transmission*) nicht gleich Transkulturation (*transculturation*) bedeutet (Tymoczko 2007: 107ff.) – wie dies die Kulturtransferforschung im Kern suggeriert. In eine ähnliche Richtung zielt Michael Cronin in seinem Buch *Translation and Globalization*, wenn er in Anknüpfung an Prämissen der Debrayschen Mediologie vermerkt, dass in Debatten um kulturelle Übersetzung im Zeichen von Globalisierung nicht ausreichend differenziert werde zwischen Übersetzung als Kommunikation (*translation as communication*) und Übersetzung als Übermittlung (*translation as transmission*): »It is the social transfer which causes communication to become transmission and therefore to be enduring in its effects.« (Cronin 2005: 20) Eine bildkulturelle Übersetzungstheorie muss diese Unterscheidung unbedingt kenntlich machen.

Tymoczko schlägt eine Translationstypologie vor, die drei Kernbereiche der Übersetzung ausweist: 1. Repräsentation (*representation*), 2. Übertragung (*transfer/transmission*²⁰), 3. Transkulturation (*transculturation*). Unter Repräsentation

20 Tymoczko unterscheidet nicht zwischen *transfer*, *transference* und *transmission*. Sie stützt sich dabei auf die synonymen Definitionen der Begriffe im Oxford English Dictionary. Wichtig ist ihr Hinweis, dass Übertragungen nicht auf Aktivitäten zwischen Kulturen (deren Orte und Mittler/innen) beschränkt sind, sondern vor allem auch intrakulturell verlaufen: »As with re-

fasst sie die symbolische Übersetzung von Wissen, Macht und Ansehen. Diese sei nicht beschränkt auf historische und politische Herrschaftskontexte, sondern gelte für alle Zeiten und Translationstypen.²¹ Der Stellvertretungs- wie auch der Beeinflussungsaspekt spielten eine zentrale Rolle für die translatorischen Implikationen von Repräsentation.²² Als Übertragung definiert Tymoczko die materiellen wie immateriellen Übermittlungen zwischen zwei oder mehreren Personen, Orten und kulturellen Milieus. Transkulturation bezieht sie auf den transversalen wie transformativen kulturellen Übersetzungsprozess; dieser werde operativ, wenn »forms from one culture are appropriated by another and integrated with previous practices, beliefs, values, and knowledge. They become part of the life ways of those on the receiving end of transculturation« (Tymoczko 2007: 121). Materiellen Kulturen und ihren künstlerischen Formen weist die Übersetzungsforscherin eine besondere Rolle in Transkulturationsprozessen zu. Die drei von Tymoczko identifizierten Translationstypen können sich grundsätzlich überlappen, aber auch als distinkte translatorische Formen in Erscheinung treten.

Für die Systematisierung einer translationalen Bild(kunst)forschung sind sie als Ansatzpunkte gut geeignet, dennoch müssen sie für das visuelle Feld adaptiert und neu strukturiert werden. Wie zuvor bereits angeführt, schlage ich ein dreigestuftes Modell vor, das zwischen Übertragung, Übermittlung und Übersetzung differenziert und erst im Zusammenwirken der drei translationalen Modi bzw. Aktivitäten die Konstituierung bildlicher Transkulturalität erkennt. Unterschieden werden sollen 1. die reale wie mediale Übertragung von Bildern/bildkünstlerischen Arbeiten/bildkünstlerischen Institutionen (z.B. Museum, Biennale etc.) zwischen zwei oder mehreren Orten, 2. die symbolische Übermittlung von bildkulturellem Wissen, Repräsentationsweisen und Machtartikulationen sowie 3. die intra- wie intersystemische Übersetzung von Bildkulturen. Zum bildtheoretischen Übersetzungsansatz hinzugedacht werden müssen in jedem Fall die translatorischen Akteur/innen, die für die Übertragung, Übermittlung und Übersetzung innerhalb und zwischen Bildkulturen mit verantwortlich sind – zu ihnen können mit Blick auf die bildkünstlerischen Kulturen, wie sie in diesem Band untersucht werden,

presentation, transmission (or transfer) is not confined to activities between cultures. Most transmission occurs intraculturally, indeed very locally, as exemplified by the case of one person handing an object to another person.« (Tymoczko 2007: 115).

21 »Representation is paramount in many historical cases of translation having to do with empire, but it is a significant factor in almost all translation types, including contemporary commercial translations, media transpositions, news reporting, and the like. It follows that translation shares boundaries with many other human activities that fall wholly or partially under the rubric of representation.« (Tymoczko 2007: 115)

22 »As a representation, a translation offers an image or likeness of another thing. It exhibits that thing in a tangible manner. It has symbolic significance. It is a statement intended to convey a particular aspect of a subject so as to influence its receptors.« (Tymoczko 2007: 112)

einzelne Künstler/innen, Künstler/innennetzwerke sowie Organisationen, Institutionen und Unternehmen rund um die Verbreitung, Vermittlung, Rezeption und Vermarktung von Kunst gerechnet werden.

Die enge Verwobenheit zwischen materieller und immaterieller, physischer und symbolischer, geographischer und genealogischer Translation gilt es für eine transkulturelle Bildübersetzungsforschung weiter zu schärfen. Vor allem die zeitlichen und räumlichen Trajektorien bildkultureller Translationen müssen stärkere Berücksichtigung finden. Mithilfe einer translatorischen Erweiterung in Richtung einer Bildmediologie kann dieser Forderung nachgekommen werden. Als methodischer Ansatz bietet sich die Mediologie Debrayscher Prägung an, die sich – aus medienkulturwissenschaftlicher Perspektive – mit kulturellen wie sozialen Übermittlungsprozessen in diversen Kontexten befasst.²³ Eine zentrale Rolle spielt darin das Konzept der Transmission (frz. *transmission*), das von Kommunikation abgegrenzt wird. Diese Differenzierung erlaubt es, klarer zwischen bildkultureller Übertragung und bildkultureller Übermittlung als bildtranslatorischen Modalitäten und Aktivitäten zu unterscheiden – und damit das zuvor konstatierte Defizit translatorischer Theoriebildung zu beheben.

Debray begreift Übermittlung als translatorische Mediation. Durch Transmission als kulturhistorisch wie institutionell gewachsene Übermittlung kommt es zu nachhaltig wirksamen kulturellen und sozialen Wissens- und Bedeutungstransferleistungen. Aus meiner Sicht stellt Transmission ein Kernkonzept dar, um bildliche Transkurationen als Translationsprozesse erfassen und interpretieren zu können. Bilder als visuelle Medien, Repräsentationen, Praxen und Handlungen haben sich in Geschichte und Gegenwart als zentrale Kulturtransmitter erwiesen. Dass Übermittlung über Körper/schaften erfolgt, trifft in besonderer Weise auf bildkulturelle Übermittlungsprozesse zu, denn Bilder werden von Körpern generiert, aufgeführt, rezipiert und mittels Körper/schaften übertragen.²⁴ Übermittlung entfaltet sich als ein historisches Kontinuum, durch das sich die Tradition einer bestimmten Bildkultur ausformt. Transmission ist so direkt auf Transkulturalität bezogen, wengleich in einer leicht abgewandelten mediologischen Deutungsart. Diejenigen bildlichen Repräsentationen, Bildformen und medialen Bildpraktiken sowie ästhetischen Vorstellungen, die weitergegeben werden und im his-

23 Eine ausführliche Auseinandersetzung mit der Mediologie als methodischem Ansatz für die Theoretisierung bildkultureller Übersetzung findet sich in Mersmann 2008.

24 »Eine Übermittlung«, schreibt Debray, »ist eine durch einen individuellen und kollektiven Körper – in der Doppelbedeutung von ›dies ist mein Leib‹ und ›die Körperschaften‹ – optimierte Kommunikation. Es gibt durchaus Kommunikationen, die unmittelbar und direkt sind, von ›Herz zu Herz‹ gehen, aber eine Übermittlung ist niemals unmittelbar oder unpersönlich. [...] Ferner gibt es zwar Kommunikationsakte, doch Übermittlung ist immer ein Prozess in Form einer Prozession (im Griechischen *paradosis*, was mit Tradition übersetzt wird).« (Debray 2003: 12f.)

torischen Wandlungsprozess Bestand haben, formen transkulturelle Bildlichkeit durch Translation; sie partizipieren ganz unmittelbar an der Konstruktion eines transkulturellen Imaginären. Ebendiese, durch diachronische Übermittlung einer *longue durée* geprägte transmissive Bildkultur birgt in sich die translationale Macht und Gabe, sich weiter zu übermitteln und in Interaktion mit anderen Bildkulturen zu übersetzen. Zeit und Raum querend, kommt als Folge des Transmittierens eine Mission zustande, die in bildliche Transkulturation mündet. Das sich in der Übermittlung Wahrende, Erhaltende öffnet sich in der Übersetzung für Veränderung. Tradition und Transkulturalität sind über Translationsvorgänge miteinander verschränkt – darauf hat bereits Homi K. Bhabha hingewiesen, wenn er die Translationalität von Kultur sowohl mit der Konstruktion ihrer Tradition als auch mit kulturellen Hybridisierungen in Verbindung bringt (Bhabha 2000, 2016).

Der bildmediologische Ansatz erlaubt es, Bildkulturtraditionen aufzuspüren und deren transkulturelles Übermittlungspotenzial als raumzeitliche Übersetzung zu bestimmen. Neben Übermittlung als diachronischem Traditionsprozess betont Debray, dass Übermittlung geographisch voranschreitet, dass sie Raum zu erschließen, ein Territorium zu erobern sucht,²⁵ dass sie die Gestalt von Verkehrswegen und Einflüssen annimmt, um besser in die Geschichte eingehen zu können. Dies gilt insbesondere vor dem Hintergrund der exponentiellen Zunahme und Dynamisierung zeitlicher (dia- wie synchronischer) sowie räumlicher (territorialer, sozialer und digitaler) Übermittlungsprozesse durch globale Mobilität, Migration und medientechnologische Vernetzung. Bildkulturelle Translationen müssen nicht nur unter Zeitlichkeitsaspekten betrachtet, sondern auch unter verkehrs- und migrationswissenschaftlichen Gesichtspunkten untersucht werden. Der Nah-, Regional- und Fernverkehr der Bilder, ihrer medialen Orte und Institutionen durch kulturellen Transfer, mediale Zirkulation und wirtschaftlichen Handel ebenso wie die Migrationsbewegungen von Künstler/innen als Produzent/innen und Mittler/innen der Bilderflüsse müssen in eine translatorische Erforschung bildkultureller Verkehrssysteme und Wanderungsnetzwerke einfließen. Wie Transport nicht mit Transmission, so darf Mobilität nicht mit Migration gleichgesetzt werden. Eine translationale Bildforschung muss die transmissiven Kreuzungspunkte transkultureller Bildübersetzung ausmachen, das heißt das weit verzweigte, an manchen Stellen verdeckte oder aber unterbrochene Streckennetzwerk der Übermittlung als Weitergabe- und Wandlungsprozess in den Fokus zu rücken. Um die Pfade und Migrationsrouten der translatorischen Übermittlung zu orten, muss der Bilderverkehr innerhalb und zwischen den Kulturen – temporär und punktuell – angehalten werden. Vergleichbar ist diese Vorgehensweise mit einer fotografischen Momentaufnahme, mit der die Raumzeiterfahrung eines lebendig-dynamischen Bildübermittlungsflusses imaginär eingefroren wird. Durch

25 »Transmettre, c'est organiser, donc faire territoire [...]« (Debray 1997: 33).

ein verlangsames Anhalten in den Transitzen des Bilderverkehrs kann ein analytischer Einblick in Bildtransmissionen gewährt werden.²⁶

1.4 Über die Grenzen des Bildes: Transkulturelle als translationale Bildforschung

Die theoretisch-methodische Verflechtung der drei kulturwissenschaftlichen Trans-Konzepte, die hier als Überschreitungskonzepte im Hinblick auf ihre bildtheoretischen Potentialitäten diskutiert wurden, dient im Folgenden als Ausgangspunkt für eine bildkulturelle Translationsforschung, die bildkulturelle Differenzen und Transkulturationsdynamiken (vgl. Flüchter/Schöttli 2015) im globalen Feld der Kunst untersucht. Die an Transdifferenz als Überschreitungs-konzept gekoppelte Operationskategorie der bildkulturellen Differenz soll es ermöglichen, »über die Grenzen des Bildes« zu sprechen. Der Titel der Publikation ist intendiert ambig, er referiert sowohl auf Grenzziehungs- wie Entgrenzungsphänomene. Mit den Kategorien der bildkulturellen Differenz und Transdifferenz, die als Leitkategorien für das zweite Kapitel gewählt wurden, sollen Grenzen und Grenzüberschreitungen zwischen künstlerischen Bildkulturen in spezifischen historischen und zeitgenössischen Konstellationen des Bildkulturenkontaktes aufgespürt und reflektiert werden. Der Auftaktbeitrag zum *Horizont als Limesfigur* erkundet ganz konkret die bildliche Darstellung vs. Nichtdarstellung der Grenze des Horizonts als Scheidelinie bildkultureller Differenz und Transdifferenz im bildkünstlerischen Kulturenkontakt zwischen der europäischen und ostasiatischen Malerei. Die Untersuchung zum *Bild als Lebensspur* führt die bildkulturvergleichende Exploration anhand einer Transdifferenzanalyse zu mimesisbasierten und animationsbasierten Bildkonzeptionen fort, sie rückt die Transgressivität der Grenze des Bildes selbst ins Zentrum des Grenzbestimmungsdiskurses. Der Beitrag zu *Bild-Fortpflanzungen* sucht Differenz und Transdifferenz an bildkulturell definierten Konzepten künstlerischer (Re-)Produktion festzumachen. Historische Langzeitprozesse bildkultureller Übermittlung in den Blick nehmend, zeigt er auf, wie im medientechnischen Zeitalter der Reproduzierbarkeit und der Praktiken des Sekundären die Trajektorien der ostasiatischen und westlichen Bildkulturen zunehmend konvergieren. Das dritte Kapitel untersucht bildkulturelle Aushandlungen zwischen westlicher und ostasiatischer Kunst in Reaktion

26 Bhabha selbst sprach mit Bezug auf die Einführung des Dritten Raums als transkulturellem Übersetzungs- und Aushandlungsraum davon, dass er eine Hauptaufgabe seiner wissenschaftlichen Arbeit darin sehe, den Moment des Übergangs festzuhalten, der sich im Dritten Raum als ein verlangsamer präsentiere (Bhabha 2017: 69). Damit betonte er, dass der Dritte Raum nicht nur von räumlichen Überlappungs- und Überschreitungs-vorstellungen, sondern auch von einer spezifischen Zeitlichkeit vorübergehender Präsenz gekennzeichnet sei.

auf den Okzidentalierungs- und Globalisierungsschub seit den 1980er Jahren. Der Fokus ist auf bildliche Transkulturationen innerhalb der koreanischen und chinesischen Gegenwartskunst gerichtet. Unter dem Titel *Bildpolitik des demokratischen Widerstands* verhandelt der erste Beitrag die Spannung zwischen Transkulturation und Renationalisierung in der südkoreanischen kunstaktivistischen *Minjung*-Bewegung. Das zweite Unterkapitel widmet sich der Transkulturation von Blickorientierungen und künstlerischen Selbstbildnissen in der koreanischen und chinesischen Body- und Performancekunst. Das dritte Unterkapitel sucht transdifferente künstlerische Positionalitäten im Feld der chinesisch-australischen Diasporakunst zu bestimmen; beleuchtet werden gattungs-, medien- und darstellungsreferentielle Aushandlungen bildkultureller Autorität, die sich in Gestalt transkultureller Ambiguisierungen in Dritten Bildräumen manifestieren. Das vierte Kapitel richtet einen translationswissenschaftlichen Blick auf Grenzüberschreitungen im Schnittstellenbereich zwischen Kunst und Kulturerbe, es nimmt Kontakt- und Konfliktzonen der Bildkulturübermittlung unter die Lupe. Am Beispiel der Zerstörung und Rekonstruktion der Buddha-Statuen von Bamiyan werden bildkulturelle Differenzen als bildpolitische Dispute mit Ausgrenzungs- und Gewaltpotential erörtert. Die bildmediologische Analyse der globalen Übermittlung und Transkulturation der japanischen Bildtradition des *Manga* sowie die transkulturelle Studie zum Museumstransfer des Louvre von Paris nach Abu Dhabi leisten einen translationswissenschaftlichen Beitrag zum globalen Verkehr von Bildern einschließlich der sie repräsentierenden und vermittelnden Institutionen. Ziel der in diesem Band versammelten theoretisch-methodischen Reflexionen und Einzelfallstudien ist es, die noch weitgehend unentdeckten Transitzonen transkultureller Bildforschung analytisch zu durchqueren.

II. Differenz und Transdifferenz. An den Kulturgrenzen des Bildes

1. Der Horizont als Limesfigur: Bilddifferenz und -transdifferenz zwischen der europäischen und ostasiatischen Malerei

Der Horizont ist ein liminaler Raum zwischen Himmel und Erde, Transzendenz und Immanenz. Er markiert eine fiktive Grenze des Sichtbaren, die einer fortwährenden Grenzverschiebung und kontinuierlichen Ausdehnung unterliegt. Über die Welt hinausweisend, suggeriert er unendliche Weite, uneinholbare Expansion und ungreifbare Transzendenz. Der Horizont trennt nicht nur das Sichtbare vom Unsichtbaren, an ihm scheiden sich auch die Ordnungen bildlicher Repräsentation im kunsthistorischen Vergleich zwischen der europäischen und ostasiatischen Malerei. Die folgende Studie zum Horizont als ikonischer Denkfigur, Ordnungsmuster und Darstellungsmodell sucht Einblick zu geben in weltanschaulich wie wahrnehmungsästhetisch begründete Bilddifferenzen und deren transdifferenzielle Auflösungserscheinungen im Zuge transkultureller Verflechtungen zwischen der europäischen/westlichen und ostasiatischen Kunst(geschichte) seit der Moderne.

In seinem Buch *Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern* (1990) stellt Albrecht Koschorke heraus, dass die Eröffnung eines Horizonts in der europäischen Tafelbildmalerei kunsthistorisch mit der Erfindung der Zentralperspektive zusammenfällt. Die Einführung des Horizonts sei integraler Bestandteil der Formierung des gemalten Tafelbildes als *fenestra aperta*.¹ Sie signalisiere die Umwandlung der Aura des Heiligen in empirische Ferne und vollziehe damit die »Übersetzung von Symbolgehalt in Raumwertigkeit« (Koschorke 1990: 55). Darüber hinaus sei der im Bild aufscheinende Horizont eine dem modernen (Wissenschafts-)Denken verpflichtete Limesfigur,² welche die Schwelle

1 Albrecht Koschorke argumentiert wie folgt: »Der Horizont erscheint auf den Gemälden infolge der perspektivischen Öffnung des Bildraumes. Er wird optisch notwendig, sobald die Malerei die Flächigkeit der mittelalterlichen Symboldarstellungen durch ein illusionistisches Hintereinander ihrer Gegenstände in einem einheitlichen Blickraum zu ersetzen beginnt.« (Koschorke 1990: 49)

2 Koschorke bezeichnet den Horizont als eine »Limesfigur der Immanenz«, die zur Subjektzentrierung der Bilder führt (Koschorke 1990: 49).

zwischen natürlichem und künstlichem Sehen, kurz zwischen Apperzeption und Imagination umreißt.³

In der Geschichte der ostasiatischen Malerei, insofern sie sich von Kontaktzonen mit der westlichen Kunst noch weitgehend unberührt zeigt, sucht man vergeblich nach dem Horizont als bildmotivischer wie bildstrukturierender Demarkationslinie. Auch die Suche nach zentralperspektivischen Darstellungen erweist sich in dieser Hinsicht als erfolglos. Die komparatistische Kunstgeschichtsforschung hat festgestellt, dass planimetrische Konstruktionen in der ostasiatischen Malerei erst dort auftauchen, wo ein westlicher Kunsteinfluss deutlich nachweisbar ist.⁴ Woher rühren diese historisch belegbaren Bilddifferenzen zwischen europäischer und ostasiatischer Malerei, die sich mit Beginn des Kultur- und Kunstkontaktes ab Mitte des 18. Jahrhunderts zunehmend aufzulösen beginnen? Wie hängen kulturspezifische weltanschauliche Vorstellungen von der Beziehung zwischen Mensch, Natur und Kosmos mit Blickkonstruktionen, Raumordnungsmodellen und Darstellungsmodalitäten in der bildenden Kunst zusammen?

1.1 Der vermittelnde Blick. Grenzübergänge zwischen Himmel und Erde im ostasiatischen Bilddenken

Im ostasiatischen, von Daoismus, Buddhismus und Konfuzianismus beeinflussten Denken baut sich die Welt aus drei Sphären auf: der himmlischen, der irdischen und der menschlichen. Der Himmel liegt sehr nah an der Erde, so dass die Götter leichtes Spiel haben, zwischen Himmel und Erde hin- und herzuwandern. Benjamin Schwartz hat die enge Verbindung zwischen Himmel und Erde, Makro- und Mikrokosmos in der ostasiatischen Kultur als korrelative Anthropokosmologie bezeichnet.⁵ Alle Elemente menschlich-irdischer Existenz, von der Landschaft bis zum menschlichen Körper, gelten als äquivalente Manifestationen des Himmels.

3 Hier knüpft Koschorke an Erwin Panofskys Unterscheidung zwischen einer *perspectiva naturalis* (oder *communis*) und einer *perspectiva artificialis* an. Vgl. Panofsky 1927: 258-330, insbesondere S. 265.

4 Erste zentralperspektivische Bildkonstruktionen tauchen in der japanischen Druckkunst ab Mitte des 18. Jahrhunderts auf. Als Anregung dienten westliche Drucke, die über den niederländischen Handel ins Japan der Edo-Zeit gelangten. Als frühe Beispiele für zentralperspektivisch organisierte Darstellungen in der japanischen Druckkunst können *Procession of a Korean Mission in Edo* von Hanegawa Tōei (ca. 1748) sowie *Canalscape in China* von Maruyama Okyo (ca. 1759) gelten. Zur Rezeption des wissenschaftlichen Blicks im Japan der Edo-Zeit siehe Screech 1996.

5 Schwartz 1985: S. 350ff. Mit dem Begriff der korrelativen Anthropokosmologie ersetzt Schwartz den älteren, von Johann Jakob Maria De Groot geprägten Begriff des Universalismus (vgl. De Groot 1918).

Die makrokosmische Phänotypologie des Himmels determiniert die mikrokosmischen Strukturmuster des Lebens auf der Erde und umgekehrt. Der Prämisse folgend, dass sich Himmel und Erde wechselseitig durchdringen, wird der Himmel, analog zur Erde, als eine Landschaft vorgestellt, die vom Kaiser und seinem imperialen Hofstaat bewohnt wird. Vergegenwärtigung, Erkenntnis und Erleuchtung werden durch das Abgleichen und Vermitteln zwischen den Himmelmustern und den Regularitäten auf der Erde erzielt. Dies kann ein Bild aus dem daoistischen Kanon *Cheng-t'ung Tao-tsang* belegen, das einen himmlischen Boten zeigt (Abb. 1). Mit seinen Beinen wandert der Bote auf der Erde, aber sein Oberkörper ist bereits Teil der Himmelsordnung: Er setzt sich zusammen aus Wellenlinien, die, so der Kommentar auf der rechten Seite des Bildes, die 28 Sternkonstellationen des chinesischen Tierkreises darstellen. Der Daoismusforscher Laszlo Legeza vermutet, dass es sich bei den Wellenlinien um die Skizzierung der Wegspuren der Planeten auf ihren Umlaufbahnen handelt (Legeza 1975: 105).

Im *Großen Kommentar zum Yijing* wird die Methode der Mediation zwischen Himmel und Erde als eine Auf- und Abwärtsbewegung des Blickens beschrieben: »Wendet man sich hinauf, so schaut man es in den Mustern des Himmels. Wendet man sich herab, so schaut man es in den Gesetzmäßigkeiten der Erde.«⁶ Die seherische Praxis des im Wechsel nach oben und nach unten Blickens hat in der mythologischen Schamanenfigur des Cang Jie ihre konkrete Ausdrucksgestalt gefunden. Die Augenkonstellation repräsentiert die Mobilität der Betrachterperspektive als Auf- und Abbewegung zwischen Himmel und Erde. Im Kern beinhaltet sie eine intermediale Bedeutung, insofern sie zur Erfindung der Schrift als Aufzeichnungsmedium führt. In einem Text aus der Tang-Zeit wird die Schrift(er)findungsfunktion des doppelten Blicks im Detail beschrieben:

Die älteste Schrift ist eine Erfindung von Cang Jie, dem Wahrsager des Gelben Kaisers. Er hatte vier Augen, und war daher ein Seher, der alles mit seinen Augen durchdringen konnte. Über ihm beobachtete er die trigonometrischen Figuren der Sternkonstellationen des Kui, und vor ihm die Zeichen der Schildkröte sowie die Spuren der Vögel. Er verinnerlichte jedwede Figuration mit Ausdruckskraft, kombinierte sie und schuf so die Schriftzeichen.⁷ (zit.n. Billeter 2001: 189)

Schriftentwicklung ist an Vorsehung gebunden. Die Genese der Schrift obliegt der Zusammenführung des Präexistierenden, nicht der Erfindung. Geistige Erkenntnis wird durch Beobachtung gewonnen, im vermittelnden Akt des Sehens. Schreiben bedeutet die Aufzeichnung des Gesehenen, aber dieses Gesehene ist das Ergebnis einer visionären schamanistischen Leistung, im Zuge derer die inneren Verknüpfungen von Dingen und Geschöpfen zwischen Makro- und Mikrokosmos, der

6 Zitiert aus dem *Dazhuan* nach Fiedler 2003: 21.

7 Deutsche Übersetzung der Autorin.

Abb. 1: Talisman mit Bild des Himmelsboten aus dem daoistischen Kanon »Cheng-t'ung Tao-tsang«, 217-21: 7a, 1436.



himmlischen und menschlichen Sphäre hergestellt werden. Die Auf- und Abwärtsbewegung der Augen leistet nicht nur die Kohäsion zwischen Himmel und Erde, sie sorgt auch dafür, dass die sich wandelnden Erscheinungen auf den Pfaden der Migration eingefangen werden können. Aus diesem Grunde kann der doppelte Blick als zentrale Ausdrucksfigur der ostasiatischen korrelativen Anthropokosmologie gewertet werden; als Mediationsfigur steht er für die Koinzidenz von Sehen und Schreiben.⁸

8 An dieser Stelle muss betont werden, dass die Bildmedien, -techniken und -praktiken künstlerischer Produktion in Ostasien von den Schriftmedien abgeleitet sind. Ostasiatische Malerei, die traditionell Tuschemalerei ist, kann ihren kalligrafischen Ursprung nicht verleugnen. Entsprechend korrelieren die Bildmedien in der ostasiatischen visuellen Kultur mit dem dop-

Dieser betont migratorische Zugang zu visueller Wahrnehmung und Bilderkennen steht in starkem Kontrast zum Rezeptionsmodus des gemalten klassischen Tafelbildes, das mit der Erfindung der Zentralperspektive und Einführung des Horizonts eine klare Fokussierung, Bündelung und Immobilisierung des Sehens – kurz: die Stillstellung in einem (Augen-)Blick – anstrebt.

In seinem Buch *Schattenseiten. Vom Bösen oder Negativen (L'ombre au tableau. Du mal ou du négatif)* (Jullien 2005) hat der Sinologie François Jullien auf Grundlage (religions-)philosophischer Studien herausgearbeitet, dass man in China weder Mythos noch Telos, noch Schöpfungsgeschichten, noch das Konzept der Finalität, noch die Idee eines Weltenendes, umso weniger diejenige eines Weltenrandes findet.⁹ Es gäbe kein Bedürfnis, sich einen Schöpfergott zu erschaffen, der am Anfang aller Schöpfung steht, ein primordiales absolutes Geschöpf, eine allmächtige Autorität, die über allem steht und alles im Blick hat.¹⁰ Das auf den Daoismus zurückgehende ostasiatische Weltbild sei ein auf Immanenz gegründetes, in dessen Wahrnehmung es schlicht Himmel und Erde, oben und unten gebe, und als vermittelnde Instanz zwischen beiden Bereichen den Menschen, der seinen Blick zum Himmel emporhebe und zur Erde senke, um das korrelative Ineinanderwirken von Makro- und Mikrokosmos zu erfassen.¹¹ Das Heben und Senken des Blickes, so ließe sich im Anschluss an die Ausführungen zur Seherfigur des Cang Jie folgern, reicht zum Erkennen der Weltordnung aus. Es ist dieser wandernde Entgrenzungs- und Konjunktionsblick, der Limesfiguren wie den Horizont als Bildkonzept gar nicht erst aufkommen lässt.

pelten Blick, der eine Interaktion zwischen Himmel und Erde leistet und auf diesem Kommunikationsweg Schriftbilder generiert, die nun ihrerseits als menschliche Kommunikationsmedien zum Einsatz gelangen. Bildgenealogisch bedeutet das, dass der Maler den doppelten, zwischen Himmel und Erde vermittelnden Blick vom Schreiber erbt.

- 9 »Man entdeckt in China weder *mythos* noch *telos*, weder eine große Erzählung des Ursprungs noch ein organisiertes Finalitätsdenken. Denn die Chinesen haben ebensowenig eine Erzählung vom Sündenfall in Szene gesetzt wie sie sich das Schöpfungsdenken zunutze gemacht haben.« (Jullien 2005: 99)
- 10 »Es gibt hier [in China; Anm. B.M.] keine ›Theo‹-dizee, und infolgedessen auch kein Vorsehungsdenken, weil man in China weder auf *theo* noch auf *dike* stößt, weder auf ›Gott‹ noch auf ›Rechtsprechung‹; weil in China, trotz entwicklungsgeschichtlicher Anschauungen zur Welt, nicht die Vorstellung von einem demiurgischen Gott entwickelt wurde, und nicht einmal die von einer ordnenden Subjekt-Instanz, durch die die Welt konzipiert wurde, die also für ihre Schöpfung verantwortlich ist [...].« (Jullien 2005: 97)
- 11 »Der Weise wagt sich an keinerlei erzählerische Hypothese, sondern macht mit der Beschreibung des vor seinen Augen Liegenden dessen Ko-härenz anschaulich: Es gibt den Himmel und die Erde, es gibt ein Oben und ein Unten. Das ist kein Grund dazu, ein gewagtes Denkgebäude aufzustellen, man muss einfach den Blick heben und senken: der Himmel ist oben/die Erde ist unten. Der Weise hütet sich davor, erfinderisch oder gar phantasievoll zu sein; keine Mythen, er begnügt sich mit der Entfaltung des Offenkundigen.« (Jullien 2005: 103)

Einen interkulturellen Blickwechsel vornehmend, könnte man vor dem Hintergrund des Jullien'schen Begründungszusammenhangs nun zurückfragen, warum der Horizont in der europäischen Malerei zeitgleich mit der Epoche des Humanismus im Bild erscheint, in einer Phase des Übergangs also, die durch den Rückzug des Göttlichen und Transzendenten aus dem Bild gekennzeichnet ist. Die zuvor geäußerte Hypothese bedarf also einer Differenzierung. Es gilt, die bildphilosophischen Voraussetzungen für die Einführung des Horizonts als integrales Bildelement in der europäischen Tafelbildmalerei näher in den Blick zu nehmen.

1.2 Die Emergenz des Horizonts in der europäischen Tafelbildmalerei

Die in der europäischen Neuzeit aufkommende perspektivische Bedeutung des Horizonts löst ältere voperspektivische Vorstellungen vom Weltenrand (Korschörke 1990: 11ff.) ab, auch wenn sie entwicklungsgeschichtlich immer noch auf diese referiert. Bis ins Spätmittelalter hinein wurde der Himmel als Schleier, Zelt, Vorhang oder eine andere Form stofflicher Materie imaginiert, welche die flache Erdscheibe rundum berührt (Kretschmer 1889: 34ff.). Folglich betrachtete man Himmel und Erde als in physischem Kontakt aneinander angrenzend. Darüber hinaus nahm man an, dass der Weltenrand eine kreisförmige Gestalt besitze (Harva 1938: 22). Mittelalterlichen Berichten zufolge war die Erde von einem Ozean umgeben, und dieser wiederum von einem hohen Gebirge (Blacker/Loewe 1977: 122ff.). Der zwischen Himmelsgewölbe und Erdscheibe befindliche Raum wurde nicht als hermetisch abgeschlossen vorgestellt. So ging man davon aus, dass Passagen sowohl durch die Erde als auch durch den Himmel hindurch möglich seien. In einigen Fällen wurden die Sterne als Lichtöffnungen interpretiert, die Milchstraße als Saum oder Gürtel (Harva 1938: 34ff.; Eisler 1910: 89ff.). Sogar der Glaube daran, dass der Himmelssaum sich in periodischen Abständen heben und senken würde und so ein Spalt entstände, der den Weg in eine andere Welt frei machte, war damals weit verbreitet (Harva 1938: 34ff.). Obgleich angenommen wurde, dass es Öffnungen zwischen Himmel und Erde gab und somit die Grenzlinie des Weltenrandes überschritten werden konnte, wurde die Existenz der Grenzschwelle nie in Frage gestellt; die Trennung zwischen Innen und Außen, Immanenz und Transzendenz blieb bestehen. Sogar das irdische Paradies am Ende der Welt, das zu entdecken zahlreiche Expeditionsreisen beflügelt hatte, stellte man sich als von den Erdbewohner/innen abgeschirmten Bereich vor. Legenden berichten von einer Feuermauer, die bis zum Himmel reicht, einer riesigen Wüste voller Monster, einem undurchdringlichen Dschungel jenseits des Erdenrandes, tiefen Wäldern, Nebeln und Ozeanen, die das Paradies umgeben (vgl. Lucidarius 1915: 5ff.). Die Etymologie des Wortes »Paradies«, das persischen Ursprungs ist, unterstreicht die symbolische Semantik der Grenzziehung. In der altiranischen awestischen Sprache be-

deutet *pairidaēza* »umzäuntes Landstück« bzw. »umzäunter Garten«; es setzt sich aus *pairi* für »rundum« und *daēza* für »Mauer« zusammen. In diesem Sinne repräsentiert der Paradiesgarten die Abtrennung irdischer Immanenz von himmlischer Transzendenz.

Die Vorstellung von einem Weltenrand und einem irdischen Paradies verlor ihre Signifikanz in dem Moment, in dem die Naturwissenschaften nichts als kosmische Leere jenseits der Weltgrenze entdeckten. Die mittelalterliche Annahme eines Zwei-Sphären-Modells der Welt, bestehend aus Himmel und Erde, wurde aufgegeben und ersetzt durch die naturwissenschaftliche Vorstellung von einem grenzenlosen Vakuum, zu der die neuzeitliche Kosmologie gelangte (vgl. Koyré 1986). Das radikale Umdenken äußerte sich darin, dass die Unendlichkeit Gottes auf die Unendlichkeit des physikalischen Raumes übertragen wurde. Die Ineinanderfaltung von räumlicher und göttlicher Unendlichkeit hatte zur Folge, dass die zuvor abgetrennte himmlische Sphäre in die irdische Sphäre integriert und dadurch im Gegenzug der dreidimensionale physikalische Raum vergöttlicht, d.h. *ad infinitum* geöffnet wurde. Welch Gefühl unbegrenzter Freiheit und unbeschränkter Selbstwahrnehmung sich mit der Extension des Raumes einstellt, können Fontenelles *Gespräche, von Mehr als einer Welt* von 1686 belegen, in denen Giordano Brunos astronomische Vorstellungen auf unterhaltsame Art diskutiert werden. Dort heißt es:

Wenn der Himmel nichts anders wäre, als ein blaues Gewölb, daran die Sterne wie blanke Nägel geheftet wären, so würde mir die Welt klein und enge vorkommen; es würde mich dünken, daß ich darinnen erdrückt würde. Allein itzo, da man diesem Gewölbe eine unendlich größere Ausdehnung und Tiefe zueignet; indem man es in tausend und wieder tausend Wirbel eintheilet: so dünket mich, daß ich mit viel größerer Freyheit Athem hole, und in einer freyen Luft bin. Und versichert! die Welt wird auf solche Weise weit herrlicher. (Fontenelle 1771: 183)

Wie sehr diese neuzeitlich-wissenschaftliche Weltsicht anfangs mit dem christlichen Weltbild kollidierte, ist u.a. daran abzulesen, dass, wie Alexandre Koyré anmerkt, sowohl Kopernikus als auch Kepler und Descartes den physikalischen Raum als *unermesslich* bezeichnen, während sie das Unendliche für die metaphysische Begriffsbestimmung Gottes reservieren (Koyré 1986: 39f. und 116f.). Die Annahme einer unendlichen körperlosen Leere war ein äußerst brisantes Unterfangen. Erst Giordano Bruno kommt das Verdienst zu, die Kreismystik durch eine Progressionsmystik ersetzt zu haben (Bruno 1892). Indem der Raum als unendliche Ausdehnung definiert wird, streift er letzte Überreste des Materiellen ab und konstituiert sich als ein reines Ordnungsgefüge. Damit vollzieht sich der Übergang vom Weltkreis der Kosmologie zum Blickkreis der Perspektivlehre. Das Denken der Grenze orientiert sich an keinem feststehenden Weltenrand mehr, sondern am Modell des perspektivischen Horizonts.

Im Feld der bildenden Kunst, und hier auf dem Gebiet der Malerei, artikuliert sich dieser Wechsel als neuer Bildhorizont. Die Idee vom Weltenrand zieht sich einerseits in die Begrenzung und Rahmung des Bildes zurück. Andererseits erstet sie im Bild selbst als Grenze des Blicks auf, und zwar in Gestalt der Demarkationslinie des Horizonts. Beide Rückzugsbewegungen sind konstitutiv für die Entstehung des Tafelbildes. So ist die Vorstellung und Darstellung des Horizonts als Limesfigur abhängig von der Ordnung eingeschlossener Totalität: dem alles inkludierenden Koordinatensystem der Perspektivkonstruktion und der Eingrenzung des Bildausschnitts durch den Bildrahmen. Das Immanente kann sich nur deshalb *ad infinitum* ausdehnen, weil es von einem Rest Transzendenz zusammengehalten wird, weil es vom profanen Raum der alltäglichen Lebenswelt deutlich sichtbar abgegrenzt ist. Der Bildrahmen ist das Relikt des Goldgrundes, der sich aus der Bildfläche an den Rand zurückgezogen hat, er bedeutet in die Materialität des Bildes überführte Sakralität. In Fra Angelicos Tafelmalerei *Die Verkündigung an Maria und die Anbetung der Heiligen Drei Könige* (ca. 1430-1445) zeigt sich deutlich der vom Rand absorbierte Goldgrund (Abb. 2).

Noch ist der Goldgrund im Bild präsent, aber er dehnt sich bis zum Rand aus, während gleichzeitig die Fiktion einer Horizontlinie im Bild erscheint, wenngleich sie primär noch im Dienst der motivischen Bildteilung steht. Der Horizont ist nun seinerseits ein geometrisches Substitut für die göttliche, in den Bildinnenraum verlegte Unendlichkeit. Er ist Ausdruck der Transformation sakraler Aura in empirische Ferne. Die Zentralperspektive ist ihm als Konstruktionsmethode zugeordnet, um Unendlichkeit auf einer begrenzten Bildfläche darzustellen. Da der Fluchtpunkt »das Bild des im Unendlichen liegenden Verschwindepunkts einer Geraden«, »die endliche Abbildung einer linearen unendlichen Progression« (Korschorke 1990: 57) ist, repräsentiert der Horizont als Begrenzungslinie die unendliche Anzahl möglicher perspektivischer Fluchtpunkte und Blickperspektiven. Nur unter der künstlichen Prämisse, dass der Blick auf einen zentralen Fluchtpunkt ausgerichtet ist und das Auge ruht, ist der räumliche Tiefenblick in die Unendlichkeit möglich. Es ist dies die Fiktion eines planperspektivischen und monokularen Sehens, die allein im mathematisch konstruierten Einheitsraum herstellbar ist. Im Grunde jedoch widerspricht das monokulare, an der Horizontlinie justierte Sehen der natürlichen Wahrnehmung, die sich gerade durch die Beweglichkeit des Blicks auszeichnet. Daher hat man die Zentralperspektive auch als *perspectiva artificialis* bezeichnet – im Gegensatz zur *perspectiva naturalis*, die von wandernden Blickpunkten und relativen Blickperspektiven ausgeht (Panofsky 1927: 265). Dieser Übergang von einer natürlichen zu einer künstlichen Perspektive, mit der der Horizont ins Bild eingezogen wird, hat nicht nur das (gerahmte) Tafelbild, sondern auch das Kunstbild hervorgebracht, mit dem eine neuzeitliche Grenze zwischen

Kunst und Leben eingezogen wird.¹² Das Bild grenzt und hebt sich als gerahmtes von seiner lebensweltlichen Umgebung ab, es eröffnet eine eigene sakrale Sphäre der Kunst.

Abb. 2: Fra Angelico, »Die Verkündigung an Maria und Anbetung der Heiligen Drei Könige«, Tempera-Tafelmalerei, 1430-1445, Museo di San Marco, Florenz



12 Zur Erfindung der Zentralperspektive in der westlichen Tafelmalerei von Albertis Fensterpostulat bis zu Panofskys Definition der Perspektive als symbolische Form siehe Edgerton 2002 und Schmeiser 2002. Zum Einfluss der arabischen optischen Theorie auf die Konstruktion zentralperspektivischer Tafelbilder sowie den Wechsel von einer Seh- zu einer Bildtheorie siehe Belting 2012, zur Herausformung des Gemäldes als autonomes Tafel- und Kunstbild siehe Belting/Kruse 1994 sowie Belting 2019, insbesondere S. 105f.

1.3 Begrenzte Blicke, offene Blicke: Von Bildrahmungen und Rahmenlosigkeiten

Eine grundlegende Erklärung dafür, warum das Tafelbild als autonomes Gemälde zunächst in Ostasien als ein bildkulturell fremdes Format empfunden und daher nur zögerlich rezipiert wurde, liefert aus meiner Sicht der japanische Kunsthistoriker Tsuneyoshi Tsudzumi. In seinem Buch über *Die Kunst Japans*, das 1929 in Leipzig erschien, unternimmt er eine subtile interkulturelle Gratwanderung zwischen den bildenden Künsten und Ästhetiken Ostasiens und Europas. Als ein besonderes Kennzeichen sowohl des japanischen, als auch des ostasiatischen Kunststils insgesamt hebt er die Rahmenlosigkeit hervor (Tsudzumi 1929: 17ff.). Rahmenlosigkeit ist hier nicht im engeren, konkreten, rein bildmedialen Sinne zu verstehen – denn auch die ostasiatische Malerei kennt Bildrahmen, auch wenn diese dort weniger verbreitet sind als in der westlichen Malerei –, sondern in einem weiteren, abstrakteren, übertragenen, aber nichtsdestotrotz auch bildmedialen Sinne. Tsudzumi bezieht Rahmenlosigkeit primär auf die nicht-vorhandene Grenze zwischen Kunst- und Lebenswelt. Während man in Europa seit der Neuzeit auf die Abgeschlossenheit des Kunstwerks großes Gewicht lege, umgehe man diese im Fernen Osten. Dort könne man sich in der Welt nichts wirklich Isoliertes vorstellen, schon gar kein Kunstwerk, das eine in sich geschlossene und sich selbst genügende Welt darstelle. Vielmehr werde das Kunstwerk als in die umgebende Welt bzw. Natur eingebettetes wahrgenommen (Tsudzumi 1929: 20f.). Die Rahmenlosigkeit, die für die Aufhebung der Grenze zwischen Kunst und Leben steht, wird von Tsudzumi auch als Legitimation angeführt, warum das Kunstgewerbe in der ostasiatischen Kunst eine bedeutende Stellung besitzt und ein hohes Ansehen genießt.¹³ Für die Europäer/innen hingegen bildeten die Kunstwerke »Oasen in der Sandwüste des alltäglichen Lebens« (Tsudzumi 1929: 21). Die Wirklichkeit werde als so aufdringlich empfunden, »daß man sein Kunstwerk von dieser abgeschlossen sehen will, um in der idealen Welt der Kunst, mit anderen Worten in der Wirklichkeit im wahren Sinne des Wortes, aufgehen zu können« (Tsudzumi 1929: 21). Im gerahmten Tafelbild – so ließe sich Tsudzumis Grundthese weiterführen – gipfelt der Abschluss des Kunstwerks gegenüber der alltäglichen Lebenswelt.

13 Bei Tsudzumi heißt es: »Die Japaner haben [...] die Schranke zwischen der Kunst und dem Leben aufgehoben. Infolgedessen können Kunstwerke auf beliebige Gebrauchsgegenstände sozusagen übersiedeln, wodurch das Kunstgewerbe eine andere, noch bedeutendere Stellung in der Kunst als das europäische bekommen hat, und andererseits die einzelnen Künste dicht nebeneinander vorkommen oder sogar ineinander übergehen, so daß die Grenzen zwischen ihnen einigermäßen verwischt scheinen.« (Tsudzumi 1929: 21f.) Vgl. demgegenüber die Trennung zwischen Kunst und Handwerk als Vorbedingung für die Ausformung des neuzeitlichen Gemäldes als autonomem Kunstbildtyp in Belting/Kruse 1994: 62ff.

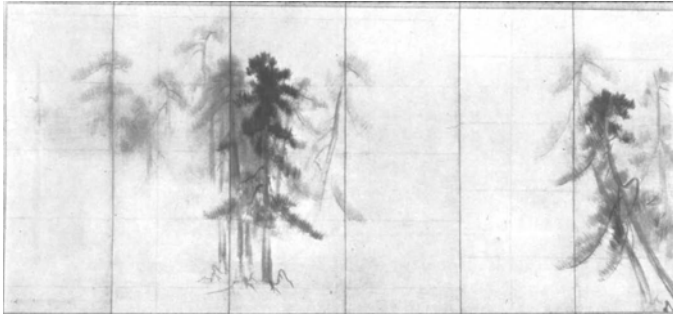
So überzogen diese bildanthropologische These in den wahrnehmungspsychologisch am Tafelbild geschulten Augen westlicher Betrachter/innen auch erscheinen mag, die Begründung, mit der Hans Belting und Christiane Kruse die Herausbildung des Gemäldes als autonomes Kunstbildformat legitimieren, bestätigt diese aus westlicher Forschungsperspektive. Jedes Gemälde, so die Autor/innen in ihrem Buch *Die Erfindung des Gemäldes*, ist nicht nur Negation, sondern immer auch Affirmation der Wand. In der Metapher des Fensters eröffne das Gemälde aus der Distanz den Dialog mit der Natur, die sich jenseits der Wand befindet (Belting/Kruse 1994: 34). Im Fensterausblick der Landschaft, ebenso wie im *Trompe l'œil* der Bildnische mit Stilleben, werde der Gegensatz von draußen und drinnen, der das Weltgefühl des europäischen Betrachters bis zum Konflikt geprägt habe, in eine anschauliche Gestalt gebracht. Die Präention liege darin, »auf kleinstem Format, in einer gerahmten Bildfläche, das überhaupt größte Thema abhandeln zu wollen: die Welt, in welcher der Mensch lebt, als ganze.« (Belting/Kruse 1994: 34).

Es ist dieser totale, weltumspannende Anspruch des Tafelbildes, mit dem die »rahmenlose« ostasiatische Bildkonzeption in Konflikt gerät, zusammen mit der Autoreferentialität des Gemäldes, die ein Ausdruck des auf sich selbst bezogenen Menschen sowie erstarkenden (bürgerlichen) Individuums ist. Das Weltganze ist nach ostasiatischer Lebensanschauung so groß und unendlich, und der Blick des Menschen, der Teil dieses Weltganzen ist, so beschränkt, dass es schier unmöglich ist, diese Unendlichkeit auf einer kleinen, gegen die Umgebung abgegrenzten Fläche darzustellen. Die Unendlichkeit der Natur kann nicht direkt dargestellt werden – auch wenn die europäische Kunst dies mit der Erfindung der Zentralperspektive, die wiederum der Erfindung des Gemäldes vorausgeht, zu leisten vermeint –, sie kann nur angedeutet werden. Diese Andeutung des Unendlichen zeigt sich im Kleinen, im Fragment, im Ausschnitt, womit ein weiterer Bedeutungsaspekt der Rahmenlosigkeit angesprochen ist.¹⁴ Sie hat sich sowohl bildmedial, in der Ausprägung spezifischer Bildträgermedien, als auch gestalterisch, in bildnerischen Darstellungstechniken niedergeschlagen.

Die Rahmen- und Horizontlosigkeit in der traditionellen ostasiatischen Malerei fällt meist mit einer Tendenz zur Schwerelosigkeit zusammen. (Abb. 3) Der Standpunkt des Malers wird selten als auf festem Grund stehend repräsentiert; vielmehr scheint sein Sehpunkt im Luftraum zu schweben, ohne aber den panorama-

14 »Der Grundgedanke der Rahmenlosigkeit, der wesentlich darin besteht, daß man das unendlich Große, nämlich das Weltganze, in einem Vergleich zu diesem unendlich Kleinen, d.h. dem dargestellten Gegenstand, sieht, enthält schon die Neigung, sich über das Maß der Dinge hinwegzusetzen und sie noch mehr zu verkleinern, als sie in Wirklichkeit sind. Die Kleinheit im Maßstab trägt auch andererseits dazu bei, daß sie die Tätigkeit des Betrachters konzentriert und vertieft.« (Tsudzumi 1929: 23)

Abb. 3: Tōhaku Hasegawa, »Kiefernwald«, sechsteiliger Stellschirm, 16. Jh.



tischen Übersichtsblick der Vogelperspektive einzunehmen.¹⁵ Durch das zusätzliche Verschleiern der Landschaft mit Dunst, Nebel und Wolken wird der Eindruck der Schwerelosigkeit intensiviert. Ein leicht erhöhter Blickpunkt wird präferiert, ebenso asymmetrische Repräsentationsordnungen. Um den Bildeffekt räumlicher Tiefe zu evozieren, werden die Hintergründe häufig ohne Maßstabsverkleinerung aufeinandergeschichtet. Hinzu kommt, dass das Bildmedienformat der länglichen Querrolle, das vor allem für Landschaftsansichten Verwendung findet, das sukzessive Ausrollen des Landschaftsbildes impliziert. Beim Prozess des Betrachtens entsteht dabei der Eindruck, der Maler hätte den Sichtstandpunkt während des Malens wiederholt verändert. Sogar bei Anwendung der geometrischen Perspektivkonstruktion nach westlichem Vorbild – dies geschieht frühestens nach Einführung europäischer Maltechniken, einschließlich der Zentralperspektive, durch den Jesuitenmissionar Matteo Ricci in China¹⁶ – finden sich meist zwei oder mehr

15 Vgl. hierzu Tsudzumis Kommentar zum Standort des Malenden in der ostasiatischen Malerei: »Der Maler im Osten erlaubt sich eine große Freiheit bei der Wahl seines gedachten Standortes, sobald ihm nur vom gewählten Ort aus die künstlerische Anschauung gewährleistet ist. Aus der Vogelperspektive zum Beispiel, die er freilich wählen könnte, eine künstlerische Komposition zu entwerfen, ist fast ausgeschlossen. [...] Der phantastisch gewählte Standort des Malenden trägt, wie die bruchstückhafte Darstellung, dazu bei, daß der Maler den Beschauer vom populär-menschlichen Anschauen loslöst, und die Vogelperspektive wäre zwar nicht menschlich, aber nichts-destoweniger doch realistisch, was nach zwei Seiten hin dem künstlerischen Erfordernis wenig entspricht. Nach dem Begriff der Kunst überhaupt soll das Kunstwerk trotz aller Verschiedenheit der Stile letzten Endes menschlich und der den ostasiatischen Malern eigentümliche Standort nicht populär-menschlich, aber doch allgemeinmenschlich, nicht realistisch, aber phantastisch sein. Nach der japanischen Kunstauffassung soll die Wirklichkeit dargestellt werden, die wir jeden Augenblick sehen und in der wir leben.« (Tsudzuki 1929: 95f.)

16 Im Jahr 1583 ließ sich der italienische Jesuitenpater Matteo Ricci für Missionstätigkeiten in China nieder. Als Botschafter des Papstes überreichte er 1601 dem chinesischen Kaiser Wan-

Fluchtpunkte, d.h. Mehrfachperspektiven, oder aber die Mischung verschiedener Perspektivtypen in ein und demselben Bild. Während das zentralperspektivisch konstruierte, autonome Gemälde dem Blick Halt bietet, indem es die Sehstrahlen des Betrachtenden bündelt und fokussiert und damit spiegelbildlich Welt- als Selbstbezug inszeniert, erfordert die Querrolle einen beweglichen, wandernden Blick. Aufgrund ihres Formats – Querrollen können mehrere Meter lang sein¹⁷ – entzieht sie sich einer ganzheitlichen Wahrnehmung, der Erfassung des Dargestellten *auf einen Blick*. Sie kann nur sukzessive in Ausschnitten betrachtet werden. Das Entrollen einer Querrolle ist dem Abrollen einer Filmspule nicht unähnlich. Die Rolle wird mit der rechten Hand ein Stück (ca. 50 cm) aufgerollt, der aufgerollte Bildteil wird betrachtet. Anschließend wird das ausgerollte Stück wieder eingerollt und ein nächster Teil zur Betrachtung ausgerollt.

Dieser Handgriff des Ausziehens und Zurollens, Öffnens und Schließens, wiederholt sich mehrmals, bis die Querrolle völlig abgerollt ist. Das Betrachten einer Querrolle ist daher auch mit einer Reise flussabwärts verglichen worden, auf der sich hinter jeder Flussbiegung ein neuer Ausblick bietet. Es existiert sogar ein chinesischer Ausdruck für das Betrachten einer Querrolle oder eines Albums – das sich aus der Querrolle entwickelt hat und wie diese stückweise, jedoch ziehharmonikaartig entfaltet wird –, ein Ausdruck, der sich mit »liegend eine Reise unternehmen« übersetzen lässt (Speiser/Goepfer/Fribourg 1975: 15). Die Unendlichkeit der Natur und des Raumes, die in der europäischen (Landschafts-)Malerei zumeist in der Bildtiefe wiedergegeben wird, unterstützt durch die geometrische Perspektive als Hilfsmittel zur Konstruktion eines dreidimensionalen Raumes, wird in der ostasiatischen Malerei bevorzugt in der Breite durch horizontale Bildausdehnung dargestellt. In der Regel schließt das Gemalte nicht mit der Bildfläche ab, sondern wird vom Bildrand abgeschnitten, was den Eindruck einer endlosen Fortsetzung des Gemalten suggeriert und die Imaginationskraft der Betrachter/innen animieren soll. Dass sich Darstellungen häufig über den Bruch, wie beim Album, oder die Faltkante, wie beim Fächerblatt und Wandschirm, hinaus fortsetzen, unterstreicht

li ein Christusporträt und zwei Darstellungen der Jungfrau Maria als Gastgeschenk. Damit führte er die westliche Ölmalerei in China ein. An der chinesischen Kunst bemängelte er die fehlende Plastizität und perspektivische Darstellung (Ricci 1942: 34f.). Um diesbezüglich Abhilfe zu schaffen, eröffnete er in Peking eine Kunstakademie, an der Techniken der westlichen Malerei wie die Perspektive und das *Clair-obscur* unterrichtet wurden. An dieser Form der Institutionalisierung zeigt sich, dass das Werturteil über die bildende Kunst bei Ricci vom kolonialen Missionsblick einer überlegenen europäischen Kultur geprägt war.

17 Ein Beispiel für horizontal ausgedehnte Querrollen mit Landschaftsdarstellungen ist die aus dem 12. Jahrhundert stammende chinesische Bildrolle *A Thousand Li of Rivers and Mountains* von Wang Ximeng mit den Maßen 51,3 × 1191,5 cm, die sich im Besitz des Palastmuseums in Peking befindet.

die Vorstellung der Rahmenlosigkeit und unbegrenzten Offenheit des Bildes und unterstützt die Wanderschaft des Blicks über materiell gegebene Ränder hinaus.

Auch die Form der Bildeinfassung – ostasiatische Bilder werden nicht gerahmt, sondern mit Seide und Papier umrandet – betont die Offenheit des Bildes und veranschaulicht immer zugleich auch die Ausschnitthaftigkeit des gezeigten Bildes. Der weite, leere, in seiner oft ornamentalen Gestaltung auf das Unendliche verweisende Umgebungsraum des Bildes schafft Freiraum, das Bild virtuell über seine Ränder hinaus zu imaginieren, den Blick im Geiste weiter schweifen zu lassen. Räumlicher (Aus-)Schnitt und zeitliche Unterbrechung garantieren, dass die Bilder in einen größeren Lebenszusammenhang eingebettet – und nicht als singuläre, abgeschlossene Bildwelten – wahrgenommen werden.

Ein weiterer Punkt in der Argumentation Tsudzumis betrifft die Landschaftsmalerei. Der Autor weist darauf hin, dass in der europäischen Malerei die Landschaft relativ spät als Bildmotiv aufkam, und dass reine Landschaftsbilder, in denen die Landschaft nicht ausschließlich als Kulisse für menschliche Darstellungen diene, erst nach dem Quattrocento in Erscheinung traten.¹⁸ Im Gegensatz zu dieser späten europäischen Entwicklung hätten Landschaftsbilder in Ostasien bereits seit dem 2. Jahrhundert als ein eigenständiges Bildgenre existiert. Tsudzumi begründet die Spätgeburt des selbständigen Landschaftsbildes in Europa mit dem westlichen Blick auf die Welt, der die menschliche Sphäre von der Sphäre der Natur trenne. Obleich er in seinem Buch zur japanischen Kunst den Horizont nicht explizit als verbildlichte Limesfigur erwähnt, beschreibt er dennoch – aus seiner japanischen Blickperspektive – mit erstaunlicher Genauigkeit, wie Unendlichkeit als höchste Eigenschaft der Natur in der europäischen Kunst auf der Leinwand repräsentiert wird:

Um diese Tiefendarstellung der unendlichen Ausdehnung zu erzielen, verwendet der europäische Maler zwar auf alle Teile der Bildfläche große Sorgfalt, legt aber auf das Malen des Himmels das größte Gewicht. Wer den Himmel gut malt, so ist gesagt worden, kann erst ein Landschaftsmaler genannt werden. [...] Der dargestellte Himmel soll womöglich in einem Teil der Bildfläche sich mit der Ebene berühren oder, wenn dies nicht geschieht, den Drang zeigen, sich mit ihr zu vereinigen, so daß das europäische Landschaftsgemälde einen viel größeren Teil seiner Fläche der Himmelsdarstellung einräumt als das ostasiatische. Außerdem führt

18 In der europäischen Kunstgeschichte beginnt die Entwicklung der Landschaft als eigenwertiges künstlerisches Sujet im frühen 16. Jahrhundert mit den weiten Weltlandschaften in der niederländischen Malerei, den Mensch-Natur-Darstellungen in der venezianischen Malerei und der sogenannten Donaeschule der deutschen Malerei. Zu einer autonomen Gattung avanciert die Landschaftsmalerei im 17. Jahrhundert in den Niederlanden, wo sich thematische Untergattungen wie das Küsten-, Meer-, Fluss-, Wald- und Winterlandschaftsbild ausformen. Vgl. Büttner 2008, Schneider 2009, Berswordt-Wallrabe/Volker Rattemeyer 2010.

der Künstler alle Bewegung im Bilde, zum Beispiel fließendes Wasser, schreitende Figuren, sich schlängelnde Wege, sehr gern dem Himmel zu. Auf diese Weise gibt er einem Stück Landschaft die Abrundung und das sich selbst genügende Dasein, das nach der europäischen Kunstauffassung einem Kunstwerk unentbehrlich ist. (Tsudzumi 1929: 91)

Tsudzumi hat richtig beobachtet, dass in der europäischen Landschaftsmalerei ein großer Teil des Bildraums für die Darstellung des Himmels reserviert ist. Dieser Anteil ist über die Jahrhunderte hinweg kontinuierlich angewachsen. Die Kunstaussstellung *Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels*¹⁹ konnte eindrucksvoll demonstrieren, wie sich der Horizont als Limesfigur im Zuge der Modernisierung der Malerei zunehmend aus dem Bild verabschiedet hat. Über die Jahrhunderte hinweg rutschte der Horizont im Gemälde immer tiefer nach unten, so dass der Himmel bis zu Zweidritteln oder sogar mehr der Bildfläche bedeckte, bis er schließlich ganz aus dem Bild entschwand – und mit ihm das Bild als Illusionsraum. Anhand von Landschaftsgemälden von Albrecht Altdorfer, Jan Vermeer, Caspar David Friedrich und Emil Nolde kann das Verschwinden des Horizonts aus dem Bild im Zeitraffer von Jahrhundertsspürungen dokumentiert werden (Abb. 4-7).

Der stabile Grund, auf dem Künstler/innen und Kunstbetrachter/innen lange gestanden haben, bricht weg, und mit ihm das Fensterbild darstellender Repräsentation. Das Versinken des Horizonts ebnet den Weg zum abstrakten Gemälde. Der neuzeitliche Kunsthorizont des Tafelbildes, der die Unendlichkeit des künstlerischen Welterschaffens beschwört, wird spätestens mit Kasimir Malewitschs *Schwarzem Quadrat* in die Rahmenlosigkeit entlassen und zur »nackten, ungerahmten Ikone seiner Zeit« (Malewitsch zit.n. Schneede 2001: 35) verkürt (Mersmann 1999: 44f.). Ins Gegenstandlose gewendet, tritt die Tafelmalerei in eine aperspektivische Ära der Kunst ein, in der die Repräsentation des Horizontes keine Rolle mehr spielt. Der westliche Blick ist aus dem Rahmen, seinem eigenen Fensterbildrahmen, gefallen. Die seit der Neuzeit bestehenden Bilddifferenzen zwischen europäischer und ostasiatischer Malerei sind mit der westlichen abstrakten Moderne an einem Wendepunkt angelangt, von dem aus sich ein neuer transkultureller Horizont der künstlerischen Bildgeschichte als ästhetische Wahrnehmungs-, Medien- und Blickgeschichte öffnet.

19 Die Ausstellung war 2004 im Bucerius Kunstforum und im Jenischhaus in Hamburg zu sehen, nachfolgend in der Nationalgalerie in Berlin und im Kunsthau Aargau. Siehe hierzu den Ausstellungskatalog Hedinger/Berger 2004.

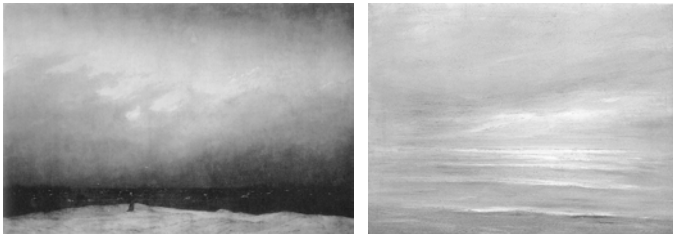
Abb. 4: Albrecht Altdorfer, »Die Alexanderschlacht«, 1529, Öl auf Leinwand

Abb. 5: Jan Vermeer van Haarlem der Ältere, »Blick von den Dünen auf die holländische Ebene«, ca. 1670, Öl auf Eichenholz



Abb. 6: Caspar David Friedrich, »Der Mönch am Meer«, 1808-1810, Öl auf Leinwand

Abb. 7: Emil Nolde, »Lichte Meerstimmung«, 1901, Öl auf Leinwand



1.4 Dekadrierung und Entgrenzung der westlichen Tafelbildmalerei: Asianismen im Abstrakten Expressionismus

Den Maler/innen des amerikanischen Abstrakten Expressionismus kommt das Verdienst zu, die traditionelle Staffelmalerie definitiv überwunden und damit den Ausstieg aus dem Tafelbild als gerahmtem Wandbild durchgesetzt zu haben. Jackson Pollock ist die künstlerische Galionsfigur für die Dekonstruktion und das Deframing des gemalten Tafelbildes. Mit seiner Methode des *Action Painting* vollzog er eine Horizontalisierung der Malfläche (Fondation Beyeler 2008; Langhorne 2013). Durch das physische Eintreten in das auf dem Boden liegende Bild von allen Begrenzungsseiten, kurz: durch Bildimmersion erschloss er sich einen neuen ungerahmten und unabgeschlossenen Bildraum als malerischen Aktionsraum körpergestischen Handelns. Mit dem Gemälde *One* (Number 31) von 1950 bricht sich im Action Painting das Allover-Prinzip den Weg: Das gemalte Fensterbild ist

dekadriert, es gibt keine geschlossenen Formen mehr, und auch keine Konturen. Die Differenz zwischen Figur und Grund, die für Boehm eine der zentralen ikonischen Differenzen bildet (Boehm 2004: 41ff.; vgl. auch Boehm 2011), ist weitgehend aufgelöst, ebenso diejenige zwischen Zeichnung und Malerei, Linien und Flecken, Farbe und Raum. Die Malerei ist flächendeckend und grenzüberschreitend, sie setzt sich über die Bildränder hinaus fort. Die Leinwand wurde auf dem Boden liegend²⁰ von allen vier Seiten bearbeitet. Mithilfe von Stöcken, Spachteln, Spritzen, Dosen und Pinseln wurde sie mit Farbe bespritzt und betropft (vgl. Gilberti 2019), so dass ein dichtes Liniengeflecht entstand, in dem sich die Dynamik, Rhythmik und Performanz des physischen, ganzkörperlichen Ausagierens artikuliert.

Sowohl in der Drip-Technik als auch den kalligrafischen Malereien der Abstrakten Expressionist/innen zeigt sich der starke Einfluss der japanischen Kunst und Ästhetik (vgl. Winther-Tamaki 2001: 19ff.). Über die neuen Verflechtungen zwischen traditioneller japanischer Kunst und neuer amerikanischer Kunst, wie sie sich im Umfeld des Abstrakten Expressionismus herausbildeten,²¹ schreibt der Künstler Mark Tobey in aller Ausführlichkeit in seinem Essay »Japanese Traditions and American Art« (1958).²² Darin konstatiert er ein verändertes künstlerisches und kulturelles Einflussklima zwischen den USA und Japan nach dem zweiten Weltkrieg.²³ Die Beeinflussung der amerikanischen durch die japanische Kunst erkennt er in der Abkehr von einem illusionistischen Stil sowie einer Hinwendung zu lebendiger Imagination. Tobey zitiert in diesem Kontext einen chinesischen Freund, der die Malereien westlicher Künstler als »framed holes« – gerahmte Löcher – bezeichnet habe (Tobey 1956: 22). Die neue ostasiatische Bildästhetik sei in der Konzentration auf die Linie spürbar. Kernideen des Zenbuddhismus seien für die Abstraktion

20 Das Bemalen der Leinwand auf dem Boden ist bei Pollock inspiriert von der indigenen Navajo-Sandmalerei.

21 Als Mittlerfiguren zwischen japanischer und amerikanischer Kunst fungierten vor allem die japanischen Künstler Okada Kenzo und Hasegawa Saburo, die in den 1950er Jahren in die USA immigrierten (vgl. Winther-Tamaki 1997: 22ff.).

22 Der Essay basiert auf einem Vortrag, den Mark Tobey auf der Sixth National Conference of the United States National Commission for Unesco in San Francisco im November 1957 gehalten hat. Das Thema der Konferenz lautete: »What Americans can do to promote mutual understanding of cooperation.«

23 Die Beobachtung beruht auf einem Vergleich mit der Situation im Jahr 1933, als Tobey Japan besuchte, in ein Zenkloster einkehrte und die *Sumi*-Tuschmalerei lernte. In den 1930er Jahren habe er einen Hiatus zwischen Ost und West festgestellt. Künstlerische Einflüsse seien relativ einseitig von Westen nach Osten verlaufen. So zeigte sich Japan stark von okzidentalen Elementen geprägt. Umgekehrt habe der ostasiatische Einfluss so gut wie keine Auswirkungen auf die Westküste Amerikas gehabt. Mit dem zweiten Weltkrieg hätte sich dies grundlegend verändert, weil der europäische Einfluss stark zurückgedrängt worden sei (Tobey 1956: 21).

in der amerikanischen expressionistischen Kunst wichtig geworden: Einfachheit, Direktheit und Spiritualität.

In Tobeyes so genannten *White Writings* sind die Annäherungen und Verflechtungen zwischen östlicher und westlicher Malerei ins Bild gesetzt. Formen und Volumen bildlicher Repräsentation erscheinen darin völlig aufgelöst, ein Linienfeld überzieht energetisch die Bildfläche. Dieses zeigt sich deutlich von der ostasiatischen Tradition der Tuschemalerei inspiriert, wobei jedoch eine Eigenheit von Tobeyes gemalten Grafismen darin besteht, das klassische Farbverhältnis (schwarze Tusche auf weißem Grund) umzukehren. Dieser Prozess kulminiert in den so genannten *White Writings*, den weißen Schriftbildern auf anfangs schwarzem, dann zunehmend verdecktem Grund. Tobey spricht von »[o]riental fragments – characters which twist and turn drifting into Western zones, forever speaking of the unity of man's spirit.« (zit.n. Winther-Tamaki 1997: 77). Der Effekt ist ein Allover der Schriftmalerei: Das Gekritzelt expandiert grafisch über die Bildfläche bis zum Bildrand und – imaginativ – über diesen hinaus. (Abb. 8) Aus diesem Grunde kann auch Tobey mit *Universal Field* von 1949 die künstlerische Innovation des Allover-Painting zugesprochen werden, zusammen mit seinem Zeitgenossen Jackson Pollock.²⁴

Abb. 8: Mark Tobey, »Universal Field«, 1949, Tempera und Pastel auf Pappe



Im universalen Feld des Bildes verflechten sich amerikanisch-expressive und ostasiatisch-meditative Bildästhetiken in innovativer Weise. Die repräsentationale Tiefenraumordnung des Tafelbildes ist aus dem Rahmen gefallen, ein offenes Bild

24 Parallelen in der Entwicklung des Allover-Painting lassen sich vor allem im Vergleich von Tobeyes *White Paintings* mit Jackson Pollocks Gemälden *Composition (White, Black, Blue and Red on White)*(1948) und *White Light* (1954) feststellen.

der Vernetzung dehnt sich über die Malfläche aus. Eine neue Kunst der transkulturellen Horizontverschmelzung manifestiert sich in diesem Abstraktionsprozess: Nachdem der Horizont als Limesfigur einer ins Empirische gewendeten göttlichen Bildordnung aus dem Tafelbild hinausgedrängt wurde, erhebt durch die Horizontalisierung und Grenzsprengung des Tafelbildes eine neue ikonische Ordnung der Enthierarchisierung und Entdifferenzierung auf. Mit dem Entschwinden des Horizonts als bildliche Limesfigur ist die kulturelle Bilddifferenz zwischen westlicher und ostasiatischer Malerei einer Transdifferenz gewichen.

2. Das Bild als Lebensspur. Grenzauflösung durch Imagination und Animation

2.1 Vom chinesischen Maler, der in seinem Bild verschwindet

Von Wu Daozi wird die Geschichte erzählt, er habe ein großes Landschaftsbild an eine Wand des Palastes gemalt, es aber erst nach der Fertigstellung dem Kaiser enthüllt. Er deutete auf die Grotte [...] und klatschte in die Hände. Daraufhin öffnete sich eine Türe, und der Maler trat in das von ihm geschaffene Bild ein und verschwand zusammen mit diesem vor den Augen des Kaisers. (zit.n. Goepper 1962: 26)

Auf ihrer Wanderung von Ostasien in den Westen mutierte die chinesische Künstlerlegende vom verschwundenen Maler Wu Daozi zum Mythos. Der taiwanische Germanist Shieh Jhy-Wey hat das Augenmerk auf diese transkulturelle Verschiebung gerichtet. Im chinesischen Kulturkreis habe die Legende nichts mit »kurzer, erbaulicher religiöser Erzählung über Leben und Tod oder das Martyrium von Heiligen« gemein, vielmehr handle es sich um eine »wunderbare oder wunderliche Geschichte von einer historischen Person« (Shieh 1999: 203), wie in diesem Fall von Wu Daozi, einem Hofmaler, der nachweislich im 8. Jahrhundert n. Chr. lebte und für seine schwungvolle Pinselführung bekannt war. Um eine wunderliche Geschichte also, betont Shieh, in der man »etwas Wunderliches sehe [...] ohne sich zu wundern« (Shieh 1999: 201). Bereits an diesem Punkt, an dem das Selbstverständliche am Wunderlichen hervorgehoben wird, tut sich eine kulturelle Differenz im rezeptiven Verständnishorizont zwischen China und Europa auf.

Seit Ernst Bloch die wunderliche Geschichte vom chinesischen Maler, der in seinem Bild verschwand, mit seinem Buch *Spuren* (Ersterscheinung 1930), einer Sammlung von Parabeln, kurzen Essays, Anekdoten und Aphorismen, bekannt gemacht und diese als Vor-Schein einer Utopie im Hier-und-Jetzt, als Ankunfts- und Glückssymbol gedeutet hat (Bloch 1969: 154-156), geistert sie auf Um- und Irrwegen durch die deutschsprachige Literaturlandschaft. Bemerkenswert ist, dass der Maler zwar in der kunsthistorischen Rezeption, nicht jedoch in den literarischen Adaptionen mit Namen genannt wird. Seine Ausweisung als historische Figur hätte

der überhöhenden Deutung der Malerlegende als Künstlermythos, ihrer Verbannung ins Reich des Irrealen und Fiktiven, des Blendwerks und der Illusion, nur im Wege gestanden.

Bernhard Greiner ist den Spuren des Mythos vom chinesischen Maler in der deutschen Literatur nachgegangen und hat sie – neben Ernst Bloch – vor allem bei Walter Benjamin, Dieter Wellershoff, Peter Handke und Eva Meyer dingfest gemacht (Greiner 1999). An der Rezeption der Künstlerlegende vom chinesischen Maler in den Werken der genannten Autoren lassen sich vor allem die Bedeutungs- metamorphosen ablesen, die eine Erzählung oder ein Bild durchwandert, wenn sie bzw. es aus seinem kulturellen Herkunftskontext, hier dem chinesischen, herausgelöst und in einen neuen kulturellen Rahmen, hier den westeuropäischen, gesetzt wird. Betrachtet man die Aneignungslesarten im Einzelnen, so zeigt sich, dass die Geschichte vom chinesischen Maler, der in seinem Werk und mit diesem zusammen verschwindet, als ein adäquates Bild und eine probate Vermittlungsinstanz fungiert, um die moderne Krise der Repräsentation einzufangen, die als Abbild- bzw. Darstellungskrise in Erscheinung tritt und mit dem Verschwinden des Autors und dem Tod des Subjekts in Verbindung gebracht wird. In Dieter Wellershoffs Erzählung *Das Verschwinden im Bild* (1980) wird der Topos von der Verlebendigung des Bildes als Kulminationspunkt einer vom Künstler auf die Spitze getriebenen und daher sich selbst negierenden Repräsentation vorgeführt. Dem Maler, der in seinem Bild verschwindet, wirft Wellershoff »triumphale Selbsterhöhung« vor (Wellershoff 1980: 236f.). Das Verschwinden des Künstlers in seinem Bild habe »etwas vom Blendwerk an sich, mit dem es den anderen seine Allmacht beweisen will« (ebd.). Auch bei dem Kunsthistoriker Wilhelm Waetzold taucht der Begriff des Blendwerks und der Täuschung auf, wenn er auf die Geschichte vom verschwundenen Maler Bezug nimmt: »Der Unitarismus des ostasiatischen Menschen sieht in der Kunst eine schöpferische Macht, die sich über täuschende Naturnähe zum Einswerden mit der Natur erhebt. Davon erzählt die Legende vom Ende des großen Malers Wu Tao-Tze« (Waetzold 1947: 177). In beiden Fällen, bei Wellershoff wie bei Waetzold, wird das Verschwinden des Künstlers mit der schöpferischen Allmacht des Künstlers begründet, die Natur täuschend echt nachahmen zu können. Mimesis wird in letzter Konsequenz für den Grenzübertritt, den Eintritt in die Natur des Bildes und das Entschwinden des Malers verantwortlich gemacht. Inwiefern diese Vorstellung dem ostasiatischen Bildverständnis, wie es sich in der chinesischen Legende vom verschwundenen Maler artikuliert, zuwiderläuft, soll zu einem späteren Zeitpunkt in Gegenüberstellung zum Zeuxis-Topos veranschaulicht werden.

Neben der gottgleichen Allmacht als der einen, am Mimesis-Prinzip orientierten Interpretation, die Animation als Schöpfungsakt versteht, wird aber auch die Ohnmacht des Künstlers als die andere, auf die Brüchigkeit der Repräsentation verweisende Deutung mit der Legende vom entschwindenden Künstler in Verbindung gebracht. Walter Benjamin sieht in der chinesischen Legende die Erfahrung

einer gesteigerten Subjektkrise ausgedrückt, einer Schaffenskrise, in der Schöpfung durch Erschöpfung verdrängt wird. Wenn der Autor in seiner Rezension zu Adornos Kierkegaard-Studie von 1933 das Schwinden des Subjekts beklagt, dann meint dieses Schwinden ein Zusammensinken, ein Diminuieren, ein Rückentwickeln – Prozesse, die mit Bedeutungs- und Sinnverlust konnotiert sind. Da die Erfahrung negativ besetzt ist, taucht, um die Schwindsucht des Subjekts zu kompensieren, der Gedanke der Erlösung und Rettung auf. Das Selbst wird als Verschwindendes gerettet durch Verkleinerung. Das Eingehen ins Bild spende Trost, »dessen Quelle die Phantasie ist als ›Organon bruchlosen Übergangs von Mythisch-Historischem in Versöhnung« (Benjamin 1972a: 382f.). Der Zustand der Indifferenz und der wechselseitigen Transgression zwischen Maler und Bild, Subjekt und Objekt, Selbst und Welt wird als Resultat eines Regressionsaktes, einer Rückentwicklung des Subjekts auf eine vor-bewusste, kindliche Stufe gelesen.

Während Benjamin in seiner Interpretation auf den Prozess des Schwindens, nicht aber den des Verschwindens abhebt – ein Rest-Ich muss angenommen werden, wenn von Reduktion, von der Verkleinerung des Subjekts die Rede ist –, deutet der Schriftsteller Peter Handke die Legende vor dem Horizont des von Roland Barthes verkündeten »Tod des Autors« (Barthes 2000)¹ und der Auflösung des Subjektbegriffs um einiges radikaler als einen Prozess der Entgrenzung und Entselbstung. In *Nachmittag eines Schriftstellers* (1987) wird die Geschichte vom verschwundenen Maler als kontemplatives Hinübergleiten des künstlerischen Subjekts in die Welt der Objekte und damit als Akt der Selbstauflösung geschildert (Handke 1987: 55). Mit dieser Transgression nähert sich Handke im Wesentlichen jener Bedeutungsdimension an, die der Legende im ostasiatischen Kulturkontext eignet und mit Shieh Jhy-Weys Sichtweise, dass wir »den Dingen viel zu nah« stehen, »als daß wir sie überblicken könnten« (Shieh 1999: 202), klar benannt ist. Das Künstlersubjekt unterwirft sich die Darstellungsobjekte nicht als Souverän und Autor/ität, es gleitet zu ihnen hinüber, kommuniziert und partizipiert. Die gegenständliche Welt steht dem Künstlersubjekt nicht in einem Machtverhältnis entgegen, sie steht zu ihm in einem Vertrauensverhältnis: sie steht ihm nahe, öffnet sich.

1 Vgl. hierzu auch die Auseinandersetzung mit der schwindenden Rolle des Autors in Michel Foucaults Abhandlung »Was ist ein Autor?« (Foucault 2007).

2.2 Von verschwundenen Bildern, Malern und Betrachtern: Emanenz oder Immersion?

»Nichts und niemandem zu ähneln, das ist wirklich das Allerschwierigste!«²

Ni Yü

Anhand eines interkulturellen Vergleichs zwischen zwei berühmt gewordenen Künstlerwettstreiten, die aus Griechenland und aus China überliefert sind, kann vorgeführt werden, wie unterschiedlich das Verhältnis zwischen Kunst und Leben, Bild und Wirklichkeit in den genannten Kulturkreisen konfiguriert ist. Der Wettstreit des Parrhasios mit Zeuxis, wie er von Plinius dem Älteren in seiner *Naturgeschichte* beschrieben wird (Plinius 1882: 133), ruft einen gängigen Topos der Malerei auf: ihre Mimesis-Konzeption. Der Maler Zeuxis von Heraklea habe eine Rispe von Trauben so wirklichkeitsgetreu dargestellt, dass Vögel angefliegen gekommen seien, um daran zu picken. Im Wettstreit mit Parrhasios glaubte sich Zeuxis daher bereits als Sieger. Parrhasios jedoch habe einen leinenen Vorhang so naturgetreu gemalt, dass Zeuxis den Vorhang vor dem Bild seines Konkurrenten beiseite zu ziehen suchte. Daraufhin erkannte er Parrhasios den Sieg zu, mit dem Argument, dass er selbst zwar die Vögel, Parrhasios aber ihn, einen Menschen und dazu noch einen Künstler habe täuschen können.³

In beiden Fällen geht es um das Verschwinden des Bildes zugunsten einer Natürlichkeit, die Wirklichkeit, d.h. Realpräsenz vermittelt. Je perfekter die Mimesis, die Nachahmung der Natur ist, umso stärker tritt die Wahrnehmung des Bildes als (Ab-)Bild in den Hintergrund, und umso höher steigt der Künstler in seinem Ansehen als allmächtiger Schöpfer. Das Kunstwerk als Blendwerk verwandelt übersteigerte Repräsentation in Präsenz.⁴ Trotz der vorgeführten Auflösung der Grenze zwischen Kunst und (Lebens-)Wirklichkeit mit den Mitteln der malerischen Illusion bleibt jedoch die Scheidelinie bzw. die Subjekt-Objekt-Differenz zwischen dem Künstler und dem von ihm geschaffenen Werk bestehen. Ob Zeuxis oder Parrhasios, beide Künstler versenken sich in die Natur, um ein Bild zu schaffen, das augentäuschend echt ist und aufgrund seiner Ähnlichkeitsbeziehung zur Wirklichkeit lebendig, d.h. nicht abbildhaft erscheint. Sie versinken in der Naturnachahmung,

2 Dieser Ausruf des Malers Ni Yü ist zitiert nach dem Malereitratat des chinesischen Künstlers Shen Hao (zit.n. Cheng 1989: 58). Übersetzung der Autorin aus dem Französischen.

3 Zur kunsthistorischen Auseinandersetzung mit dem Zeuxis-Topos siehe Körner 1990, Mansfield 2007 und Hollmann/Tesch 2010.

4 Dass Methexis immer auch eine Implikation der Mimesis ist, darauf hat Jean-Luc Nancy aufmerksam gemacht: »Keine *Mimesis* ohne *Methexis* – so lautet das Prinzip, bei Strafe, sonst nur Kopie oder Reproduktion zu sein. Und umgekehrt natürlich: keine *Methexis*, die nicht auch *Mimesis* implizieren würde, das heißt genauer gesagt die Produktion (nicht Reproduktion) der in der Teilhabe kommunizierten Kraft in einer Form.« (Nancy 2004: 173).

um als Künstler im Kunstwerk wieder aufzuerstehen – aber sie versenken sich nicht ins Bild, um in ihm zu versinken und mit ihm spurlos zu verschwinden, wie es die chinesische Legende vom verschwundenen Maler erzählt. Die Grenze zum Bild und das Bild als Grenze bleiben bestehen. Das Bild öffnet sich nicht – obwohl der lebensecht gemalte Vorhang des Parrhasios die Überschreitung der Grenze und den Eintritt ins Bild suggeriert.

Der Wettstreit um ein gemaltes Bild, der in der Erzählung *Cheng Liu* (981 n. Chr.) aus der Zeit der Song-Dynastie geschildert wird, führt eben diese Transgression vor: das Aufreißen des Vorhangs, der das Bild als begehbaren Raum und erfahrbare Wirklichkeit verhüllt, das Niederreißen der Grenze zwischen Kunst und Leben, Bild und Realpräsenz sowie das Aufbrechen der Einheit von Schöpfer und geschaffenen Werk. Berichtet wird von einem Maler namens Cai Ning, der vor den Augen einer größeren Gesellschaft im Hause des kunstliebenden Generals Conchang Ran das Bild *Geschichte von den sieben Weisen im Bambuswald* malte. Als das Tuschebild fertig war, gerieten zwei Gelehrte unter den Anwesenden, Xuan Guo und Cheng Liu, über den lebendigen Ausdruck desselben in Streit:

Liu betrachtete das Bild und sagte zu seinem Herrn: »Das Bild ist gewandt in seiner Gestaltung, jedoch fehlt ihm ein gewisser Reiz. Ich möchte Ihnen jetzt eine winzige Fertigkeit zeigen. Zwar werde ich nicht die fünf Farben benutzen, aber dennoch wird mein Bild an Reiz gewinnen.« Ran sagte erstaunt: »Ich wusste nicht, dass Sie diese Fähigkeit besitzen. Aber wie können Sie das schaffen, ohne Farben zu verwenden?« Liu antwortete: »Ich werde in das Bild hineingehen, mich einer Figur anpassen und dann herauskommen.« Guo hörte das Gespräch, schlug die Hände zusammen und lachte: »Herr Liu, wollen Sie sich wie ein kleines Kind lächerlich machen?« Liu wollte mit ihm wetten. Guo verlangte 5000 Goldmünzen als Wetteinsatz. Ran sollte den Schiedsrichter spielen. Auf einmal hob sich Lius Körper hoch zum Bild und war verschwunden. Alle Anwesenden waren entsetzt. Sie betasteten das Bild, das an der Wand hing, fanden aber nichts. Nach einer Weile ertönte plötzlich die Stimme von Liu: »Herr Guo, haben Sie es geglaubt oder nicht?« Die Stimme schien aus dem Bild gekommen zu sein. Bald danach sah man Liu aus dem Bild herausfallen. Er zeigte auf die Figur namens Ji Ruan und sagte: »Ich besitze leider nur eine winzige Fertigkeit.« Die Anwesenden sahen sich die Figur an, sie hatte sich verändert: ihre Lippen schienen zum Pfeifen geformt zu sein. Cai Ning betrachtete die Figur, konnte sie aber nicht erkennen. Ran äußerte, dass Liu das Grundgesetz des Dao bereits in sich trage und bedankte sich mit Guo bei ihm.⁵

5 Die Erzählung stammt aus *Tai ping guang ji* (Umfassende Aufzeichnungen aus der Regierungsperiode Taiping), ein Konvolut, das 981 n. Chr. von Li Fang herausgegeben wurde. Die Textstelle in deutscher Übersetzung ist zitiert nach Greiner 1999: 182f. Es handelt sich um eine von der Autorin sprachlich leicht bearbeitete Fassung der Übersetzung von Lansun Chen.

Transgression und Animation werden hier in ihrer engen Verflechtung vorgeführt: Transgression meint nicht nur das Überschreiten der Grenze zwischen Lebenswelt und Kunstwerk, den Schritt ins Bild und – dies will bemerkt sein – auch wieder den Schritt aus dem Bild heraus zurück in die Wirklichkeit, sondern gleichermaßen die Überwindung der Grenze zwischen Vorstellung und Darstellung. Animation offenbart sich in ihrem eigentlichen, wörtlichen Sinne: Der ins Bild getretene Betrachter bringt Leben ins Bild, er haucht dem Bild seinen Atem ein, beseelt und verlebendigt es. Gleich einem Geist, der unsichtbar bleibt, dessen Stimme man jedoch vernehmen kann, wandert er durch das Bild, schlüpft in Figuren hinein, verwandelt sich ihnen an, formt, gestaltet, bewegt und animiert sie von innen, um dann wieder aus ihnen herauszutreten und als Realkörper sichtbare Gestalt anzunehmen. Die Bewegung ins Bild hinein, das Wandeln im Bild, das Eindringen in fremde Körper und das Heraustreten aus ihnen erinnert stark an Geister- und Seelenwanderungen, wie sie der Animismus bzw. Schamanismus kennt. Geister können mühelos Grenzen überwinden, sie können sich über Gegensätze hinwegsetzen, auch Unbelebtes zu Leben erwecken. Wenn Ran am Ende der Geschichte die Meinung äußert, dass Liu das Gesetz des Dao bereits in sich trage, so bestätigt er damit die spiritistische Lesart der vollzogenen Bildanimation.

Von großer Relevanz ist der daoistische Geisterglaube nicht nur für die Legende *Cheng Liu*, die den Vorgang einer Bildanimation durch Imagination schildert, sondern auch für die Legende vom im Bild verschwindenden Maler, die hier im Mittelpunkt der Untersuchung steht. Shieh hat die Bedeutung des daoistischen Volksglaubens für die Malerlegende nachzuweisen versucht. Als mögliche Begründungsfolie für das Verschwinden des Malers wird Ge Hong (283-363 n. Chr.), einer der wichtigsten Theoretiker und Praktiker der daoistischen Philosophie und Volksreligion, angeführt. Ge Hong war davon überzeugt,

man könne durch langjähriges, konzentriertes Praktizieren bestimmter esoterischer Übungen den Zustand eines shenren, eines gottähnlichen Menschen, erreichen, wie ihn Zhuangzi u.a. in seinem Kapitel Xiaoyaoyou beschreibt: Der shenren lebt von Wind und Tau und bereist die Welt auf Wolken und Drachen fliegend. Dem Erlangen dieses Zustandes geht in der Regel voraus, daß nach dem Tod der Körper nicht verwest, sondern ganz verschwindet, die Hinterbliebenen finden nur noch einen leeren Sarg vor. Der taoistische Terminus für diese Erscheinung lautet shijie und bedeutet wörtlich das »Loslösen (des Geistes) von der Leibeshülle«. Durch diesen Vorgang des shijie soll der Verstorbene die Unsterblichkeit erreichen. (Shieh 1999: 210f.)

Genau dieses Ganz-Geist- und dadurch Wandlungsfähigwerden des Körpers wird in der Bildanimationsszene aus *Cheng Liu* vorgeführt. Neben *shijie* gibt es jedoch noch eine höhere Stufe des Eingehens in die Unsterblichkeit, nämlich das *shangxi-an*. Dabei steigt der Betreffende, ohne zu sterben, d.h. als lebendiger Mensch mit-

ten am helllichten Tage in den Himmel, er »verschwindet einfach von der Erde«, das bloße Nichts zurücklassend (Shieh 1999: 211). Genau dies geschieht in der Malerlegende von Wu Daozi: Der Maler tritt am helllichten Tage vor den Augen des Kaisers in das von ihm geschaffene Bild ein und verschwindet spurlos. Nicht einmal sein Bild bleibt zurück, nur Leere. Indem er in sein Bild eingeht, in ihm und mit ihm verlöscht, geht der Maler in die Unsterblichkeit ein. Ein größerer Gegensatz zum Immortalitätstopos der abendländischen Kunst ist kaum vorstellbar: Während in der chinesischen Animationslegende (ewiges) Leben durch Imagination, Immersion und Immanenz erreicht wird, geschieht dies im griechischen Mythos durch Repräsentation, Emersion und Transzendenz. Das Prinzip des *Dao* ist ein Prinzip gegenseitiger Durchdringung, keine Schöpfungsmacht, daher gibt es keine dualistische Spaltung in Geist und Materie: Die Materie kann vom menschlichen Geist durchdrungen werden, ebenso kann sich der menschliche Geist außerhalb seiner selbst sogar im Anorganischen materialisieren. Dies illustriert die Legende von *Cheng Liu*. Das Verhältnis zwischen Geist und Materie ist ein absolut durchlässiges, fluktuierendes. Daher besteht die Möglichkeit, den Geist ins Bild hinein und auch wieder aus ihm heraus wandern zu lassen – eine spirituelle Praxis aktiver Imagination. Dasselbe gilt für das Verhältnis zwischen Mensch und Natur, Künstlersubjekt und Wahrnehmungsobjekt. Der chinesische Maler geht durch Kontemplation, d.h. innere Versenkung, in die Natur ein, er verschwindet in ihr.

Deutlich wird dieses Ineinanderfließen von Mensch und Natur, schauendem Subjekt und Anschauungsobjekt in Su Dongpos (1035-1101 n. Chr.) Lob eines Malers: »Wenn Wen Yü Ko Bambus malte, sah er nur Bambus vor sich und keine Menschen, und nicht nur, dass er keine Menschen sah, er verlor dabei auch das Gefühl für seinen eigenen Körper, der auch zu Bambus wurde; so ist ein neues Geschöpf geworden.« (zit.n. Kris/Kurz 1934: 126). Der Maler versenkt sich ganzkörperlich in sein Wahrnehmungsobjekt, um sich ihm anzuverwandeln. Diese assimilative Inkorporation wurzelt im Daoismus und im Buddhismus, wo nicht wesentlich zwischen dem Menschen und anderen Wesen wie Tieren, Pflanzen und sogar Gestein unterschieden wird. Die ganze Natur, auch die anorganische, wird als von einem gemeinsamen Geist durchströmt wahrgenommen. Daher gelten im Buddhismus Landschaftsbilder häufig auch als Menschenbildnisse. Die Wahrnehmung des Außen gleitet, wie im Fall des Malers Wen Yü Ko, in eine innerkörperliche Wahrnehmung über, die äußere Natur transformiert zur inneren, das Bild als (Ab-)Bild schwindet, ebenso die Selbstwahrnehmung des Künstlers als wahrnehmendes Subjekt. Animation vollzieht sich als ein Akt der Entselbstung durch Imagination, durch ein Eingehen ins Bild. Nur so lässt sich der Bildhaftigkeit, den von ihr eingezogenen Grenzen und Wänden, entkommen.

Nichtsdestotrotz gilt es zu bedenken, dass in der Legende vom verschwindenden Maler eine Grenze eingezogen wird: Dem Kaiser bleibt der Eintritt ins Bild verschlossen; ihm entschwindet das Bild zusammen mit seinem besten Hofmaler, so

dass er schlicht vor dem Nichts steht. Ein kurzer Blick in die Geschichte klärt, was es mit dieser radikalen Grenzziehung auf sich hat. Tang-Kaiser Ming Huang, Auftraggeber von Wu Daozi, war dafür bekannt, dass er »mittels daoistischer Zauberei und Medizin Unsterblichkeit erlangen wollte« (Shieh 1999: 217f.). Für eben diesen Versuch, Unsterblichkeit mittels weltlicher Macht erlangen zu wollen, wird er in seine Schranken gewiesen. Willentliches Streben, insbesondere nach Unsterblichkeit, ist zum Scheitern verurteilt. Nur wenn das Subjekt sich selbst verliert, zum Beispiel durch Anverwandlung, kann es Unsterblichkeit erlangen – wie dies der Maler Wu Daozi mit seinem Eingehen ins Bild und Verschwinden mit dem Bild demonstriert. Es muss sich der selbsttätigen Kraft der Imagination überlassen, um Animation leibhaftig erleben zu können.

2.3 Atmende Malerei: Von Bildern die kommen und gehen

Aus der Analyse der Malerlegenden lassen sich zentrale Charakteristika der chinesischen Bildkonzeption ableiten: Transgressionen dominieren das Verhältnis zwischen Kunst und Leben, Bild, Realität und Körper. Die Schwelle zwischen Künstler und Werk, Betrachter und Bild, Außen- und Innenraum kann jederzeit überschritten werden. Das Bild besitzt Türen und Öffnungen, durch die man ein- und austreten kann, die aber auch geschlossen werden können; es ist aufnahmebereit und austauschfähig wie eine Membran. Der Einstieg ins Bild ist ein Schritt in die Wirklichkeit. Die Einheit der Welt duldet keine Mauer, die zurückweist, und auch kein Fenster, durch das man auf sie blickt. Das Bild ist nichts Begrenztes, kein Ausschnitt, es ist ein offener Raum, ein Lebensraum, ein atmender Körper, der empfängt und gibt, einsaugt und ausströmt. Weil das Bild offen und durchlässig für Austauschprozesse ist, ist es nie fixiert, sondern immer in Bewegung. Es vollzieht und ereignet sich, und in diesem Vollzug wiederum ist es ein wandelbares, veränderliches.

Die Legende vom verschwindenden Maler führt vor Augen, wie das Bild zum Ereignis wird, wie es in die Zeitlichkeit und Räumlichkeit seines Vollzugs überführt wird. Ebenso die Erzählung *Cheng Liu*, in der die Wandlungsfähigkeit des Bildes unter Beweis gestellt, das Bild als Umbildungsleistung manifest wird. Wie hochgradig performativ das Bild aufgefasst wird, können Malerlegenden belegen, in denen, nach dem Sprung ins Bild, in konzisen Handlungszusammenhängen wie im Leben agiert und ganze Welten durchlebt werden. Ein repräsentatives Beispiel hierfür ist die Erzählung *Das Wandbild* von Pu Sung-Ling aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (Pu 1982). Aktive Imagination befördert die Aktivität im Bild. Damit gerinnen Bilder zu Vollzugsformen der Einbildungskraft. Welch eminent wichtige Rolle die Imagination nicht nur als verlebendigende Bildwahrnehmungskraft, sondern auch innerhalb des künstlerischen Schaffensprozesses für die Ver-

bildlichung des Wahrgenommenen spielt, kann abermals eine Geschichte belegen, die von Wu Daozi überliefert ist. Als er den Auftrag vom Kaiser erhielt, die Ufer des Chia-ling, eines Nebenflusses des Yang-tse zu malen, reiste er zum angegebenen Ort, kam jedoch ohne jede Skizze oder Studie zurück. Nach dem Grund gefragt, habe er erklärt, dass er die Landschaft in seinem Herzen trage. In nur einem einzigen Tag hätte er dann ein riesiges Gemälde von Hunderten von Meilen auf die Wand geworfen (Fischer 1923: 43). Diese Begebenheit verdeutlicht, dass das äußere Bild der Außenweltwahrnehmung verinnerlicht und memoriert, nicht jedoch (vor Ort) imitiert, d.h. skizziert und abgemalt wird. Das äußere Bild prägt sich ins Herz ein, das in der chinesischen Malereitheorie als eigentliches Wahrnehmungsorgan gilt, es hinterlässt dort einen Eindruck, eine Bahnung, die nach außen rückprojiziert und als (Körper-)Spur gezogen wird. Diese Spur erscheint dann als entäußerte, materialisierte Ein-Bildung. (Abb. 1)

Die Lebendigkeitsvorstellungen, die in den chinesischen Malerlegenden zur Sprache gelangen, finden sich auch in den Traktaten zur chinesischen Kunst wieder. Dort werden sie als bildliche Animationsstrategien reflektiert. Der wahrnehmende Körper des Künstlers wie auch der des Betrachters erweist sich dabei als atmender, im Austausch mit der Umwelt stehender Organismus. Er ist das Medium schlechthin, das Animation zu leisten – und damit die Beseeltheit und Lebendigkeit des Artefaktes zu erwirken vermag. Inkorporation und Inspiration sind dabei aufs Engste miteinander verflochten. Da der Geist als wandernder in Erscheinung tritt, da er sich vom Körper, in dem er wohnt, zu lösen und in andere Körper einzudringen vermag, kann die Außenwahrnehmung (der Natur) in eine körperlich-geistige Innenwahrnehmung überwechseln und dadurch Lebendigkeit unmittelbar erlebt und übertragen werden. In Tang Chih-chis Kunsttraktat aus der Zeit der Ming-Dynastie heißt es: »Bevor man mit dem Landschaftsbild beginnt, muss man sich die Natur und den Geist des Berges und des Wassers anverwandeln. [...] Wenn der Maler in sich die Natur und den Geist des Berges besitzt, wird sein Pinsel alle Bewegungen des Wasserlaufs mit Lebendigkeit wiedererstehen lassen« (Tang zit. n. Cheng 1989: 31; dt. Übersetzung der Autorin). Aufgrund der Beseeltheit, der Spiritualität allen Seins kann der Künstler mit den Dingen und Phänomenen der Außenwelt direkten Kontakt aufnehmen; sein Geist kann mit dem Geist der Natur verschmelzen. Nach Teng Chun, einem Kunsttraktatautor aus der Sung-Dynastie, besteht die Hauptaufgabe der Kunst gerade in dieser Aussendung, Übertragung und Weitergabe des Geistes.⁶ Der bildkünstlerische Schaffensprozess ist ein – in seiner Bedeutung gedoppelter – Akt der In-Spiration: Der Maler atmet den Geist der Dinge ein, um seiner Malerei – im Gegen(atem)zug – Atem einzuhauchen. Anders formuliert: Das ganzkörperlich Wahrgenommene wird aus dem Geist und

6 »Transmettre l'esprit« ist nach Teng Chun die Hauptaufgabe der Kunst. Siehe Cheng 1989: 27.

im Geist wiedererschaffen. Dieses Übergleiten zwischen Außen- und Innenwahrnehmung, externer und interner Repräsentation hat Shih Tao (1641-1710 n. Chr.) in seinem Malereitraktat besonders luzide beschrieben:

In dem Moment, in dem die Landschaft aus mir geboren ist und ich aus der Landschaft geboren bin, überlässt es mir jene, für sie zu sprechen. Ich habe ununterbrochen versucht, bizarre Berggipfel darzustellen. Der Geist der Landschaft und mein eigener Geist sind sich begegnet und haben in der Weise eine Wandlung erfahren, dass die Landschaft mitten in mir ist. (Shih zit.n. Cheng 1989: 30f.; dt. Übersetzung der Autorin)

Durch die interne Geistwandlung, den Geistertausch, steigt das Bild zur Erscheinungsform des Lebendigen schlechthin auf, es gewinnt selbst Anteil am Schöpfungsprozess.⁷ (Abb. 2)

Abb. 1: Chen Xianzhang (1428-1500), »Gesang des Fischers«, Kursivschrift, Tusche auf Papier, Hängerolle, Ming-Dynastie

Abb. 2: Kang Hui-An, »Über dem Wasser meditierender Literat«, 15. Jh., indische Tusche auf Papier



7 Bei dem Traktaktautor Li Jih-hua heißt es : »[...] par le processus de transformation interne [...] leurs œuvres s'apparentent à la Création même.« (zit.n. Cheng 1989: 33)

Das Gleiche gilt für den Betrachter, der am Eigenleben der Bildschöpfung durch Geistübertragung partizipieren kann. Dieses Eingehen in die Fülle des Lebens wird begleitet von Er-Schöpfung, vom Versinken, Verlöschen und Verschwinden des Körpers. Dass es sich hierbei um eines der Grundprinzipien des Daoismus in seiner Übertragung auf die Malerei handelt, bringt Chang Yen-yuan in seinem Traktat zum Ausdruck:

[...] der Betrachter, der sich vor den Bildern befindet, konzentriert seinen Geist, lässt seine Gedanken ins Unendliche schweifen [...], versinkt in diesem Zustand des Selbst, in dem die Dinge und das Ich sich ineinander verlieren, in dem das Bewusstsein und das Wissen vergehen. Während der Körper einem Trockenholz und das Herz einer erloschenen Glut gleicht, fühlt man, wie man Teil der wunderbaren Lebensessenz wird. Genau darin besteht das Dao der Malerei. (Chang zit.n. Cheng 1989: 25; dt. Übersetzung der Autorin)

Die Vereinigung der Geister vollzieht sich in der Regel als imaginäre Leistung, d.h. als Eingehen ins Bild, Verschwinden im Bild. Shen Hao, ein Malereitheoretiker aus der Zeit der Ming-Dynastie, macht die Ein-Bildung als Schritt ins Herz des Bildes zur Grundbedingung für die Lebendigkeit des Kunstwerkes. So berichtet er von einem Maler, der die Gewohnheit hatte, ein Bild über Tag zu beginnen, in der Nacht davon zu träumen, dass er ins Herz des Bildes eindringe, und der schließlich, nach dem Wiedererwachen, das Bild auf der Grundlage seiner inneren Visionen vollendet hätte. Dem Geist dieses Malers, so der Autor des Traktats, war es gelungen, sich mit dem Geist des von ihm Geschaffenen zu einem Körper zu vereinigen. Alles, was ihn umgab, wurde zu einem einzigen grenzenlosen und lebendigen Universum. Die Schmetterlinge entschwebten dem Wandschirm, das Wasser lief in sein Bett und die Drachen überquerten die Mauer (Cheng 1989: 56). Die Verlebendigung und Vergegenwärtigung des Bildes, sein ereignishafter Selbstvollzug, findet in der Ein-Bildung, d.h. im Eingehen ins Bild, in der geistigen Vereinigung mit dem Bild, statt.

Wiederholt wird in den Traktaten darauf hingewiesen, dass der Geist in seiner Belebungsfunktion untrennbar mit dem Atem als Grundfunktion alles Lebendigen verbunden ist. Tung Yu erwähnt, dass derjenige den Atem beherrscht, der Geist besitzt. Atem und Geist bilden im Chinesischen eine Einheit, die sich auch begriffssprachlich im Wort *shen-chi* artikuliert, das Geistatem bedeutet (Cheng 1989: 28). Dieser Begriff ist ein Schlüsselbegriff der chinesischen Malerei und Philosophie. Daher hat der Autor, Übersetzer und Kalligraf François Cheng ihn als Titel für die von ihm auf Französisch herausgegebene chinesische Kunst- und Malereitraktatanthologie *Souffle-Esprit* (Cheng 1989) auserkoren. Der Atem kommt und geht, ganz natürlich, ganz unwillkürlich, von selbst. Will die Kunst lebendig sein, so muss sie das Atmen verinnerlichen, d.h. zur selbsttätigen Kraft werden. Der aus der Qing-Dynastie stammende Traktatautor Tang Tai betont: »Der Künstler verin-

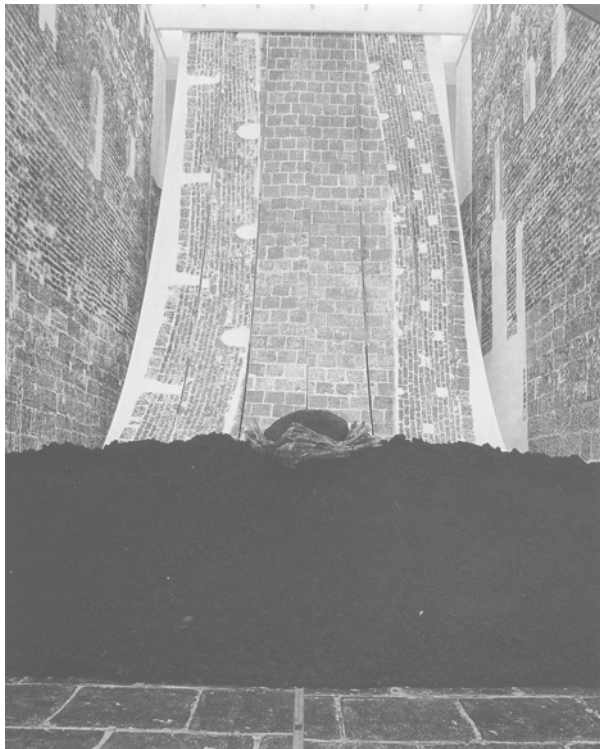
nerlicht die äußere Welt [...], bis der Akt des wahren und richtigen Malens ihm selbst zur Atmung wird.« (zit.n. Cheng 1989: 50; dt. Übersetzung der Autorin) Der Pinselstrich folgt dem Atemzug, dessen Rhythmus.⁸ Weil man damals davon ausging, dass das Herz den Atem hervorbringt, atmet das Bild Lebendigkeit, wenn es vom Herzen kommt. In Ching Haos Malereitratat vom Anfang des 10. Jahrhunderts aus der Zeit der Fünf Dynastien und Zehn Reiche heißt es: »Bewegt vom Atem vermählt sich das Herz (des Künstlers) mit dem Schwung des Pinsels und ergreift ohne zu Zögern das Bild der Dinge.« (zit.n. Cheng 1989: 26; dt. Übersetzung der Autorin) Beim Atmen wechseln Diastole und Systole, Ausdehnung und Kontraktion, Öffnung und Schließung einander ab. Der Körper wird mit Atem gefüllt und wieder geleert. Bevor das Ein- bzw. Ausatmen jeweils neu einsetzt, kommt es zu einer kurzen Unterbrechung, einem punktuellen Stillstand. Aus dieser Leere heraus wird wieder Atem geschöpft. Das Bild folgt diesem Wechsel zwischen Leere und Fülle: »In einem Bild, das von wahrer Leere bewegt wird, im Inneren jedes Pinselzugs, zwischen den Pinselzügen und sogar mitten im Herzen der höchsten Verdichtung des Gesamtbildes können und müssen die dynamischen Atemzüge frei zirkulieren« (zit.n. Cheng 1989: 39f.; dt. Übersetzung der Autorin), schreibt Fan Chi, Künstlerautor aus der Zeit der Qing-Dynastie. Das (Ver-)Schwinden des Atems ist Voraussetzung dafür, dass er wieder neu geschöpft werden kann. Bildanimation erfolgt daher über Leerstellen, über Unterbrechungen des Pinselflusses. Atem kann nur strömen, wo es Öffnungen gibt. Oft verbindet er sich mit dem Atmosphärischen, so dass das Bild stellenweise im Nebel, im Dunst verschwindet, sich gelegentlich ins Nichts auflöst, um in neuer Fülle und Lebendigkeit wiederzuerstehen.⁹ »Ein wirklicher Drache«, so Pu Yen-tu (18. Jh.), »verbirgt sich immer hinter den Wolken. [...] Gerade durch sein Sichtbar-Unsichtbares erfährt der Drache seine unbegrenzte Faszinationskraft.« (zit.n. Cheng 1989: 44; dt. Übersetzung der Autorin) Sich inspirieren zu lassen, kann auch konkret Ein-Gebung bedeuten: Der Künstler versenkt sich ganz in Gegebenes, um es aufzunehmen und zu erweitern. So existieren bestimmte Praktiken, um den künstlerischen Animationsprozess in Gang

8 »C'est grâce au souffle que l'univers, dans son perpétuel mouvement d'ouverture et de clôture, porte et façonne toutes choses. Il en va de même pour la peinture.« Tang Tai zit.n. Cheng 1989: 50. Das Öffnen und Schließen gilt als Kennzeichen alles Organischen, Lebendigen. Daher unterliegt die Lebendigkeit des Bildes gleichermaßen dem Akt der Öffnung und Schließung.

9 »Dans la peinture, on fait grand cas de la notion de Vide-Plein. C'est par le Vide que le Plein parvient à manifester sa vraie plénitude [...] Quel intérêt présente ce vide s'il s'agit d'un espace inerte? Il faut en quelque sorte que le vrai Vide soit plus pleinement habité que le Plein. Car c'est lui qui, sous forme de fumées, de brumes, de nuages ou de souffles invisibles, porte toutes choses, les entraînant dans le processus de secrètes mutations. Loin de >diluer< l'espace, il confère au tableau cette unité où toutes choses respirent comme dans une structure organique.« Fan Chi zit.n. Cheng 1989: 39.

zu setzen. Bekannt geworden ist vor allem die Methode des Malers Sung Ti, der ein Stück Seide auf einer verfallenen Mauer ausbreitete, um sich vom Relief und den fremdartigen Gestalten, die durch den Stoff hindurchschienen, inspirieren zu lassen (Cheng 1989: 55). Der zeitgenössische chinesische Künstler Xu Bing greift auf diese Methode zurück, wenn er für *Ghosts Pounding the Wall* (1990/1991) (Abb. 3) eine Frottage der chinesischen Mauer nimmt: Auf einem Stück der Großen Mauer befestigte er vorsichtig Reispapierbögen und drückte dann tuschegetränkte Pads dagegen, um einen Abdruck der Maueroberfläche zu erhalten.

Abb. 3: Xu Bing, »Ghosts Pounding the Wall«, 1990/1991, Frottage auf Papier, Installation



Diese Technik reflektiert nicht nur das Moment der In-Spiration, sondern auch das Verhältnis des Bildes zur Wirklichkeit: Die äußere materielle Welt scheint durch das Bild hindurch. Das Bild fungiert als eine Membran, es nimmt die Schwingungen der Außenwelt auf, re-soniert und leitet sie weiter.

Eine andere Methode zur Animation der Einbildungskraft besteht darin, erste unwillkürliche Spuren auf den leeren Bildträger zu setzen. Von Kuo Hsu-hsein ist überliefert, dass er, um ein Bild zu beginnen, häufig einen Flecken Tusche auf Seide aufbrachte, ihn mit Wasser ausfließen ließ und dann, ausgehend von den Spuren, die der Prozess des Zerfließens und der Auswaschungen hinterließ, seine Landschaften entwarf.¹⁰ All dies sind Techniken, derer sich die westliche moderne und abstrakte Kunst zu bedienen beginnt, um das Künstlersubjekt vom permanenten Schöpfungsdruck einer *creatio ex nihilo* zu entlasten und die Entstehung des Werks, geleitet durch die Macht des Zufalls und Struktureigenschaften seiner Materialität, für sich sprechen zu lassen.

2.4 Die magischen Kanäle: Imagination und Animation

Animation beruht auf An-Imitation: »Es geht nicht so sehr darum, die Natur zu imitieren, sondern am Prozess ihrer Entstehung selbst teil zu haben.«¹¹ Man könnte die im ostasiatischen Kulturraum gehäuft anzutreffenden Bildanimationsvorstellungen, wie sie paradigmatisch in der chinesischen Legende vom verschwindenden Maler aufscheinen, durchaus mit Magie begründen; denn, mit Régis Debray gesprochen, liegt es »nicht in der Macht des Bildes, jene Magie zu erzeugen, von der es selbst erzeugt wurde, weil das Magische eine Eigenschaft des Blickes und nicht des Bildes ist« (Debray 1999: 28). Der beseelende, verlebendigende Blick ist jedoch kein unilateral nach außen auf die Dinge gerichteter, magisch-fixierender Blick, sondern ein imaginärer, der die Dinge in einem gleitenden Austausch zwischen Wahrgenommenem und Wahrnehmendem aus dem Außen nach Innen und wieder zurück wendet. Erstaunlich ist, dass jene Merkmale, die Debray in seiner Darstellung der drei Zeitalter des Blickes¹² der Epoche des Idols, also dem magischen Bild zuordnet, nämlich die Lebendigkeit des Bildes und seine mediale Durchlässigkeit für den Blick, für das Bildverständnis im ostasiatischen Kulturraum so grundlegend sind, dass sie sich in dieser Hinsicht einer epochalen, und gekoppelt daran vor allem einer mediologischen Zuordnung, wie sie Debray für die Bildbetrachtung im Abendland eröffnet, verweigern. Die geschilderten Bildanimationsvorstellungen ziehen sich durchgängig durch die verschiedenen Geschichts-

10 Diese künstlerische Einstellung geht aus dem Traktat von Fang Hsün hervor (Cheng 1989: 55; dt. Übersetzung der Autorin).

11 Aussage des chinesischen Künstlers Tang Tai zit.n. Cheng 1989: 50; dt. Übersetzung der Autorin.

12 Debray unterscheidet drei Zeitalter des Blickes – das Zeitalter der Idole, das Zeitalter der Kunst und das Zeitalter des Visuellen – in Abhängigkeit von den drei mediologischen Zäsuren: der Erfindung der Schrift, des Buchdrucks und des Audiovisuellen. Vgl. Debray 1999: 211ff.

epochen der Bildwerke und Kunsttraktate. Die hier als Argumentationsgrundlage angeführten Beispiele umfassen eine Zeitspanne, die von den ersten überkommenen Traktaten aus der Tang-Dynastie (618-907 n. Chr.) bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts reicht.

Erst durch die Begegnung mit der westlichen Kunst, ihrem Kunstbegriff, der sich zusammen mit der Autonomie des (Tafel-)Bildes entwickelt hat (Belting/Kruse 1994), kommt es zu ersten Einbrüchen im bis dahin geltenden magisch-imaginiären Bildverständnis. Dabei wird der Realismus der westlichen Malerei, ihr am Mimetischen geschulter Blick, als animistisch motivierter Kulturschock erfahren. Wiederholt wird in Berichten von koreanischen China-Gesandten über die westliche Malerei die Lebendigkeit des Dargestellten, die Nicht-Unterscheidbarkeit zwischen gemalt/lebendig als Angst einflößendes, quasi traumatisches Erlebnis geschildert.¹³ Die Kunstbetrachter im diplomatischen Dienst fühlten sich von den abgebildeten Figuren angeblickt und beobachtet, angesprungen und überwältigt.¹⁴ Das Bild scheint zu ihnen ins Leben überzutreten. Yi Kyu-Kyeung bringt als einer der ersten Koreaner die Technik der Ölmalerei mit dem schockierenden Detailrealismus der Darstellung in Verbindung: »[...] die westliche Malerei, wie man sie in Yangjing vorfindet, sieht so aus, als bewege sie sich, als lebe sie; sie ähnelt stark

13 Yi Deuk-Mu, Literat an der Chinesischen Akademie für Angewandte Wissenschaften, zeigte sich anlässlich eines Besuchs der Westkirche in Peking im Jahre 1778 schockiert von der Darstellung eines Hundes: »Als ich durch das kleine Portal in den Kircheninnenraum blickte, sah ich an der Nordwand ein Gemälde, das einen großen Hund darstellte, der mit einem Eisenhalsband festgebunden war. Ich hatte große Angst, dass er mich angreifen und beißen würde. Unter dem Gemälde gab es echte Hunde, die im Schatten lagen. Es war unmöglich, einen Unterschied zu machen zwischen dem gemalten Hund und den letztgenannten, lebenden Hunden.« (zit.n. Hong 1994: 80 f; dt. Übersetzung der Autorin).

14 Park Ji-Won, koreanischer Botschafter in China, Literat der Chinesischen Akademie für Angewandte Wissenschaften und Romancier, hat seine Wahrnehmung der westlichen Malerei – vermutlich in der von den Jesuiten errichteten Pekinger Westkirche – in seinen Reiseaufzeichnungen mit dem Titel *Tagebuch von Yeulha* (1783) festgehalten: »[...] Die Wolken und die menschlichen Gesichter, die auf die Seitenwände und die Decke der katholischen Kirche gemalt sind, haben für einen normalen Geist etwas Unbegreifliches, und zudem etwas, das in Sprache und Schrift nicht auszudrücken ist. Als ich meinen Blick hob, um die Gemälde zu betrachten, hatte ich den Eindruck, von einem Blitz getroffen zu sein, als würden mir die Augen herausgerissen; es gefiel mir überhaupt nicht, dass die menschlichen Figuren in den Gemälden in das Innere meines Herzens blickten. Als ich sie belauschen wollte, schien es mir, als wendeten sie ihren Blick hier- und dorthin, als flüsterten sie sich irgendetwas zu. Ich schämte mich bei dem Gedanken, dass sie meine innersten Geheimnisse durchdringen. Als ich sprechen wollte, schien es mir, als bewachten sie die Stille, und danach, ganz plötzlich, brach Lärm wie ein Donner die Stille. Ich näherte mich ihnen. [...] Man sah sehr gut die Abgrenzungen zwischen den Augen, den Ohren, der Nase und dem Mund [...] und die Teilungen der Haare in einzelne Partien, den Bart, die Haut, die Sehnen... Sie machten den Eindruck, als bewegten sie sich beim Atmen.« Zitiert nach Hong 1994: 78f; dt. Übersetzung der Autorin.

der Realität, dies vor allem wegen der vielen Farbschichten und der realistischen Technik.« (zit.n. Hong 1994: 83; dt. Übersetzung der Autorin). Über ein ähnliches Schockerlebnis, das Gefühl der Unheimlichkeit, das koreanische Betrachter beim Anblick realistisch gemalter Darstellungen überkommt, berichtet der holländische Maler Hubert Vos, der am koreanischen Hof tätig war und Kaiser Gojong porträtierte: »Während ich den Kaiser im Palast malte, war ich die ganze Zeit von einer Schar von Eunuchen umgeben, die mich wohl für einen Dämon hielten [...]. Als ich das zweite Porträtbild mit mir herumtrug, muss es für sie so gewesen sein, als führte ich einen Teil des heiligen Körpers ihres Kaisers mit mir.« (zit.n. Hong 1994: 83; dt. Übersetzung der Autorin). (Abb. 4)

Abb. 4: Hubert Vos, »Porträt des koreanischen Königs Gojong«, 1899, Öl auf Leinwand



Diese Erfahrungsberichte stützen die These, dass die Differenz zwischen Realismus und Abstraktion, Empirie und Magie, Emanenz und Immanenz auch eine bildkulturelle ist. Vor diesem Horizont wird verständlich, warum die westliche Kunst, insbesondere die europäische Malerei, zu jener Zeit leicht Eingang und Integration in die ostasiatische Malerei findet, zu der sie sich von ihrer illusionären Abbildhaftigkeit löst und auf das »Geistige in der Kunst« (Kandinsky 1912) zubelegt. Die Repräsentationskrise der westlichen Kunst wiederum wird in jenem historischen Moment virulent, in dem die Fotografie – und später dann der Film – den mit der Bildkunst geborenen Wunsch einlöste, Wirklichkeit so festzuhalten und zu verewigen, wie sie erscheint. Auf den Zusammenhang, der zwischen dem Aufkommen der neuen reproduktionstechnischen Bildmedien und der Verabschiedung des klassischen, auf Mimesis beruhenden Repräsentationsmodells besteht, ist wiederholt hingewiesen worden, insbesondere auf die quasi zeitparallele Entwicklung von Film und gegenstandsloser Kunst (vgl. Braun 2000; Neuburger 2007). Der Film induziert ein fluktuierendes Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt. Auch andere moderne Sehtechniken tragen durch Immersion zur Auflösung des traditionellen Subjektbegriffs und Betrachterstandpunktes bei: »Der Versuch, ein Werk zu schaffen, in dem der Betrachter völlig eingeht, um nicht zu sagen, auf- und untergeht, stellt meiner Ansicht nach einen gemeinsamen Nenner unterschiedlicher Formen moderner Kunst dar – ob es sich um Kino, Video, akustische, visuelle Installationen oder digitale Techniken handelt.« (Braun 2000: 167)

Mit dieser Einsicht schließt sich das Band, das auf westlicher Seite zwischen dem Verschwinden des auktorialen Subjekts und dem Verschwinden des Maler(betrachter)s in der chinesischen Legende geknüpft wurde. Walter Benjamin hat, wie bereits angeklungen ist, diese Verbindung hergestellt, jedoch nicht den gleitenden Übergang zwischen magisch-auratischen und technisch erzeugten, d.h. mechanisch reproduzierbaren Bildern erkannt, wie dies sein berühmter Kunstwerk-Aufsatz von 1936 belegt. Vielmehr hat er zwischen die genannten Bildtypen einen Keil getrieben, der vom unvereinbaren Gegensatz zwischen Individuum und Masse kündet: »Zerstreuung und Sammlung stehen in einem Gegensatz, der folgende Formulierung erlaubt: Der vor dem Kunstwerk sich Sammelnde versenkt sich darin; er geht in dieses Werk ein, wie die Legende es von einem chinesischen Maler beim Anblick seines vollendeten Bildes erzählt. Dagegen versenkt die zerstreute Masse ihrerseits das Kunstwerk in sich.« (Benjamin 1974: 504) Die Kritik richtet sich vor allem gegen den Film als neues Massenmedium.¹⁵ Doch besitzt der Film nicht gerade, weil er bewegtes Bild ist, weil er Bilder bewegt, eine neue Magie,

15 In seinem berühmten Kunstwerk-Aufsatz begründet Benjamin den Verlust der Aura wie folgt: »Der Film drängt den Kultwert nicht nur dadurch zurück, dass er das Publikum in eine begutachtende Haltung bringt, sondern auch dadurch, dass die begutachtende Haltung im Kino

einen neuen Kultwert? Belegt der als Gründungsleistung des Films firmierende Animationsfilm, der statische Bilder und unbewegte Objekte zum Laufen bringt und mit Leben erfüllt, nicht die aktive Teilhabe am Prozess der Erschaffung, das Eingehen ins Hier-und-Jetzt des Bildes? Man könnte Benjamin vorwerfen, dass er die Legende vom verschwindenden Maler falsch interpretiert hat, dass er sich der interkulturellen Differenz nicht bewusst war. Präsenzerfahrung als Bildereignis, wie sie in der chinesischen Legende zum Ausdruck gelangt, kennt keinen Verlust. Das gilt insbesondere auch für den Film, der das Individuum in einen Zustand der permanenten Gegenwart, des Hier-und-Jetzt versetzt – auf das Bloch in seiner Adaption der chinesischen Legende rekurriert. Benjamin verkennt eben dieses Hier-und-Jetzt als neue mediale Erfahrung der Immersion und Wandlung, wohl weil er dem westlichen Mythos vom Künstler als Schöpfergott aufsitzt.

Vor diesem Horizont klärt sich, warum der Animationsfilm in Ostasien so beliebt ist und eigenkulturelle Prägungen wie die Japanimation hervorgebracht hat. Wenn Norman McLaren, der Begründer des Animation Department am National Film Board of Canada, den Begriff Animation definiert, tritt die Analogie zum ostasiatischen Bildverständnis, der Definition des Bildes als lebendige Spur (einer Bewegung und Bewegtheit), deutlich zu Tage: »Animation is not the art of drawings that move but the art of movements that are drawn; what happens between each frame is much more important than what exists on each frame; animation is therefore the art of manipulating the invisible interstices that lie between the frames.« (zit.n. Furniss 1998: 5) Es geht um das Aufzeichnen von Bewegungen, um das Sichtbarmachen von Übergängen und Wechseln, Transgressionen und Transformationen, um die Bewegung von Bild zu Bild. In dieser Hinsicht ist der Schritt der ostasiatischen Bildkultur ins Zeitalter der Reproduktions- und Bewegtbildmedien keine krisengeschüttelte Grenzüberschreitung, sondern ein fließendes Hinübergleiten.

Aufmerksamkeit nicht einschließt. Das Publikum ist ein Examinator, doch ein zerstreuter.« (Benjamin 1974: 505).

3. Bild-Fortpflanzungen. Multiplikationen und Modulationen als iterative Kulturpraktiken in Ostasien

Aus westlicher Perspektive stellt sich die zunehmende Aufwertung und Verbreitung von Praktiken des Sekundären medienabhängig dar, das heißt als eine Folgeerscheinung medienapparativer wie digitaler Reproduktionstechnologien. Der Blick auf die ostasiatische Kultur gibt Anlass zu einer gewissen Relativierung: Denn dort sind Verfahren wie Wiederholung, Paraphrase, Imitation und Kopie nicht tendenziell pejorativ besetzt wie traditionellerweise im Westen; sie genießen einen Status der Selbstverständlichkeit, der es angemessen erscheinen lässt, sie ihrem herausgehobenen Stellenwert gemäß als Primärpraktiken einzustufen. Die Unterscheidung zwischen Original und Kopie, Produktion und Reproduktion ist in Ostasien keine kategorisch strenge, geschweige denn ästhetisch wertende. Welch relative Indifferenz gegenüber den Kategorien von Originalität, Authentizität und Urheberschaft als absoluten Wertansprüchen in der ostasiatischen Kultur herrscht, welche wichtige Kohärenzstiftende Funktion dem Zusammenspiel von Vorgefundenem und Neu-Gefundenem zukommt, kann mit Blick auf die bildkünstlerischen Produktionsverfahren belegt werden.

Lothar Ledderose hat in seiner wegweisenden Abhandlung *Ten Thousand Things* (Ledderose 1998) den Modulcharakter als Grundzug der chinesischen Kunst und Kultur und als Voraussetzung für Massenproduktionen herausgearbeitet. Beeindruckend ist die Konsequenz und Kontinuität, mit der sich das Modulsystem durch die verschiedenen medialen und künstlerischen, einschließlich kunsthandwerklichen Produktionsbereiche zieht: Zu erwähnen sind die Schrift, der Buchdruck, die Architektur, die Porzellanmanufaktur, die Kalligrafie sowie die Tuschemalerei.

Ein markantes Beispiel für die Anwendung des Modulprinzips ist die berühmte Terracotta-Armee, die für das Mausoleum des ersten Kaisers der Qin-Dynastie (221-207 v. Chr.), Qin Shi Huangdi, geschaffen wurde. Die unter seiner Regentschaft erfolgte Einigung des chinesischen Reichs ging mit einer Standardisierung einher, der unterschiedliche soziokulturelle Bereiche wie etwa die Gesetzgebung, die Schrift und die technische Produktion unterworfen wurden. Im Bereich der

Guss-, Präge- und Drucktechnik wurden hierdurch Massenproduktionen von bis dahin ungekannter Stückzahl ermöglicht. Die mehr als 7000 Kriegerfiguren der tönernen Armee konnten nur deshalb in verhältnismäßig kurzer Zeit geschaffen werden, weil man die Figuren aus Modulen fertigte und auch den Produktionsprozess arbeitsteilig gestaltete, das heißt jede Arbeitseinheit an der Herstellung einer Figur in allen ihren Produktionsphasen beteiligte. Standardisierung erfolgte mit Hilfe menschlicher Arbeitskraft als manuelle Produktion. Dass jede einzelne Figur individuell gestaltet sei, wie aus westlicher Sicht gerne behauptet wurde, entspricht nicht ganz den Tatsachen. Richtig ist, dass individuelle Handgriffe den Einzelfiguren eine gewisse persönliche Note verliehen. Dennoch setzte die Fertigung nicht auf individuelle Menschenschöpfung, sondern auf Serien- und Massenproduktion. Durch Kombination und Permutation einer begrenzten Anzahl von Prototypen konnte eine unbegrenzte Anzahl unterschiedlicher Modelle erzeugt werden. Welch vernachlässigenswerte Rolle das Künstlerisch-Schöpferische und welche dominante Rolle das Reproduktionstechnische bei der Schaffung der Terracotta-Armee spielte, zeigt sich an der Vergabe von Seriennummern, die vor allem der Qualitätskontrolle dienen. So konnte bei schadhafteilen bzw. Fehlproduktionen umgehend die beauftragte Werkstatt identifiziert und zur Verantwortung gezogen werden. Tauchten Namensiegel auf, so fungierten diese nicht als Auszeichnungen für herausragende künstlerische Leistungen, sondern als Herkunftsnachweise und Zertifizierungen. An der Güte technischer Reproduktion, nicht an der Originalität künstlerischer Produktion bemaß sich die Größe und Mannigfaltigkeit des Werkes. Kleine, bei der Reproduktion entstehende Abweichungen wurden geduldet, zumal sie der Menschlichkeit des Unternehmens Ausdruck verliehen und Einheit als kollektive Identität erst in der Differenz sichtbar besiegelt werden konnte.

3.1 Reproduktion als Multiplikation

Welche Vorstellung von Vervielfältigung der chinesischen Kultur zueigen ist, darüber können die berühmten Anfangsverse des 42. Kapitels aus dem *Daodejing* Aufschluss geben:

Das Dao bringt die Einheit hervor.
 Die Einheit bringt die Zweiheit hervor.
 Die Zweiheit bringt die Dreiheit hervor.
 Die Dreiheit bringt die zehntausend Dinge hervor.
 (Laotse 1995: 42)

In der daoistischen Vorstellung wird Vielfalt durch Multiplikation der Einheit produziert. Da die Ziffer Eins unteilbar ist, symbolisiert sie die Einheit als Alleinheit.

Die Iteration eines Moduls schafft Zweiheit, unterliegt aber dennoch der Einheit. Da die Einheit die Zweiheit auflöst, steht sie – so Marcel Granets Interpretation des Dao (Granet 1984: 210f.) – für Nicht-Präsenz, Leere; die Zweiheit bedeutet demgegenüber Präsenz. Die Verbindung aus Einheit und Zweiheit bringt die Dreiheit hervor (Einheit plus Zweiheit). Das sowohl eine Einheit als auch eine Binarität darstellende Ganze findet sich in allen ungeraden Zahlen wieder, als Erstes aber in der Drei. Daher entfaltet sich mit der Dreiheit die Mannigfaltigkeit der Welt. Wollte man zum leichteren Verständnis eine Brücke zum westlichen Denken schlagen, so ließe sich als Erklärung hinzufügen, dass Mannigfaltigkeit, wie sie hier im Daoismus definiert wird, der Riemannschen Definition von Mannigfaltigkeit sehr nahekommt. Der deutsche Mathematiker Bernhard Riemann, Erfinder der Geometrie des gekrümmten Raums, hat in seiner Schrift *Ueber die Hypothesen, welche der Geometrie zugrunde liegen* erstmals den Begriff einer einfach, zweifach bis n-fach ausgedehnten Mannigfaltigkeit entwickelt.¹ Als Ergänzung zu Riemanns Begriff der Mannigfaltigkeit kann die Deleuzesche Erklärung angeführt werden:

Die Ideen sind Mannigfaltigkeiten, jede Idee ist eine Mannigfaltigkeit, eine Varietät. In diesem Riemannschen Gebrauch des Worts »Mannigfaltigkeit« (das von Husserl und von Bergson aufgegriffen wurde) muss man die größte Bedeutung der substantivischen Form beimessen: Die Mannigfaltigkeit darf nicht eine Kombination aus Vielem und Einem bezeichnen, sondern im Gegenteil eine dem Vielen als solchem eigene Organisation, die keinerlei Einheit bedarf, um ein System zu bilden. (Deleuze 1992: 233)

Das Verhältnis zwischen Einheit, Zweiheit, Dreiheit und Mannigfaltigkeit ist im Daoismus nicht als Schöpfungsverhältnis aufzufassen. Hans-Georg Möller hat darauf hingewiesen, dass das *Daodejing* im Westen lange Zeit fälschlicherweise als

1 In Riemanns Abhandlung über die Grundlagen der Geometrie heißt es: »Geht man bei einem Begriffe, dessen Bestimmungsweisen eine stetige Mannigfaltigkeit bilden, von einer Bestimmungsweise auf eine bestimmte Art zu einer andern über, so bilden die durchlaufenen Bestimmungsweisen eine einfach ausgedehnte Mannigfaltigkeit, deren wesentliches Kennzeichen ist, dass in ihr von einem Punkte nur nach zwei Seiten, vorwärts oder rückwärts, ein stetiger Fortgang möglich ist. Denkt man sich nun, dass diese Mannigfaltigkeit wieder in eine andere, völlig verschiedene, übergeht, und zwar wieder auf bestimmte Art, d.h. so, dass jeder Punkt in einen bestimmten Punkt der andern übergeht, so bilden sämtliche so erhaltene Bestimmungsweisen eine zweifach ausgedehnte Mannigfaltigkeit. In ähnlicher Weise erhält man eine dreifach ausgedehnte Mannigfaltigkeit, wenn man sich vorstellt, dass eine zweifach ausgedehnte in eine völlig verschiedene auf bestimmte Art übergeht, und es ist leicht zu sehen, wie man diese Construction fortsetzen kann. Wenn man, anstatt den Begriff als bestimmbar, seinen Gegenstand als veränderlich betrachtet, so kann diese Construction bezeichnet werden als eine Zusammensetzung einer Veränderlichkeit von $n+1$ Dimensionen aus einer Veränderlichkeit von n Dimensionen und aus einer Veränderlichkeit von Einer Dimension.« (Riemann 1853)

Schöpfungsgeschichte, das *Dao* selbst als Schöpfungsmacht gedeutet wurde, was auf die Übersetzung aus der Feder des christlichen Missionars Richard Wilhelm zurückzuführen sei (Möller 2001: 160). Der Daoismus kennt keine Schöpfungsmacht und auch keinen Ursprung als absolute vorgängige Setzung, von dem aus alles entsteht und auf den sich alles rückbezieht. Alles, was existiert, existiert von selbst. Auch das *Dao* existiert nur in und mit der Welt. Weil der Daoismus Ursprünglichkeit als Unhintergebarkeit nicht kennt, ist auch die Frage nach dem Original zweitrangig. Alles existiert in- und miteinander – nicht nacheinander. Es gibt kein Primäres als absoluten Beginn, da alles gleichzeitig da ist. Der Fluch der Nachträglichkeit und Nachbildlichkeit, der früh in der Mimesis-Kategorie aufscheint, der permanente Wahn, den Ursprung und mit ihm Authentizität und Wahrheit einholen zu müssen, ist ein Charakteristikum der abendländischen Kulturgeschichte. Wo alles bereits von vornherein existiert, da herrscht All- und Omnipräsenz und mit ihr die Determination der Vorgängigkeit. Wenn der Sinologe François Jullien die Feststellung macht, dass am Anfang der chinesischen Kulturgeschichte kein Epos als Ursprungsmythos steht, sich daher auch keine feste Theatertradition und mimetische Kunst herausbilden konnte,²⁷ bestätigt er diese Sicht aus der china-wissenschaftlichen Vergleichsperspektive. Der Bezug zum Präexistenten bestimmt das Entstehende. Produktion bedeutet daher grundsätzlich immer Re-Produktion, ist ein Wiedereinholen des Vorgängigen, ein Rückholen in die Gegenwart.

3.2 Reproduktion als vegetative und genealogische Fortpflanzung

Lothar Ledderose hat in *Ten Thousand Things. Module and Mass Production in Chinese Art* darauf aufmerksam gemacht, dass sich Produktion in der chinesischen Kunst an den Reproduktionsstrategien der Natur orientiert. Nicht die Natur selbst werde nachgeahmt, sondern ihr Reproduktionssystem (Ledderose 1998: 6). Vorbildfunktion besitzt dabei vor allem die vegetative Fortpflanzung, die durch Längs- und Querteilung oder Abschnürung erfolgt. Bei der Zellteilung spaltet sich eine Mutterzelle in zwei oder mehrere gleichwertige Tochterzellen auf. In kürzester Zeit können so bei günstigen Wachstumsbedingungen große Nachkommenszahlen entstehen. Umgekehrt können sich Einzelzellen von vielzelligen Organismen abspalten und Tochterindividuen hervorbringen, was man Sporenbildung nennt.

2 In François Julliens Abhandlung *Der Umweg über China. Ein Ortswechsel des Denkens* heißt es: »Nehmen wir zum Beispiel eine typische große ›Differenz‹, die Tatsache, dass es am Anfang der chinesischen Tradition überhaupt kein Epos gibt. Dieses Fehlen hatte unendliche Auswirkungen: kein Epos, also infolgedessen kein Theater und mithin keine mimêsis« (Jullien 2002: 57).

Auch abgeschnürte vielzellige Gebilde können zu eigenständigen Organismen heranwachsen.³ Diese Formen der ungeschlechtlichen Vermehrung von Lebewesen nennt man Klone, denn es handelt sich um Nachkommen, die über exakt dieselbe Erbinformation wie ihr Vorbild verfügen.

In der vegetativen Fortpflanzung erfolgt Multiplikation durch Teilung bzw. Abspaltung. An diesem Reproduktionsprinzip orientieren sich im ostasiatischen Kulturraum Produktion und Produktivität. Anschaulich wird diese Fortpflanzungsstrategie an der Statue des chinesischen Mönchs Baozi (japanisch Hoshi) aus dem Saoji-Tempel in Kyoto (Abb. 1).

Das Gesicht spaltet sich auf, entfaltet und vervielfältigt sich. Aus dem einen Gesicht wachsen mannigfaltige Gesichter. Die Vielarmig- und Vielköpfigkeit indischer und tibetischer Götterfiguren folgt demselben Vervielfältigungsprinzip. Auch das Darstellungsmotiv der *Tausend Buddhas* steht für natürliche Reproduktion durch Aufsplitterung. Wie pflanzliche Ableger mit der Mutterpflanze in Verbindung stehen, obwohl sie sich vollständig abgespalten und zu selbstständigen Tochterpflanzen ausgebildet haben, so handelt es sich bei den Tausend Buddhas um eigenständige und dennoch mit dem Haupt-Buddha substanziiell verbundene Buddha-Individuen. Die Vorstellung von den Tausend Buddhas geht auf eine der berühmten Wundererzählungen von Shravasti zurück, in der berichtet wird, wie sich Shakyamuni nach allen Richtungen vervielfachte. Am Beispiel der *Tausend Buddhas* im koreanischen Tempel von Daehungsa wird manifest, dass die Bild-Fortpflanzungen in der Gestalt Buddhas nach dem Klon-Prinzip der ungeschlechtlichen Vermehrung verfahren (Abb. 2).

Trotz Vervielfachung durch Aufsplitterung des einen Buddha, trotz der Replikation als Wiederaufrollen, als iteratives Entfalten derselben Substanz, verhalten sich die einzelnen Buddhafiguren zueinander nicht isomorph. Keine Buddhafigur ist in ihrer äußeren Erscheinung mit einer der anderen absolut identisch – vergleichbar mit den Blättern einer bestimmten Pflanze, die über dieselbe genetische Information verfügen, sich aber in Abhängigkeit von den Umweltbedingungen mit leichten Abweichungen entfalten. Das Wiederholte tritt als Repetiertes, zeitlich und räumlich Verschobenes immer in einer neuen Konstellation und Verfasstheit auf. Iteration als Replikation fächert Identität deshalb immer auch in Differentialität auf, so dass Mannigfaltigkeit kontinuierliche Vielheit und unbegrenzte Vielfalt miteinander verschränkt.

3 Abgetrennte Teile von Schwämmen, Würmern und manchen Pflanzen können sich wieder zu vollständigen Individuen ergänzen. Strudelwürmer aus der Klasse der Plattwürmer beispielsweise besitzen die Fähigkeit, sich nach Zerteilung zu regenerieren. Aus jedem Einzelteil wächst durch ungeschlechtliche Reproduktion ein vollständiger Organismus nach (vgl. hierzu Adler et al. 2014).

Abb. 1: Statue des chinesischen Mönchs Baozi (Jap. Hoshi) aus dem Saōji-Tempel in Kyoto, Heian-Periode



Abb. 2: Halle der Tausend Buddhas mit der Triade Shakaymuni, Manjushri und Samantabhadra im Daehungsa-Tempel in Korea



Neben der vegetativen, ungeschlechtlichen tritt auch die geschlechtliche Fortpflanzung als Reproduktionspraktik in der ostasiatischen Kultur in Erscheinung. Die geschlechtliche Fortpflanzung führt zur Umordnung der genetischen Information; sie erschöpft sich nicht in der Vermehrung der Individuenzahl, sondern beruht vielmehr auf der ständigen Rekombination des Erbgutes in den Nachkommen, wodurch die genetische Variabilität gesichert wird. In der chinesischen und darüber hinaus gehend ostasiatischen Kultur schafft das Modulsystem die Grundlage für permanente Rekombinationen. Durch Umordnung des Bestehenden ergeben sich neue Konfigurationen. Ziel ist die Sicherung und Mehrung des Bestehenden durch Weitergabe. Wenn Schriftsteller/innen und Künstler/innen exzessiv ihre Vorläufer/innen zitieren und rekombinieren, so sichern sie deren Fortbestehen durch Verpflanzung bzw. Umpflanzung. Transplantation wird zu einem Akt der Überlebenssicherung, der Aufrechterhaltung der Herkunftslinien durch Erzeugung von Nachkommen sowie der Eingliederung in die Ahnenreihe. Sicherlich haben der Schamanismus als mystische und der Konfuzianismus als säkulare Lebensphilosophie ihren Anteil an der Ausbildung eines genealogischen Reproduktionsmodells als Fortpflanzungsstrategie. Generierung als Akt der Hervorbringung ist Genese, verdankt sich den Generationen der Geschlechterfolge; Reihenbildung ist ihr immanent. Während dem Ursprung als Nullpunkt etwas Punktuell anhaftet, fügt sich Herkunft in Linien permanenter Rekurrenz.

Natürlich hat auch der Buddhismus einen gewichtigen Anteil an der Ausprägung von iterativen Praktiken. Im Sinne der buddhistischen Lehre ist das Leben zyklisch durch den Kreislauf von Geburt und Tod bestimmt. Das Lebensrad versinnbildlicht diesen Wiedergeburtenskreislauf. Karma und Wiedergeburt sind miteinander verkettet. Bewusstsein und Existenz sind Ergebnis bzw. Folge von Ursachen und Bedingungen, welche in vergangenen Leben durch unwissendes Handeln geschaffen wurden. Die Ursachen im gegenwärtigen Leben wiederum bestimmen die Art der Wiedergeburt. Vorgängiges wirkt in Gegenwärtiges, Gegenwärtiges in Zukünftiges. Die kreisförmige Kette steht für Samsara: Sie kennt keinen Anfang, und nur, wenn man sie sprengt, kann man ihr ein Ende setzen. Sie zu erkennen bedeutet, von der endlosen Wiedergeburtensfolge befreit zu sein. Umgekehrt stellt sich mit der Wiederkehr im Laufe der Zeit auch ein Wiedererkennungseffekt ein. Daher wird der Pfad der Erleuchtung auch als ein Aufstieg in Stufen dargestellt. Die Pagode verleiht diesem Gedanken mit ihren Stockwerkgesimsen Ausdruck. Mit jeder nächsthöheren Stufe führt die Iteration näher an die Befreiung von der Wiedergeburt heran. Die auf die Spitze getriebene Iteration bringt Entleerung – und damit Eingang ins Nirwana.

3.3 Bild-Fortpflanzungen in der zeitgenössischen koreanischen Kunst

Mit welcher Kontinuität sich die dargestellten Reproduktionsstrategien bis in die Gegenwart hinein fortgepflanzt haben, kann anhand von Beispielen aus der zeitgenössischen koreanischen Kunst vorgeführt werden. Multiplikation und Modulation gelangen in Ik-Joong Kangs *Cologne Pagoda* (2001) zur Anschauung. (Abb. 3)

Kunsthartzkuben finden als standardisierte Module Verwendung; sie dienen dem Aufbau einer Pagode, die zugleich auf ihren historischen Vorläufer, den Wachturm verweist und auf die Grenzsituation an der Demarkationslinie zwischen Nord- und Südkorea anspielt. Dass das Reihungs- und Bauprinzip modularer Produktion als Reproduktion im Bild der Pagode erscheint, ist nicht zufällig, denn, wie bereits erläutert, stehen Form und Bedeutung der Pagode für modulare Vielfältigkeit. Die Pagode, ursprünglich aus dem Grabhügel entstanden, ist das zentrale sakrale Symbol des Buddhismus, sie dient der Aufbewahrung von Reliquien. Auf diese Funktion nimmt Kang Bezug, wenn er zahlreiche Fundstücke und Sammelobjekte in die Kunsthartzkuben einschließt. Das Fundament der *Kölner Pagode* bildet das Gefundene, Vorgefundene, Aufgelesene, Angesammelte, Aufgereichte. Aus den alten Überresten entsteht durch Zusammenfügung Neues. *Throw Everything Together and Add*⁴ – so lautet der Titel einer großformatigen Wandinstal-

4 Kangs große Wandinstallation *Throw Everything Together and Add* von 1994 wurde bekannt durch ihre Ausstellung im koreanischen Pavillon auf der Venedig-Biennale 1997. Die gesam-

Abb. 3: Ik-Joong Kang, »Cologne Pagoda«, 2001, Installation



lation von Kang, der zugleich zum Motto für sein künstlerisches Schaffen wurde und sein Verfahren charakterisiert, sich auf Vorgefundenes einzulassen und durch Hinzugefügtes Modulation zu kreieren. In den Steinsetzungen des Tapsa-Tempels in Korea, die eine Art Ersatzfunktion für Pagodenbauten übernehmen, gelangt

te Wandfläche des Ausstellungsraums war bedeckt mit kleinen quadratischen Tafelbildern mit den identischen Maßen 3 x 3 Inch (7,6 x 7,6 cm), die sich zu einem modularen Wandmosaik fügten (vgl. Roe 2001: 80f.). Der Titel für die Installation entstand in Anlehnung an das koreanische Nationalgericht *Bibimbap*, ein Reisgericht, das traditionell zur Resteverwertung verwendet wird und aus Reis mit weiteren Zutaten (Rindfleisch, Gemüse, Ei etc.) besteht.

dieses Prinzip noch deutlicher zum Ausdruck. Fundsteine werden zu Hügeln und Türmen aufgeschichtet. Der Sinn besteht darin, einen Stein auf den anderen zu setzen, ohne das Gleichgewicht der Gesamtkonstruktion zu gefährden. Das repetitive Element dieser Aufschichtungsaktion ist unübersehbar. Die Pagode folgt im architektonischen Aufbau, der Gesimsstaffelung, demselben iterativen Prinzip: Ihre Stufungen versinnbildlichen den Wiedergeburtenskreislauf, den permanenten Aufschub des Endes durch Rückkehr zum Anfang, die Verkettung von Ursache und Wirkung, Vorgängigem und Nachfolgendem, aber auch den stufenweisen Aufstieg als Befreiung von der Wiedergeburtensfolge.

Indem Kang mit seiner *Kölner Pagode* einen historischen Pagoden-Prototyp, nämlich die um 751 n. Chr. erbaute dreistöckige Pagode Seokgatap im Bulguksa-Tempel in Gyongju, der historischen Hauptstadt des Vereinigten Silla-Reiches (668-935 n. Chr.), in welcher der bisher älteste gedruckte Text gefunden wurde,⁵ kopiert, fügt er nicht nur sein Werk in eine bereits bestehende Traditionskette ein, sondern verbindet er auch das in der Pagode religions- und naturphilosophisch verkörperte Re-Produktionsprinzip mit einem technischen Reproduktionsverfahren: dem Druck. Damit liefert er einen Beleg für die Verflechtung zwischen kulturell bestimmter, genealogischer und medientechnischer Reproduktion.

Wie kulturelle und geschlechtliche Reproduktion zusammenspielen, wird in den künstlerischen Arbeiten der koreanischen Künstlerin Lee Bul manifest.⁶ Die Installation *Majestic Splendor* (1997) bedient sich des Prinzips der Multiplikation durch Iteration. (Abb. 4) Kleine Plastiktüten aus Klarsichtfolie sind in repetitiver Reihung auf einer Wand aufgebracht, so dass sich der visuelle Eindruck eines Rasters bzw. einer Matrix einstellt. In den versiegelten Plastiktüten befinden sich echte Fische, deren Schuppenkleid mit Pailletten, Perlen und anderen Dekorteilen bestückt wurde. Der glitzernde Paillettenschmuck kontrastiert stark mit der Fleischlichkeit des Fisches. Die Welt des Glamours und schönen Scheins, des Artifizialen und Superfiziellen kollidiert mit dem existenziellen Sein, mit Natur und Materie. Während das Natürliche dem Verfall und der Verwesung preisgegeben ist, bleibt das Künstliche von den Transformationsprozessen unberührt. Während der Fisch sich mit der Zeit, das heißt innerhalb des Ausstellungszeitraums zersetzt und dabei einen unerträglichen Verwesungsgestank verströmt, bleibt neben seinem Skelett der nutzlose billige Glitter als einzig Überdauerndes zurück. Der Gegensatz

5 Der Bulguksa-Tempel zusammen mit dem Grottentempel Seokguram zählen zum UNESCO-Weltkulturerbe. Bei dem in der Steinpagode gefundenen gedruckten Schriftrollentext handelt es sich um Auszüge aus der *Dharani-Sutra*. Für den Druck des Textes wurden 12 Holzblöcke verwendet, als Trägermaterial für den Druck diente Papier aus Maulbeerbaumrinde. Der Text wird auf den Entstehungszeitraum 704-751 n. Chr. datiert. (Ledderose 1989: 150f.)

6 Zum Werk von Lee Bul, insbesondere zur Auseinandersetzung mit dem Thema Cyborg und Gender siehe Yi 2001, Murray 2008 und Jeon 2017.

zwischen Natur und Kultur, Organischem und Artifiziellem könnte kaum drastischer veranschaulicht werden. Der bestialische Gestank, der sich mit der Zeit im Ausstellungsraum verbreitete – und der dazu führte, dass die Ausstellung vorzeitig abgebrochen werden musste – erinnert die Betrachtenden auf unerbittliche Weise daran, dass es hinter dem äußeren Bild der Erscheinung noch eine andere Realität gibt: die der unhintergehbaren Materialität und Vergänglichkeit des biologischen Organischen. Visuelle Wahrnehmung als kulturell kodierte und konventionalisierte wird durch das Olfaktorische unterminiert. Der Geruchssinn rächt sich am Gesichtssinn, ruft den Körper als lebendigen und vergänglichen Organismus, als Ort der Geburt und des Todes in Erinnerung; er setzt ihn in Opposition zum Körperbild, der Verbildlichung als Verbildung und Ausblendung des Körpers in seiner organischen Substantialität, seiner Natürlichkeit. Die Natur des Körpers wehrt sich gegen das Bild, in das sie gezwängt wird.

Abb. 4: Lee Bul, »Majestic Splendor«, 1997, Installation



Dieser rebellische Gestus lässt sich auch auf einer zweiten Bedeutungsebene wiederfinden. In Korea ist der Fisch traditionellerweise das Symbol für die weibliche Fruchtbarkeit. Indem das Motiv des bauchigen und geschmückten Fisches wieder und wieder reproduziert wird, sich das einmal gemachte Bild in endlosen Variationen fortpflanzt, konvergieren künstlerische, kulturelle und geschlechtliche Reproduktion. Im iterierten Bild des Fisches scheint Weiblichkeit als Inkarnation einer sich permanent reproduzierenden Natur auf. In der traditionellen koreanischen Kultur obliegt der Frau die Verantwortung, die Fortpflanzungskette nicht abreißen zu lassen – eine Fortpflanzungskette, in der die Frau, so will es die kon-

fuzianisch geprägte koreanische Gesellschaft, auf das biologische Geschlecht festgelegt und reduziert wird, der Mann aber das Privileg auf ein soziokulturelles Geschlecht besitzt – wodurch sich Genealogie und Gender kurz schließen. *Majestic Splendor* lässt sich daher auch als Angriff auf die phallogozentrisch strukturierte koreanische Gesellschaft verstehen, in der Frauen unter dem von männlicher Seite erzeugten Druck zur Reproduktion stehen. Das Bild der Frau als Matrix und Mutterboden, auf dem männliche Nachkommenschaft wächst und gedeiht, ist ein anrüchiges Bild geworden, das *zum Himmel stinkt*. Der majestätische Glanz des traditionellen, Weiblichkeit und Natürlichkeit ineins setzenden Modells ist verblichen. Die Austreibung des Natürlich-Biologischen aus dem Weiblichen ist als fortwährender Zerfallsprozess iterativ ins Bild gesetzt. Deutlich gemacht wird dadurch, dass Gender nicht festgesetzt und fixiert werden kann, sondern sich permanent verschiebt, substituiert, entsprechend der Definition von Judith Butler, die Gender als in einer Signifikantenkette gleitend lokalisiert und damit den Kopiencharakter von Gender herausstellt (Butler 1991: 203f.). Auch Marie-Luise Angerer betont wiederholt die radikale Nachträglichkeit und zweite Bearbeitung von Geschlecht (Angerer 2002: 161ff.). Naturalisierung wird als Vernichtungsakt präsentiert – und damit der Nichtigkeit überführt.

3.4 Reproduktionspraktiken in der westlichen modernen und zeitgenössischen Kunst

In der westlichen Kunst lässt sich mit dem Auftreten technischer Bildreproduktionsverfahren sowie industrieller Fertigungstechniken ein exponentieller Anstieg von iterativen Praktiken verzeichnen. Claude Monets Bilderserien (zum Beispiel seine Variationen über die Kathedrale von Rouen) sowie Andy Warhols Bildmultiplikationen verdanken sich dem Zeitalter der medientechnischen Reproduktion und seiner seriellen Wiederholungslogik (vgl. Zitko 1998). Mit Blick auf die massenhafte Ausbreitung von Praktiken des Iterativen lassen sich zwei Stoßrichtungen erkennen: Ritualisierung und Auratisierung auf der einen Seite, Rationalisierung und Egalisierung auf der anderen Seite. Der durch technische Reproduzierbarkeit erlittene Aura-, Bedeutungs- und Sinneswahrnehmungsverlust (vgl. Benjamin 1972) sowie die daraus resultierende Erfahrung von Nichtigkeit und Entleerung können durch Iteration vorgeführt, sie können aber auch durch Repetition als rituelle Praktik kompensiert werden. Die Logik der Wiederholung initiiert die Wiederkehr des Ritualen. Constantin Brancusis *Unendliche Säule* (1937/1938) kann als Inbegriff des modernen Serialismus gelten. Die Verbindung zum Unendlichen, Numinosen wird durch Repetition wiederhergestellt. Vom Künstler selbst stammt der Ausspruch, dass die *Unendliche Säule* die mythische Weltachse darstellt, die, »wenn man sie vergrößert, den Bogen des Firmaments tragen wird« (zit.n. Bach 1987: 28). Die Nähe

zur Symbolik der Pagode als Mittlerin zwischen Erde, Mensch und Himmel ist unübersehbar, aber auch die Verwandtschaft im modularen Aufbau. Brancusis Säule setzt sich insgesamt aus fünfzehn ganzen und zwei halben vorgefertigten Modulen zusammen, die – wie bei einer Perlenkette – einzeln auf eine im Boden befestigte Stange aufgefädelt wurden. Die Serie als Kette wird zum Symbol der Verknüpfung der fädelbaren, aufgelesenen Elemente zu einem Ganzen.

Holistische Gebilde zu schaffen aus multiplen Einzelteilen, ohne die Autonomie derselben zu tangieren, dieses Ziel verfolgen Künstler/innen des Minimalismus, wie zum Beispiel Donald Judd, mit modularen Serienproduktionen. Unterschiedliche Wertigkeiten zwischen den Einzelteilen, Unter- und Überordnungen dürfen nicht entstehen. Iteration schafft Egalisierung, die Wiederkehr des Gleichen geht ein Bündnis mit Gleichheit als Gleichwertigkeit ein. Identität bleibt in der Kopie gewahrt. Ermöglicht wird dies durch eine weitgehende Ablösung der künstlerischen Produktion durch technische Reproduktion, den Einsatz industriell vorgefertigter Module, sogenannter Prototypen, die an die Stelle des Originals rücken.

Der demokratische Anspruch auf Gleichwertigkeit spitzt sich in den Multiples, die Ende der 1950er Jahre aufkommen, weiter zu. Die Definitionen, die sich um den Begriff und das Phänomen des Multiple ranken, sind vielfältig, zum Teil auch irreführend.⁷ Häufig wird unter Multiples in Auflagen bzw. Serie produzierte Kunst verstanden, die gegen den herausgehobenen Status des Einzelstücks aufbegehrt, sich dem Unikat verweigert (vgl. Schmieder 1989; Zdenek 1994; Weibel 1999). Wenngleich diese Definition nicht als grundlegend falsch zu bezeichnen ist, so verfehlt sie doch das eigentliche Prinzip der Multiples, das in der Regel darauf gerichtet ist, Unikate in Serie herzustellen – so paradox dies auch klingen mag. Von zentraler Bedeutung ist dabei die Äquivalenz der Einzelstücke; kein Stück ist mehr wert als das andere, trotz möglicher physischer Differenzen. Die Kluft zwischen Original und Kopie ist geschlossen. Gleichwertigkeit kann erst dann garantiert werden, wenn der Terminus Multiple nicht mehr auf eine kunsthistorische Gattung, beispielsweise die serielle Kunst bezogen ist, sondern auf Objekte und Realisierungen, die sich jenseits ästhetischer Maßstäbe bewegen. Denn ein Multiple definiert sich nicht über die Qualität, die aus irgendeiner Materialeigenschaft bzw. ästhetischen Vorstellung abgeleitet ist, sondern allein über seine Etikettierung, durch die es als Distributionsartikel kenntlich gemacht wird. Multiples müssen als Multiples ausgewiesen sein. Deshalb ist die einzig zulässige Definition des Multiples diejenige, die Friedrich Tietjen in Anlehnung an Gertrude Stein gibt: »Ein Multiple ist ein Multiple ist ein Multiple.« (Tietjen 1999: 82). Trotz Multiplikation soll die Identität des Einzelstücks als unverletzliche Egalität gewahrt bleiben. Die Multiplikation, aus der das Multiple seine Legitimation bezieht, schafft kontinuierliche

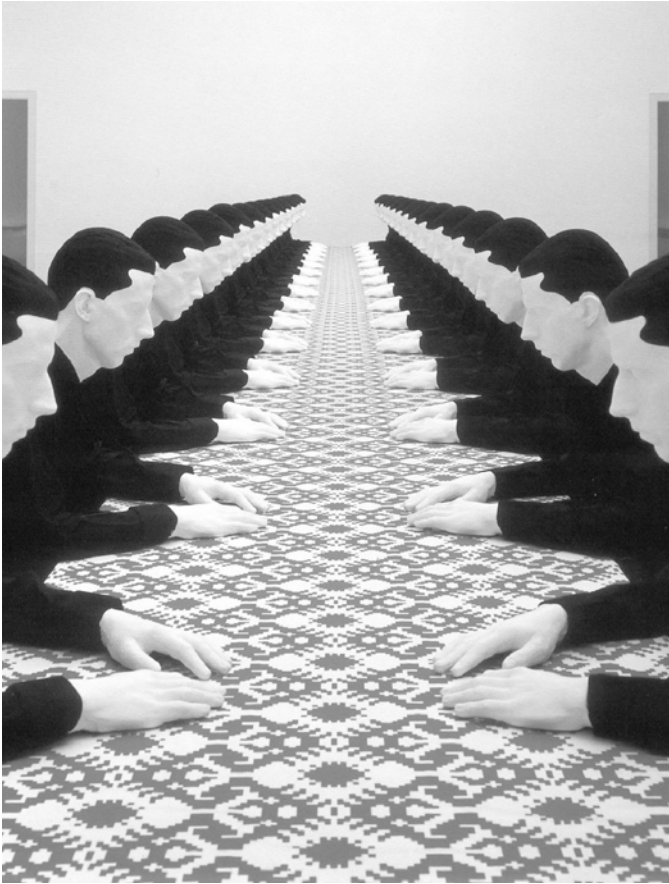
7 Zur Klärung der Definition siehe Pias 1994 und 2002.

serielle Vielheit, nicht aber Vielfalt als Mannigfaltigkeit, Verschiedenartigkeit. Multiple Vervielfältigung mündet in Vielzähligkeit, dient der Verbreitung. Das Multiple ist ein Medium der Distribution; es verdankt seine Entstehung den Gesetzen und Auswirkungen einer kapitalistischen Markt- und Konsumgesellschaft, die auf Massenproduktion und auf Massenverbrauch setzt. Quantitativ in Zahlen messbare Vielheit wird angestrebt, nicht Vielfalt als unendlicher Variantenreichtum, als kombinatorische Potenzialität.

Die Produktionsidee des Multiples beruht auf Iteration, und zwar Iteration des Identischen, Äquivalenten. Produktion ist immer schon Re-Produktion. Der zeitliche Riss zwischen dem Vorgängigen und Nachträglichem ist zum Verschwinden gebracht. Multiplizität als Aufhebung der Grenze zwischen Produktion und Reproduktion tritt dort in Erscheinung, wo das Original seinen Unikatstatus durch mediale und technische Reproduzierbarkeit einbüßt. Der Bedeutungsverlust des Originals hat mit der Entwicklung immer perfekterer Reproduktionstechnologien stetig und rapide zugenommen. Digitalität und Gentechnologie haben den langlebigen Kult um das Original als unhintergehbare Größe nachhaltig erschüttert. Wo der Mensch Welten künstlich erschaffen kann, wo er selbst künstlich erzeugt werden kann, da ist die Frage nach dem Original als Frage nach dem Ursprung redundant – oder reaktionär. Reproduktionsverfahren wie Copy und Paste regeln die Produktion, Praktiken des Multiplen gewinnen den Status des Primären.

Auch die Genderkategorie bewegt sich, wie bereits erwähnt, im Feld der zweiten Bearbeitung, der Praktiken des Sekundären. Eingefangen wird dieser Kopiencharakter von Gender in Katharina Fritschs *Tischgesellschaft* (1988). (Abb. 5) Im Bild der gentechnischen Reproduzierbarkeit, dem geklonten Menschen, wird die Reproduktion männlicher Stereotype vorgeführt und bloßgestellt. Geschlechterbilder pflanzen sich gleich Klonen fort; darin liegt ihre Repräsentationsautorität, aber auch ihre Monstrosität. Die Replikation erzeugt einen geschlossenen Zirkel. Jeder ist des anderen Wiedergänger, jeder erkennt sich im anderen als Klon wieder, wird in seiner singulären Originalität in Frage gestellt. In dem Maße, in dem der Mann durch den Akt der Iteration als Individuum, als unteilbare Einzelperson ausgelöscht wird, das heißt durch die absolut identische Kopie seiner Identität verlustig geht, löst er sich im Stereotyp der Männlichkeit auf (vgl. Blazwick 2002). Die Aufsplitterung und Vervielfachung des einen Modells verschmilzt Masse und Macht mit dem Männlichen. Die iterative Strategie schwemmt den männlichen Archetypus an die Oberfläche, sorgt für dessen Auratisierung und Mythisierung, konfrontiert aber zugleich mit der Angst vor schöpfergottgleicher Omnipräsenz und Omnipotenz. Der kulturellen Reproduktion von Geschlechterbildern lässt sich auch im Zeitalter der gentechnischen Reproduzierbarkeit nicht entkommen.

Abb. 5: Katharina Fritsch, »Tischgesellschaft«, 1988, Installation



3.5 The Making of Diversity

Die ostasiatische Kultur, die dem Originalitäts- und Unikatgedanken eher indifferent gegenübersteht, scheint sich dort leichter der westlichen Kultur anschließen zu können, wo die Differenz zwischen Original und Kopie durch immer ausgefeiltere medienapparative Reproduktionstechniken verwischt wurde. Die wiederholt von Kunst- und Kulturhistoriker/innen aufgeworfene Frage, wer wen kopiert, ob Ostasien den Westen oder aber der Westen Ostasien, scheint mir eine mü-

ßige zu sein. Bedeutungsvoller ist die Feststellung, dass im medientechnischen Zeitalter der Kopie und der Praktiken des Sekundären die Trajektorien der westlichen und ostasiatischen Bildkulturen zunehmend konvergieren – ohne dass ein direkter kausaler Zusammenhang bestünde. Viele neue Forschungsfragen werden durch diese Annäherungen aufgeworfen: War die modulare Kompositstruktur der chinesischen Schrift einer frühen Entwicklung von Reproduktionsstrategien und -techniken förderlich? Dass China und Korea über die ältesten gedruckten Schrifttexte verfügen (Ledderose 1998: 150ff.), könnte als ein Beleg gelten. Erzwang die Massenkultur in China, das Streben nach einer Zusammenführung des weit Verzweigten, nach einer Einheit der Vielheit, schon früh Massenproduktionen, für deren Bewältigung effektive Reproduktionstechniken wie beispielsweise das Modulsystem entwickelt werden mussten? Oder ist der *a priori* an Reproduktion als Multiplikation gekoppelte Produktionsbegriff einem Verständnis von Natur, Kultur und Immanenz geschuldet, das Vielheit aus Einheit und Ganzheit aus Partikularität entfaltet? Leitet die durch neue Reproduktionstechnologien evozierte Inflation von Praktiken des Sekundären bzw. Multiplen im Westen eine transkulturelle Wende ein, die als Deokzidentalisation bezeichnet werden kann?

Das Multiple hat die mit der europäischen Neuzeit aufgekommene und in ihrer historischen Nachfolge bis zur Moderne zementierte Idee einer uneinholbaren Differenz zwischen Original und Kopie *ad absurdum* geführt, indem es der Kopie Unikatstatus zuerkannte. Auch wenn unhinterfragt feststeht, dass die Kopie das Original nie ganz aushebeln kann, da sie kategorial an dieses gekettet ist, signalisiert der Inversions- als Unterminierungsakt dennoch eine radikale Verschiebung, die auf ein Obsoletgewordensein des bestehenden Kategoriengefüges, womöglich auf dessen Unzulänglichkeit hindeutet.

Éliane Escoubas hat darauf aufmerksam gemacht, dass eine Ästhetik des Multiplen, wie sie von Benjamin in seinem Aufsatz über *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* medientheoretisch konzeptualisiert und problematisiert wurde, mit einer Ästhetik des Ereignisses, wie sie in Merleau-Pontys *Phänomenologie der Wahrnehmung* entworfen wird, kompatibel ist, weil beide auf das reziproke Verhältnis zwischen Einheit und Vielheit, Identität und Differenz, Kontinuität und Diskontinuität abheben (Escoubas 1994: 141ff.). Indem die Autorin das scheinbar Unvereinbare als im Grunde vereint vorführt, das heißt technische Reproduktion und visuelle Perzeption in einer Ästhetik des Multiplen zusammenführt, bahnt sie den Weg für eine gewandelte Sicht auf das Verhältnis zwischen Produktion und Reproduktion, Original und Kopie, wie es sich vom westlichen Blickwinkel aus darstellt – und impliziert damit die bedeutsame Frage, inwieweit die medientechnischen Reproduktionsverfahren im Westen dazu beigetragen haben, eine neue Wahrnehmungs-, Gestaltungs- und Kunsttheorie auszuprägen, die sich jenseits oppositioneller Zuordnungen im Bereich des Intersubjektiven, Multiplikativen und Immanenten verortet (ebd.). Als Ästhetik des Tausches und der

Kombinatorik unterläuft eine Ästhetik des Multiplen die Dualismen zwischen Original und Kopie, Subjekt und Objekt, Solipsismus und Kollektivismus, Sehen und Gesehenwerden. Zum Zerrbild transformiert das Multiplikative dort, wo es auf die perfekte Kopie reduziert wird, auf die Einfältigkeit des Gleichförmigen, die Differenzlosigkeit des seriell reproduzierten Identischen, wie sie uns in Katharina Fritschs *Tischgesellschaft* als monströse Zukunftsvision menschlicher bzw. männlicher Reproduzierbarkeit vor Augen geführt wird. Dies gilt vor allem für eine Kultur wie die westliche, die sich auf die Unverwechselbarkeit des Individuellen gründet. Dass das Multipl(ikativ)e auch qualitative Mannigfaltigkeit bedeuten kann, dass Vervielfachung als Reproduktion nicht mit Authentizitätsverlust einhergehen muss, sondern auch als eine bewusste Zugewinnstrategie betrieben werden kann, um Vielfalt freizusetzen, ohne Einheit aufs Spiel zu setzen, haben die kulturellen und künstlerischen Reproduktionspraktiken als Primärpraktiken in Ostasien historisch bewiesen.

Ist es Zufall, dass das Konzept des Mannigfaltigen dort als neues Paradigma entwickelt wird, wo das Schreckgespenst von der »Kopie der Kopie« letzte Residuen des langlebigen Kults um die Unhintergebarkeit des Originals zu erschüttern droht? Dass man sich zur definitiven Beschreibung des Mannigfaltigen an Modellen der Natur orientiert, mag in diesem Zusammenhang nicht verwundern. Das Rhizom, wie es Gilles Deleuze und Félix Guattari als Modell eines neuen Vernetzungsdenkens vorgestellt haben, steht für Mannigfaltigkeit. Es wird nicht aus statischen Einheiten gebildet, sondern besteht aus einem heterogenen Gefüge von Konnexionen. Man kann es nicht auf seinen Ursprung zurückführen, sondern muss es als Mannigfaltigkeit begreifen. Es ersetzt die binäre Logik des Wurzelbaumes durch eine multiple Logik, die auf reziprokem Austausch beruht. Anders als bei einem Baum oder einer Wurzel gibt es bei einem Rhizom keine Punkte oder Positionen, sondern nur Linien. »Ein Rhizom kann an jeder Stelle unterbrochen oder zerrissen werden, es setzt sich an seinen eigenen oder an anderen Linien weiter fort« (Deleuze/Guattari 1992: 19). Das Rhizom pflanzt sich fort, auch wenn es verpflanzt, transplantiert wird, es wuchert und expandiert, variiert und mutiert; es definiert sich allein über eine Zirkulation von Zuständen und temporären Befindlichkeiten.

Die multiplikativen Produktionspraktiken der ostasiatischen Kultur folgen dem Prinzip der Mannigfaltigkeit – einer Mannigfaltigkeit, die sich weder auf das Mannigfaltige noch auf das Eine festlegen lässt, die weder Anfang noch Ende kennt, aber immer eine Mitte, aus der sie wächst und sich fortpflanzt, einer Mannigfaltigkeit, die, wie Deleuze und Guattari es fordern, gemacht ist, die durch Kombinatorik, durch die Permanenz des Wechsels und das Verbindende sich iterativ umgruppierender Verbindungen konstruiert wird. Ist das Multipl(ikativ)e rhizomorph strukturiert, das heißt, bietet es viele unterschiedliche Zugangsmöglichkeiten, so unterminiert es die Kopie in ihrer binären Identitätslogik. Wenn

Deleuze und Guattari davon sprechen, dass es im Orient, ganz besonders in Ozeanien, »so etwas wie ein rhizomatisches Modell gibt, das sich in jeder Hinsicht vom abendländischen Modell des Baumes unterscheidet«, wenn sie »im Okzident eine Landwirtschaft mit ausgewählten Abstammungslinien und vielen variablen Einzelorganismen« erkennen, im Orient hingegen »eine Gartenbaukultur mit einer geringen Zahl von Einzelorganismen, die auf einer umfangreichen Skala von ›Klonen‹ beruht« (Deleuze/Guattari 1992: 32), so hat diese interkulturelle Gegenüberstellung, wie gezeigt, durchaus ihre Berechtigung. Sie ist aber insofern nicht ganz zutreffend, als sich bereits eine transkulturelle Drift bemerkbar macht, die sich darin äußert, dass sich das »orientalische« Rhizom mit dem »abendländischen« Wurzel-Baum verschlingt und diesen zunehmend zu überwuchern beginnt – eine Tendenz, die sich im Westen mit dem Zeitalter der medientechnischen Reproduzierbarkeit, insbesondere der digitalen und biogenetischen, formiert hat, und die deutlich vor Augen führt, welche gewaltigen Auswirkungen neue Techniken und mediale Prozesse auf gewachsene kulturelle Verfasstheiten haben können. Ist Ostasien zum Wi(e)dergänger des Westens geworden? Oder aber der Westen zum Revenant Ostasiens? Die einzige Gewissheit, die angesichts dieses Doppelgängertums bleibt, ist die, dass das Gleiche in immer anderer Gestalt, an anderem Ort und zu anderer Zeit wiederkehrt.

III. Grenzverhandlungen.

Bildliche Transkulturation in der koreanischen und chinesischen Gegenwartskunst

1. Bildpolitik des demokratischen Widerstands. Der koreanische Minjung-Kunstaktivismus zwischen Transkulturation und Renationalisierung

1.1 Die *Minjung*-Protestbewegung im demokratiegeschichtlichen Kontext

Downtown Seoul has more protest spots than coffeehouses. Protesters of many persuasions have taken up a permanent, rotating residency in front of the Blue House, South Korea's presidential mansion, while the American embassy is never without riot police. For most of the country's history, demonstrations have been put down with an iron fist. [...] In 1985, the struggle was reignited en masse, and a two-year protest campaign brought down the government. No velvet revolution here, but a series of powerful, sustained confrontations culminating in a radical rewriting of the social contract. Its provisions are still being negotiated, in parliament and on the street. (Hadl 2011)

Die Soziologin Gabriele Hadl nimmt in ihrer Analyse der allgegenwärtigen koreanischen Protestkultur das breite Spektrum der Protestmethoden und -strategien in den Blick, das von buddhistisch inspirierten Performancepraktiken bis zu öffentlichen Selbstverbrennungen reicht. Erkundet man die Geschichte der koreanischen Protestkultur seit 1985, so stößt man unweigerlich auf die Geschichte des *Minjung*-Kunstaktivismus, dessen öffentliche Bild(kunst)proteste maßgeblichen Einfluss auf die demokratische Revolution in Südkorea hatten. Die aktivistische Bewegung des *Minjung* formte eine eigenständige politische Protestideologie und Protestikonografie mit dem Ziel, den offiziellen, vom Staat eingesetzten Machtdiskurs politischer Repräsentation und Repression zu brechen. Die visuelle Geschichte des politischen Protestes in Südkorea ist davon nachhaltig geprägt worden: Bis heute bedienen sich demonstrierende Studierende, Gewerkschafter/innen und Bürger/innen des Bildrepertoires von *Minjung*, um ihre Protestbanner, Streikposter und Wandgemälde zu gestalten und ihre politischen Aktionen visuell zu kommunizieren. Innerhalb der zeitgenössischen Protestgeschichte Südkoreas hat sich der *Minjung*-Kunstaktivismus zu einem öffentlichkeitswirksamen Widerstandsinstru-

ment entwickelt, »an effort to maneuver people's movements by which jobs and daily meals are guaranteed and skills of industrial units are maintained« (Kwak 1995: 121).

Historisch wurde *Minjung*, noch bevor es sich als Idee, politisches Programm und Kulturbewegung ausformte, als Aufschrei gegen Ungerechtigkeit, Ausbeutung und Gewalt ins Leben gerufen. In der Geschichte Koreas war *Minjung* die Stimme des Volkes, die sich erhob im Kampf gegen die Unterdrückung durch die Herrschenden (Wells 1995; Lee 2007). In der jüngeren koreanischen Geschichte hatte sich diese Gegenstimme in Unabhängigkeitskämpfen wiederholt zu Wort gemeldet (Robinson 2007). Spätestens seit dem *Donghak*-Aufstand von 1862, einem Bauernaufstand, der sich gegen das erbarmungslose Tributsystem und die Korruption der Beamten richtete und der vom Militär blutig niedergeschlagen wurde, war sie unüberhörbar geworden (Ok Soong 1986) – so nachfolgend in der *Samil-Undong*, der Unabhängigkeitsbewegung des 1. März von 1919, die sich gegen die Kolonialisierung Koreas durch Japan richtete, als auch in der Studierendenrevolution vom 19. April 1960, die sich gegen das von den Amerikanern installierte und gestützte Rhee Syngman-Regime wandte. Aber erst Anfang der 1970er Jahre, nach wiederholt fehlgeschlagenen Volkserhebungen, wurde *Minjung* insbesondere durch die literarische Stimme von Kim Chi-Ha,¹ der in seinen Erzählungen und Gedichten die koreanische Geschichte aus Sicht der untersten Bevölkerungsschichten, der Leidtragenden und Unterdrückten des Systems schilderte, zum Kampfbegriff geformt und zu einer kulturpolitischen Bewegung mit eigenem ideologischem Überbau erweitert, die als postkoloniale Befreiungsbewegung schließlich in den Prozess der Demokratisierung einmündete (Lee 2007).

Dem Geist dieser Widerstands- und Unabhängigkeitsbewegung entsprang auch die *Minjung*-Kunst. Sie verdichtete ihn in Reaktion auf die Schreckensereignisse von Gwangju zu einem neuen, ungemein kraftvollen Widerstandsgeist, der langen Atem besaß und deshalb politische Veränderungen auf dem Weg in die Demokratie bewirken konnte. Der Kunstkritiker Chung Yong-Mok hat sie als eine »realistische, subjektive, engagierte, regimekritische und nach nationaler Einheit strebende Kunst« (zit.n. Kim 1997: 18) mit Linksorientierung definiert; diese prallte auf die stark antikommunistische Ausrichtung der südkoreanischen Politik seit Beendigung des Koreakrieges. In kaum einem anderen Land in Europa und Asien hat eine Kunstbewegung so maßgeblich den Demokratisierungsprozess eingeleitet und mitgetragen wie in Südkorea – mit Ausnahme vielleicht der Philippinen, wo Künstler wie Pablo Baens Santos, Orlando Castillo und Renato Habulan, die

1 Zu den bekanntesten Werken des Volksdichters Kim Chi-Ha zählen *Cry of the People and Other Poems* (1974), *The Gold-Crowned Jesus and Other Writings* (1978), das epische Gedicht *Chang-il-dam* sowie zahlreiche satirische Gedichte.

sich als Sozialistische Realisten titulierte, eine ähnliche politische Führungsrolle für sich in Anspruch nehmen konnten. Das Widerstandspotenzial, das in Militärdiktaturen auf Intellektuellenseite häufig von einzelnen opponierenden Schriftsteller/innen, seltener aber von literarischen Gruppierungen aufgebracht wurde, ging in Südkorea mit erstaunlicher Massenwirkung von den bildenden Künstler/innen aus, die sich zu kunstaktivistischen Gruppen zusammenschlossen. Auslöser für diese bildpolitische Bewegung war das Gwangju-Massaker von 1980, bei dem die Proteste von Studierenden und anderen Zivilist/innen brutal von paramilitärischen Einheiten niedergeschlagen wurden.²

Nach der Ermordung des Diktators Park Chung-Hee hatte Chun Doo-Hwan, Generalmajor und engster Vertrauter Parks, am 12.12.1979 durch einen Militärputsch die Macht ergriffen. Er ließ ranghohe Generäle, die mit den Attentätern Park Chung-Hees sympathisiert hatten, verhaften, ebenso den Oppositionsführer Kim Dae-Jung und mit ihm mehr als 1000 Demokrat/innen. Die Verhaftung Kim Dae-Jungs löste Unruhen im ganzen Land aus, vor allem in Gwangju, der Hauptstadt der Heimatprovinz von Kim Dae-Jung. Trotz einer friedlichen Studierendendemonstration am 18. Mai 1980 setzte Chun Doo-Hwan Fallschirmtruppen gegen die unbewaffneten Demonstrierenden ein. Dieser übertriebene Militäreinsatz löste den Aufstand aus, an dem sich nicht nur Studierende, sondern die gesamte Bevölkerung Gwangjus, darunter Schüler/innen, Fabrikarbeiter/innen, Straßenhändler/innen beteiligten. Die Aufständischen verschafften sich Zugang zum Waffenlager der Kaserne und zur Polizei und verteilten Waffen an die Bevölkerung. In insgesamt zehntägigen heftigen Gefechten kamen viele Menschen ums Leben, darunter auch minderjährige Schüler/innen. Man geht inzwischen von ca. 3000 Toten aus. Trotz der Repressionen riss der Widerstand gegen das Militärregime nicht ab. Es kam zu täglichen Demonstrationen gegen das Chun-Regime. Allein in den Jahren 1986 und 1987 verbrannten sich über 30 Studierende und Arbeiter aus Protest selbst. Kim Dae-Jung wurde zum Tode verurteilt. Aufgrund internationaler Proteste wurde das Urteil jedoch in eine lebenslange Haftstrafe umgewandelt.³

Die bildende Kunst wurde zum verlängerten politischen Sprachrohr der Freiheit und Selbstbestimmung einfordernden, vom Staat repressiv unterdrückten Menschen. Dies geschah in zeitversetzten Nachbeben in Reaktion auf die politischen Ereignisse von Gwangju. In den frühen Jahren ihrer Amtsperiode versuchte die Zivilregierung unter Kim Yong-Sam, die das politische Erbe des autoritären Staatssystems antrat, die Erinnerung an das Gwangju-Massaker

2 Zur Geschichte des Gwangju-Aufstandes siehe Shin/Sin/Wang 2003, Choe 2006 und Katsiaficas/Na 2006. Eine Chronik der Ereignisse des Gwangju-Aufstandes vom 18.-27. Mai 1980 findet sich in The May 18 Memorial Foundation 2007.

3 Zu Kim Dae-Jung als politischer Identifikationsfigur der Oppositions- und Demokratisierungsbewegung siehe seine autobiografischen Schriften (Kim 1987, 2001, 2004) sowie Goldstein 1999 und Baker 2014.

auszulöschen, indem sie den Opfern und ihren Anwälten das Recht verweigerte, den Tätern und Schuldigen den Prozess zu machen. Erst allmählich rührte sich der Stachel im Fleisch, und so bedurfte es noch eines halben Jahrzehnts, bis sich der Widerstandsgeist von Gwangju öffentlich auf den Straßen zu artikulieren begann, dafür aber um so vehementer.⁴ Die Kunst brach nun massiv das Schweigen: Sie stellte die Ereignisse von Gwangju in drastischer Direktheit und Schärfe dar. Durch ein Sujetverbot, das die Regierung angesichts der Inflation von Gwangju-Darstellungen verhängte, wurde die Kunst dazu gezwungen, sich zunehmend politisch zu organisieren. Am 22. November 1985 kamen kleinere Gruppen von realistisch gesinnten Künstler/innen mit politischen Oppositionsgruppen zusammen, um das sogenannte »Institut für Volkskunst« zu gründen, das eine Kulturrevolution durchführen sollte. Der Staat witterte eine kommunistische Verschwörung, und so wurden die Künstler/innen, die dem Institut bzw. seinem politischen Umfeld angehörten, als subversiv eingestuft. Ausstellungen wurden gestört, geschlossen oder mit Hilfe von geheimpolizeilichen Übergriffen verhindert. Die Lage erreichte 1987 ihre Eskalationsspitze, als bekannt wurde, dass Park Chong-Chol, ein Sympathisant des *Minjung*-Institutes für Volkskunst, zu Tode gefoltert worden war. In Reaktion auf diese schockierende Nachricht organisierten einige Künstler/innen eine Antifolter-Ausstellung, die wiederum zum Austragungsort gewalttätiger Übergriffe von Seiten der Staatsmacht wurde. Eine Gruppe von Polizisten drang in die Ausstellungsräumlichkeiten ein, riss die Bilder von den Wänden, zerstörte einige davon und inhaftierte die ausstellenden Künstler/innen. Eine Gruppe von insgesamt 273 Künstler/innen forderte daraufhin in einem als Petition verfassten Protestschreiben die Regierung dazu auf, sowohl alle politischen Häftlinge frei zu lassen, als auch alle Rechte, die ihnen Freiheit garantierten, wiedereinzusetzen. Es folgten lange anhaltende Protestaktionen, die sich über die Juni-Kundgebungen von 1987 bis zu den Arbeiterstreiks von Juli bis September desselben Jahres hinzogen (Kwak 1995: 119).

4 Kim Jea-Won unterscheidet drei Richtungen innerhalb der *Minjung*-Kunstbewegung, die das Spektrum zwischen gesellschaftskritischer Kunst und kunstaktivistischer Protestbewegung repräsentieren. Als erste Richtung identifiziert er die »vertikale« Bewegung, deren Künstlerintellektuelle Elitenkritik äußerten und das Bewusstsein für die gesellschaftliche Realität der Unterdrückten wecken wollten. Hierzu zählt er vor allem die Künstler/innen der *Minjung*-Gruppe »Wirklichkeit und Äußerung«. Die zweite »horizontale« Richtung werde von der Freien Künstlervereinigung Gwangju vertreten, die nach Solidarisierung durch gemeinsame künstlerische wie kunstpädagogische Aktionen strebe. Bei der dritten Richtung schließlich handle es sich um eine »agitative« Kunstbewegung, die an Massendemonstrationen teilnehme. Dieser aktivistischen Richtung gehörten die Gruppe *Durong* (Reisfeld) und das »Institut für Volkskunst« an (Kim 1997: 15).

1.2 Künstlerische Formen, Techniken und Strategien der *Minjung*-Bildpolitik

Um eine ungehinderte Verbreitung ihrer Protestideen zu gewährleisten und ein breites, Studierende und Gewerkschafter/innen einbeziehendes Publikum anzusprechen, bedienten sich die *Minjung*-Künstler/innen politisch besetzter Ausdrucks- und Medienkommunikationsformen. Sie monopolisierten politische Pamphlete, Transparente, Plakate, Flugblätter und Karikaturen, aber auch Wandmalereien (in Anknüpfung an die sozialkritisch-realistische Kunstbewegung des mexikanischen Muralismo) und Banner für ihre eigenen Zwecke und griffen dabei zugleich auf traditionelle Reproduktionstechniken und Bildträgermedien wie Holzschnitt und Bild-/Schriftrolle zurück. Durch die aktivistische Vermischung von Kunst- und Politästhetik prägte sich *Minjung* zu einer widerständigen Bildsprache volksnaher, freiheitlich-demokratischer Protestpropaganda aus.

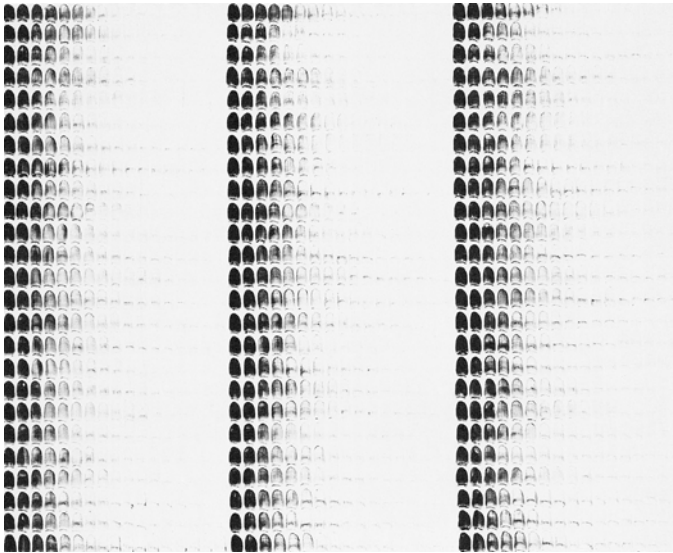
Kennzeichnend für die *Minjung*-Bildpolitik ist der Bruch mit einem individualistischen Kunstbildsystem und seinen Institutionen durch Schaffung einer kollektiven, öffentlich agierenden Populärbildkultur. *Minjung* ist ein sinokoreanisches Wort, das sich aus den Schriftzeichen für *min* = Volk und *jung* = Menge/Masse zusammensetzt. Wörtlich könnte man *Minjung* mit »Volksmasse« übersetzen. Etymografisch stellt das Schriftzeichen *min* drei Sklaven dar, die unter der Sonne arbeiten. Darin drückt sich aus, dass *Minjung* auf die hart arbeitenden und geknechteten Menschen, das politisch unterdrückte, ökonomisch ausgebeutete, unter Entfremdung und Verdinglichung leidende Volk bezogen ist (Chi 2000: 13).

Die sozialrealistische Bewegung der *Minjung*-Kunst suchte eigene Volkskunsttraditionen wiederzubeleben, so etwa die buddhistische und schamanistische Kunst, die koreanische Genremalerei, bäuerliche Volkskunst sowie Maskentänze (*Talchum*). Sie wandte sich gegen jede Form elitärer Kunst und positionierte sich als Gegenbewegung zur koreanischen monochromen Malerei (*Dansaekhwa*), deren minimalistisches *l'art pour l'art*-Konzept sie als realitätsferne und unpolitische Stillhaltekunst in Zeiten der Militärdiktatur verurteilte (Abb. 1).⁵

Der monochromen Kunstbewegung, die sich 1975 unter dem französischen Namen der *École de Seoul* formiert hatte und stark an europäisch-amerikanischen Kunstströmungen wie dem Informel und Abstrakten Expressionismus, aber auch an der vom westlichen Informel beeinflussten japanischen *Mono-ha*-Bewegung

5 Zum elitistischen Ansatz der von westlichem Informel und Minimal Art beeinflussten koreanischen Künstler/innen schrieb der Kunstkritiker Kim Yun-Su: »Sie wollten die historische Wirklichkeit, Schmerz und Hoffnung des Volkes nicht in ihre Kunst einschließen. Vor die Alternative zwischen dem Geist des 19.4.1960 und der abstrakten Kunst gestellt, wählten sie die letztere und verrieten damit gleichzeitig ersteren. [...] Seither hielt sich die koreanische Kunst der 60er und 70er Jahre von der politischen und sozialen Wirklichkeit fern und war letztlich gegen die Demokratisierung gerichtet.« (Kim zitiert nach Kim 1997: 16).

Abb. 1: Lee U-Fan, »From Point«, 1976, Öl auf Leinwand



orientiert war, warf sie Verwestlichung vor;⁶ und dies, obwohl die Künstler/innen der koreanischen *Dansaekhwa*-Malerei Formen westlicher Abstraktion mit traditionellen sinokoreanischen Maltechniken zu verbinden suchten und auf der buddhistisch bis daoistisch geprägten Spiritualität ihrer Werke beharrten.⁷ Die östliche Transkulturation westlicher Abstraktion äußerte sich vor allem im Umgang mit dem Bildträger und der Farbe. Der Künstler Ha Chong-Hyon beispielsweise färbte die Leinwand von der Rückseite ein, bis sie völlig durchtränkt war und die Farbe durch die Oberfläche der Bildvorderseite emergierte. In Anlehnung an Lucio Fontanas Loch- und Schnittbilder (*buchi* und *tagli*) stach Kwon Young-Wu Löcher durch traditionelles, aus der inneren Rinde von Maulbeerbäumen gefertigtes *Hanji*-Papier. Yun Myong-No trug dick gespachteltes Pigment auf die Leinwand auf, um die geschichtete Farbe nach dem Trocknungsprozess manuell aufzubrechen. Pak Seo-Bo, der als Vater der *Dansaekhwa*-Bewegung gilt, strebte mit Arbeitsmethoden der buddhistisch-meditativen Introspektion und

6 Zur Kerngruppe der *Dansaekhwa*-Künstler/innen zählten Choi Myong-Young, Chung Chang-Sup, Chung Sang-Hwa, Ha Chong-Hyun, Kim Gui-Line, Kim Tschang-Yeul, Lee Dong-Yeup, Lee Seung-Jio, Lee Ufan, Park Seo-Bo, Suh Seung-Won und Yun Hyong-Keun (vgl. Park 1996).

7 Zur abstrakten Kunst der monochromen *Dansaekhwa*-Malerei siehe Kee 2015, Lee 2015, Morley 2013 und 2018.

der koreanischen Kalligrafie, die er in eine moderne Schreibkunst der *Écriture* transformierte, nach Leere durch Reduktion.

In Abgrenzung zu diesen künstlerischen Positionen der *Dansaekhwa*-Bewegung forderte *Minjung* eine Wende von einer intellektualistisch-abstrakten zu einer realistisch-konkreten Kunst. Diese sollte sich der Lebenswelt gegenüber öffnen und im öffentlichen Raum, das heißt auf Straßen und Plätzen, in Erscheinung treten, um mit dem Publikum zu interagieren.

1.3 Der *Minjung*-Holzschnitt als sozialkritisches Kommunikationsmedium

Zur kunstrevolutionären Entwicklung einer volksnahen, sozialrealistischen Kunst griff die *Minjung*-Kunstabewegung auf Ausdrucksformen und Bildmedien des Expressionismus und Sozialistischen Realismus zurück. Aufgrund der Synthese von expressionistischer Formensprache und sozialpolitischem Anspruch erfuhren die deutschen Holzschnitte der 1920er Jahre, insbesondere die grafischen Arbeiten von Käthe Kollwitz, eine intensive Rezeption in Korea, vermittelt über China.⁸ Mit der Diffamierung von Käthe Kollwitz' sozialkritischen Grafiken im NS-Regime erfolgte eine verstärkte internationale Rezeption ihres Werkes im Ausland, die von den USA bis nach China reichte. Der chinesische Grafiker und Maoist Lu Xun fungierte im ostasiatischen Raum als Vermittler des Kollwitzschen Holzschnitts. So gelangte der expressive Holzschnitt Kollwitzscher Prägung über seine Adaption und Transformation in der chinesischen Holzschnittbewegung nach Korea, wo er von den *Hyungsildong-in*-Künstler/innen Ende der 1960er Jahre rezipiert und Anfang der 1980er Jahre durch seine Verbreitung in Kunstzeitschriften von der *Minjung*-Kunstabewegung wiederentdeckt wurde (vgl. Kim 1997: 147). Für die bildpolitische Nutzung als populäres Massenmedium bot sich der Holzschnitt vor allem deswegen an, weil er leicht zu fertigen war und mithilfe seiner direkten und einfachen Bildsprache die unkomplizierte Vermittlung politischer Inhalte und Vorstellungen ermöglichte.⁹ Formalästhetisch knüpfte der koreanische *Minjung*-Holzschnitt an bestehende westliche Traditionen an, um sie in koreanischer Neuperspektivierung

8 Bekannt ist, dass die in Berlin tätige amerikanische Verlagslektorin und Frauenrechtlerin Agnes Smedley Käthe Kollwitz davon überzeugte, Lu Xun 20 grafische Blätter von ihr zu schenken. Diese wurden 1936 als Mappe in Shanghai publiziert und wirkten nachhaltig auf die Entwicklung des modernen chinesischen Holzschnitts (Thiem 1992: 27). Zu Lu Xun als Pionier und Förderer des modernen chinesischen Holzschnitts vgl. Emrich 2014 und Uchiyama 1987. Zur Weiterentwicklung des zeitgenössischen chinesischen Holzschnitts in der Volksrepublik China vgl. Meißner/Sievernich 1976.

9 Vgl. hierzu die Äußerung von Yeh Sheng-Dao, dem Vorsitzenden der Holzschnitzer-Vereinigung in Shanghai aus dem Jahr 1946: »The art of modern Chinese woodcutting, howe-

fortzuführen. Dies zeigen insbesondere die am expressiven Stil von Kollwitz orientierten Holzschnitarbeiten von Tomiyama Taeko¹⁰ sowie von Hong Song-Dam, auf die ich im Folgenden zurückkomme.

Der Holzschnitt erweist sich als adäquates künstlerisches Ausdrucksmedium, um die Schrecken des Krieges bzw. kriegsähnlicher Zustände, wie sie während des Gwangju-Aufstandes herrschten, ins Bild zu bannen. In seinen konturscharfen und kontrastreichen Schnittbildern artikuliert sich der Aufschrei und das Todesröcheln der leidenden Kreatur, der unschuldigen Opfer, vor allem der Frauen, Mütter und Kinder. Schrecken, Gewalt und Mord wirken anonymisierend, sie löschen die menschliche Individualität aus, schmelzen sie in ein kollektives, christlich konnotiertes Schmerzensbild – das der Pietà – um, wie es Tomiyama Taekos Holzschnitt *Pieta* aus der *Gwangju*-Serie zeigt (Abb. 2). Die Formensprache ist abstrakt-primitiv gehalten, in den sparsam gesetzten Schnitten vor dem blutrot eingefärbten Hintergrund wird der Schmerzensaudruck komprimiert.

Ebendiese Abstraktion aber, die das Individuelle zurückdrängt und es in einem humanen Universalismus modernistischer Prägung aufgehen lässt, wurde von der zweiten Generation der *Minjung*-Künstler/innen, die stärker ideologisch agierten, kritisiert. In seiner Bestandaufnahme der Geschichte der *Minjung*-Kunst als Protestbewegung hält Ry Fryar fest: »While the first *Minjung* artists owed much to the prints of Kaethe Kollwitz and German Expressionism, the second generation seemed to take Chinese Social Realism as prime inspiration.« (Fryar 2006) Zwar bediente sich auch die zweite Künstlergeneration westlicher bzw. west-östlicher Gesellschaftstheorien aus dem politischen Umfeld der Frankfurter Schule und des Marxismus-Leninismus, um ihre eigene *Minjung*-Programmatik zu entwickeln, dennoch lehnten sie modernistische Einflüsse, wie sie unter anderem der Expressionismus repräsentierte, als westlich und damit der koreanischen Kunst und Kultur unangemessen ab. Ihr Credo lautete: Nur wenn die Kunst in ihren Schöpfungen vom Volke, sprich von der koreanischen Volkskultur ausgeht, kann sie auch vom Volk rezipiert werden und so ihre Wirksamkeit im Kampf gegen die herrschende Elite entfalten. Deutlich lässt sich an dieser Neuausrichtung der Programmatik von *Minjung* die Angst vor Überfremdung durch westliche Denkmotive und Ausdrucksformen ablesen, die seit der Öffnung Koreas durch Japan, das als verlängerter Arm der westlichen Dominanzkultur operierte, zunächst latent, dann immer offener präsent wurde. Da der Westen historisch in Südkorea meist

ver, is not derived from native tradition. It has come into being as a result of foreign influence.« (zit.n. Kim 1997: 145).

- 10 Bei Tomiyama Taeko handelt es sich um eine aus Japan stammende Künstlerin, die sich ursprünglich in der japanischen Arbeiterbewegung engagiert hatte, dann als Menschen- und Frauenrechtsaktivistin in Korea tätig wurde und eng mit Kim Chi-Ha, dem literarischen Mitbegründer der *Minjung*-Bewegung, befreundet war. Zur aktivistischen Rolle Taekos als Frauenrechtlerin und Künstlerin siehe Jennison 1997, 2010 und Hein/Tanaka 2010.

Abb. 2: Tomiyama Taeko, »Pieta«, Gwangju-Serie, 1980, Lithografie



vereinfachend mit Moderne gleichgesetzt wurde, auch weil er als schmerzhafter Einschnitt in die eigene, noch agrarisch verfasste Kultur erfahren wurde, grenzten sich die *Minjung*-Künstler/innen als radikale Anti-Modernist/innen von ihm ab. Die pauschale Ablehnung expressionistisch gefärbter, westlich-moderner Kunst in der Ideologisierungphase der *Minjung*-Kunstabewegung ist daher mehr als politische denn als ästhetische Positionierung zu interpretieren.

Mit dieser Haltung im Zusammenhang steht die Wiederentdeckung des Holzschnitts als eigenständiges und traditionsreiches koreanisches Bildmedium – und dies nicht nur in Abgrenzung zum expressionistischen Holzschnitt westeuropäischer Prägung, sondern auch zum japanischen und chinesischen Holzschnitt.¹¹ Auf

11 Die druckgrafische Technik des Holzschnitts war, noch bevor sie sich im Westen in der Renaissancezeit zu einem eigenständigen künstlerischen Medium entwickelte, in China weit verbreitet. Sie florierte in der Song-Dynastie (960-1279), als eigene Holzschnittswerkstätten gegründet wurden, und verbreitete sich von China aus weiter nach Korea und Japan, wo sie sich ab dem 17. Jahrhundert zu einer eigenständigen Kunstform entwickelte. Zur Geschichte des Holzschnitts in der Renaissance siehe Landau/Parshall 1994, zur Entwicklung des japanischen Farbenholzschnitts siehe von Seidlitz 1923 und Schwan 2003, zur avantgardistischen Umgestaltung des chinesischen Holzschnitts siehe Tang 2008.

der Suche nach der Koreanität rücken außerordentliche technischen Leistungen in der Geschichte Koreas, wie etwa die Erfindung der Druckkunst, in den Fokus. Künstler/innen besinnen sich darauf, dass das älteste, bisher bekannte gedruckte Buch aus Korea stammt, dass die koreanische Druckkunst über die *Tripitaka Koreana*, die umfassendste Sammlung kanonischer buddhistischer Texte der Welt, geschnitten in 81.258 Holzdrucktafeln, verfügt (Park 2013),¹² dass es Holzschnitt und Textdruck waren, die zur frühen Verbreitung des Buddhismus in Korea beigetragen haben, und dass eine der größten Meisterleistungen der koreanischen Druckkunst, nämlich die Verwendung beweglicher Metalllettern (1403), bereits dem königlichen Regenten Daejong als politisches Einflussinstrument diente, um durch massenhaften Nachdruck chinesischer Klassiker den bis dahin starken Einfluss des Buddhismus durch konfuzianische Literatur zurückzudrängen.¹³

Entsprechend berufen sich die *Minjung*-Künstler/innen gerne auf die koreanische Holzschnittradition der Yi-Dynastie, ihren sozialkritischen Anspruch in der Darstellung der Gebräuche, Rituale und Lebensformen der Volkskultur.¹⁴ In Hong Song-Dams Holzschnitten von schamanistischen Bräuchen, Volksmusik- und Tanzszenen klingt die Rückwendung zur koreanischen Volkskultur deutlich an.¹⁵ Die stark vereinfachten Formen wirken archaisch und naiv, die grobe Linieneinführung auf weißem Grund aggressiv-rebellisch. Die simplen Schwarz-Weiß-Grafiken, darunter vor allem Hong Song-Dams Holzschnittserie *Dawn* (1987), in der Szenen des Gwangju-Aufstandes vom Mai 1980 dargestellt sind (Abb. 3), wurden für Protestpamphlete und Riesenbanner massenhaft reproduziert.

Ry Fryar wurde Zeuge der Protestbildmacht überdimensionierter Holzschnittbilder, als er sich anlässlich einer Protestkundgebung auf der Insel Chejudo im

12 Die Druckstöcke für die *Tripitaka Koreana*, die seit 1995 zum UNESCO-Weltkulturerbe zählen, wurden zwischen 1238 und 1251 auf der Insel Ganghwa hergestellt; sie werden heute im Tempel von Haeinsa in Korea aufbewahrt.

13 Zur imperialen Frühgeschichte der technologischen Entwicklung beweglicher Metalllettern in der koreanischen Yi-Dynastie und dem königlichen Druckmonopol merkt Pow-Key Sohn an: »Korean printing with movable metallic type developed mainly within the royal foundry of the Yi dynasty. Royalty kept a monopoly of this new technique and by royal mandate suppressed all non-official printing activities and any budding attempts at commercialization of printing. Thus, printing in early Korea served only the small, noble groups of the highly stratified society.« (Sohn 1959: 103).

14 Der *Minjung*-Holzschnitt übernimmt häufig auch Motive aus der Genremalerei der Yi-Dynastie, wie dies etwa die Arbeiten der Gruppe *Durong* in Gegenüberstellung mit den Genremalereien Kim Hong-Dos, seinen Darstellungen gemeinschaftlichen Erntens und Essens belegen.

15 Als Beispiele angeführt werden können Hongs Holzschnitte *Schamanin*, *Sicheltanz* (*Nalchum*) und *Schwerttanz* (*Galchum*) aus dem Jahr 1982. Auch christliche Bedeutungsebenen finden sich in seinen Darstellungen des Gwangju-Massakers. Zum *minjung*-theologischen Konzept *Han* in den Holzschnittarbeiten von Hong siehe Küster 1997.

Abb. 3: Hong Song-Dam, »Fighting with Stones«, 1986, Holzschnitt



Frühjahr 1992 zum ersten Mal mit der kunstaktivistischen *Minjung*-Bewegung konfrontiert sah:

At the beginning of the protest, the students raised fists, chanted unintelligibly (to my ear), and raised large banners on tall bamboo poles. It was the simple graphics on the banners that moved me. The banners were made of hanji (a tough traditional Korean mulberry paper), and the artwork scaled huge, in highly visible black and white prints. Moving angrily over and through the crowd, the strong printed figures personified the spirit of rebellion. Giants in traditional Korean peasant garb seemed to fight the establishment with thick, work roughened hands and determined faces. They urged the crowd from atop the poles, with images of past wrongs done to the ›people‹, and of courageous resistance to faceless, ominous government police. The figures were sometimes well made, but more often done

in a more awkward, naive style that emphasized coarse messages of rebellion rather than an eloquent aesthetic appeal. (Fryar 2006)

Obwohl die Auswirkungen des gewalttätigen Vorgehens der Militärregierung gegen die Demonstrierenden anhand von Fotomaterial direkt hätten dokumentiert werden können, bevorzugte die *Minjung*-Bewegung die Einfachheit und Plakativität der Holzschnittdarstellung. Aus diesem Grunde wurden sogar Holzschnitte nach Fotografien von dramatischen Gwangju-Ereignissen, wie zum Beispiel dem gewaltsamen Tod des Studenten Lee Han-Yeol, angefertigt.

Abb. 4: Choi Byung-Soo, Porträt des Studenten Lee Han-Yeol, Ersatzgemälde für das von Polizeikräften zerstörte Originalbild, Ausstellungsansicht auf der Gwangju-Biennale 2010



Lee Han-Yeol, Student der Yonsei-Universität, kam am 9. Juni 1987 während einer Demonstration gegen das Chun-Regime ums Leben, als er von einem Kanister mit Tränengas getroffen wurde, der von einem Polizisten gegen die Demonstrierenden geschleudert worden war. Der koreanische Künstler Choi Byung-Soo fertigte eine Entwurfszeichnung des Vorfalls im *Minjung*-Holzschnittstil an, die den Schriftzug »Macht Han-Yeol wieder lebendig!« trug. Sie diente als Vorzeichnung

für ein 10 x 17,5 m großes Bannerbild, das an der Fassade des Student Union Building der Yonsei-Universität aufgehängt wurde. Zusammen mit einem Porträtbild, das Choi Byung-Soo für die öffentliche Trauerprozession entwarf (Abb. 4),¹⁶ diente es als eindringliches Memorial- und Mahnbild für die Protestaktionen.

1.4 Aktivistisch-performative Reaktualisierung buddhistischer und schamanistischer Bildtraditionen und -praktiken

Neben dem Holzschnitt waren es vor allem buddhistische Bildmedien und Ikonografien, ebenso wie schamanistische Aufführungspraktiken, die als Vehikel zur Formierung einer populären, breitenwirksamen Protestkultur wiederentdeckt wurden. Um ihren realistischen, sozialpolitischen Anspruch zu artikulieren, griff die *Minjung*-Kunstbewegung unter anderem Darstellungsnarrative aus der koreanischen buddhistischen Tradition der Höllen- und Paradiesdarstellung auf. Der Motivkomplex »Szenen der Hölle« erfreute sich bei *Minjung*-Künstler/innen besonderer Beliebtheit, man bediente sich seines Repertoires meist für satirische Zwecke. In dem Gemälde *Marketing V – Hell* (1981) (Abb. 5) übt der *Minjung*-Künstler Oh Youn scharfe Sozialkritik an der amerikanisch-verwestlichten südkoreanischen Gesellschaft; er entlehnt hierzu die buddhistische Ikonografie des Bildnarrativs »Zehn Könige der Hölle« und münzt diese in Kapitalismuskritik um. In traditionellen Szenen der »Zehn Könige der Hölle« sind üblicherweise im unteren Bildbereich die Sündigen dargestellt, die nach dem Tod gemäß ihrer Untaten in den Wiedergeburtenskreislauf eingehen. In Ohs Gemälde hingegen, dessen Leinwand mit amerikanischen Produktmarken wie Coca-Cola, Maxim etc. übersät ist, befinden sich im Darstellungsbereich der Hölle die Teufel des westlichen Kapitalismus; mit roher barbarischer Gewalt erdrücken sie die Sünder/innen, schlitzen ihnen die Kehle auf, werfen sie in kochende Kessel oder zersägen sie. Auch in *Marketing I – Inferno* wird die Hölle über Symbole eines westlich geprägten Lebensstils definiert. Die richtenden Höllenkönige stehen unter Coca-Cola Schirmen, sie trinken Coca-Cola und lassen die Verdammten an westlichen Produkten wie etwa Speiseeis zugrunde gehen. Die Speisung der Hungrigen wird zum höllischen Albtraum, im Flammenspiegel erscheint das Zerrbild der westlichen Konsumkultur. Das modern(isiert)e Korea wird in Oh Youns Bildern als eine unterdrückte und gespaltene Nation charakterisiert, in der fremde Mächte und Einflussphären das irdische

16 Das von Choi Byung-Soo entworfene Memorialporträt für die Trauerfeierlichkeiten wurden von Polizeikräften zerstört, die den Tod von Lee Han-Yeol herunterzuspielen suchten. Für die Gwangju-Biennale 2010 hat Choi ein Ersatzporträt gemalt und die Einsatzsituation des Memorialbildes rekonstruiert: Auf einem Pickup montiert, diente es während der Protestgedenkenfeier für Lee Han-Yeol der öffentlichen Zurschaustellung der gewalttätigen Ausschreitungen gegen demonstrierende Studierende.

Abb. 5: Oh Youn, »Marketing V – Hell«, 1981, Mixed Media



Leben zur Hölle machen. In der Gesamtschau präsentiert der Gemäldezyklus der Höllenszenen eine bittere postkoloniale Abrechnung mit der Verwestlichung des Landes.

All Things Under Heaven, ein im Kollektiv hergestelltes Gemälde der *Minjung*-Kunstgruppe *Durong*,¹⁷ übernimmt ebenfalls eine Darstellungstradition aus der koreanischen buddhistischen Malerei, und zwar das Nektar-Ritualbild.¹⁸ Traditionell bezieht sich dieser Bildtypus, der vor allem in der Choson-Dynastie (1392-1910) florierte, auf die Zeremonie der Labung der Gefallenen.¹⁹ Die Bilddarstellung teilt sich in Paradies und Hölle: In der oberen Bildhälfte sind die Figur des Buddha Amitabha sowie Bodhisattvas aus dem Reinen Land mit den von ihnen aus der Verdammnis der Hölle erlösten fühlenden Wesen zu sehen; die untere Bildhälfte zeigt das menschliche Leid in der Hölle. Im Gemälde der *Durong*-Gruppe ist die Erlösungs- als Erleuchtungshierarchie in Richtung Nirwana verschoben: Die Bauern und das einfache Volk sind im Bereich des Himmels situiert, die Fabrikarbeiter/innen und städtischen Armen in der Bildmitte, Figuren einer als verkommenen und dekadent wahrgenommenen verwestlichten Kultur wie Cabaret-Tänzer/innen, Boxer/innen und Konsument/innen im unteren Bereich der Hölle. Durch diese gesellschaftskritische Verkehrung des Nektar-Ritualbildes erfährt der buddhistische Bild- und Wertekanon eine politische Reaktualisierung im Kontext von *Minjung*.

Um öffentlichkeitswirksame Protestbilder für Demonstrationen zu gestalten, bediente sich die *Minjung*-Bewegung der buddhistischen Bildpraxis der Bannermalerei. Traditionell bedeutet Bannermalerei das Aufmalen von buddhistischen Schriften, Ikonen oder Bildmotiven auf riesige Stofftücher, die bei Zeremonien im Freien zum Einsatz gelangen. Diesem Vorbild folgend, nähten *Minjung*-Künstler/innen mehrere Stoffbahnen zusammen, um daraus große Leinwandbanner herzustellen. Diese wurden anschließend im künstlerischen Kollektiv, das eine Zusammenarbeit mit sympathisierenden Protestbürger/innen einschloss, mit heroisch-revolutionären Bildmotiven bemalt und politischen Maximen beschriftet. Stilistisch orientierten sich die Bannermalereien an der kantig-direkten Expressivität des Holzschnitts sowie dem naiven Realismus der koreanischen Genremalerei aus der Tradition der Yi-Dynastie. Die *Minjung*-Banner wurden an öffentlichen Gebäudefassaden, Häuserwänden und Straßenmauern aufgehängt

17 *Durong* bedeutet Feldrain. Mit diesem Begriff referiert die *Minjung*-Künstlergruppe auf einen Ort am Feldrand, an dem sich die Menschen versammeln, um sich bei Gesang und Tanz von der Feldarbeit zu erholen.

18 Diese Hinweise verdanke ich einem unveröffentlichten Vortragsmanuskript von Kim Young-na von der Seoul National University in Korea zum Thema »Two Traditions: Monochrome Art of the 1970s and *Minjung* (People's) Art of the 1980s«.

19 Das Nektar-Ritualbild, das buddhistische, konfuzianische, daoistische und andere volkstümliche Glaubensvorstellungen miteinander verbindet, wird im Koreanischen *gamrodo* genannt. Es stellt ein Ritual dar, in dem Buddha alle Lebewesen ins Nirvana geleitet, während er sie mit süßem Nektar (*gamno*) speist. Die Ikonografie wird dahingehend gedeutet, dass Buddhas Lehre süß wie Nektar ist, durch sie kann jeder Gefallene aus der Hölle erlöst und erleuchtet werden. Über die Motivik, Stilistik und Bedeutung des koreanischen Nektar-Ritualbildes siehe Deutsch 2011 und Yin 2012.

oder auf Protestmärschen, die auch Beerdigungsprozessionen einschlossen, herumgetragen. Oft dienten die groß gezogenen Banner auch als Hintergrundkulisse für Protestkunstgebungen auf Plätzen und Straßen.

In ihrer Bildfunktion knüpften die Gemäldebanner an die Tradition der buddhistischen Großrollbilder an, die man unter freiem Himmel – ob mitten in der Stadt oder in der Natur – als Kulisse aufziehen konnte und vor denen man betete, opferte und rituelle Tänze vollführte. Oft wurde vor der übergroßen und damit allgegenwärtigen Buddhafigur ein Erlösungsritual vollzogen. Die Praxis des Großrollbildes wurde von der *Minjung*-Kunstbewegung in überdimensionierten Bannerformaten auf die Spitze getrieben. Die Rückeroberung des öffentlichen Raums im Überwachungsstaat des diktatorischen Chun-Regimes erfolgte durch die Übermacht volksnaher, von den Bürger/innen selbst produzierter Bilder als Gegenstrategie zur visuellen Allgegenwart der Herrschenden.

Um den nationalen Unabhängigkeitsanspruch und Freiheitswillen des Volkes zu untermauern, wählte man mit Vorliebe Geschichtsdarstellungen von Volksaufständen, die sowohl gegen die Kolonialmächte als auch gegen das eigene Regime, das mit den Kolonialmächten paktierte, gerichtet waren. Eines der größten je gefertigten Banner stellt die Geschichte der koreanischen Unabhängigkeitsbewegung dar: Es besaß die gigantischen Ausmaße von 91 x 2,6 m. Im Auftrag der *National Federation of Associations for People's Nationalistic Art Movement* wurde es von Künstler/innen und Studierendengruppen aus sechs verschiedenen Regionen des Landes als Gemeinschaftswerk geschaffen. Das Banner stellte den Marsch des Landes in die Freiheit dar, vom *Kabo*-Bauernkrieg im Jahr 1894 bis zur Demokratisierungsbewegung. Es wurde bei öffentlichen Kundgebungen in Seoul, Gwangju, Busan, Daeju und anderen größeren Städten in Südkorea gezeigt. Zwei Monate nach Beginn der Bannerdemonstration wurde der Direktor der *National Federation of Associations for People's Nationalistic Art Movement* sowie einige an der Produktion des Banners beteiligte Künstler/innen inhaftiert und zu Gefängnisstrafen verurteilt. Sie wurden beschuldigt, einen Diaabzug des Banners zum Weltjugend- und Studierendenfestival ins nordkoreanische Pjöngjang geschickt zu haben. Die Polizei verbrannte alle Protestmaterialien rund um das Riesenbanner. Agenten des koreanischen CIA folterten Hong Song-Nam und seinen Künstlerfreund Cha Il-Hwan, sie zwangen die Künstler zu gestehen, dass sie das Banner im Auftrag der nordkoreanischen Regierung gemalt hätten, und dass der Nationalbund der Volkskunstvereinigungen ihre Studierenden in der nordkoreanischen *Juche*-Ideologieschule. Erst im August 1992, nach insgesamt dreijähriger Gefangenschaft, wurden die inhaftierten *Minjung*-Künstler aus dem Gefängnis entlassen.

Wenngleich die Beschuldigung, das Unabhängigkeitsbanner sei im Auftrag Nordkoreas gemalt worden, falsch war – das Sympathisieren einer Fraktion der kunstaktivistischen *Minjung*-Bewegung mit dem nordkoreanischen Regime und dessen *Juche*-Ideologie entsprach den Tatsachen. Dies ist umso widersprüchlicher,

als die *Minjung*-Bewegung von ihrer Zielsetzung her eigentlich als demokratische Aufbruchbewegung gegen ein totalitäres Staatssystem angetreten war. Was der nordkoreanische Revolutionsführer Kim Il-Sung 1972 in einem Interview mit der japanischen Tageszeitung *Mainichi Shimbun* über das Ideologem *Juche* (Eigenständigkeit) mitteilte, könnte durchaus der *Minjung*-Programmatik unterlegt werden:

The idea of *Juche* means that the masters of the revolution and the work of construction are the masses of people and that they are also the motive force of the revolution and the work of construction. In other words, one is responsible for one's own destiny and one has also the capacity for hewing out one's own destiny. (Kim Il-Sung zit.n. Oh/Hassig 2000: 19)

Die *Juche*-Ideologie besagt, dass die Volksmasse die Schaltzentrale der Revolution bildet. Nur wenn jeder Einzelne sein Schicksal selbst in die Hand nimmt, kann die Umwälzung des Systems erfolgen. Individuelle und nationale Souveränität bedingen sich wechselseitig.

Ein weiterer wichtiger Berührungspunkt zwischen der nordkoreanischen *Juche*-Staatideologie (Myers 2008; Kurbanov 2019) und der südkoreanischen *Minjung*-Protestideologie findet sich im Zusammentreffen von antiimperialistischer und nationalistischer Haltung, wobei Kapitalismus und Amerikanismus kurz geschlossen werden. Wenn der nordkoreanische Führer Kim Jong-Il in einem Interview davon spricht, dass kapitalistische Ideen die nordkoreanische Nationalkultur zerstören und das Bewusstsein um nationale Autonomie sowie den revolutionären Geist paralyisierten (Kim 1992: 19), dann gießt er damit Wasser auf die Mühlen der *Minjung*-Bewegung. Denn auch diese sagt dem westlichen, respektive amerikanischen Imperialismus den Kampf an, da sie um die Zerstörung der koreanischen Volkskultur und nationalen Autonomie durch das Vordringen der westlichen Marktökonomie fürchtet.²⁰ So überlappen sich in der Geschichte der *Minjung*-Bewegung kommunistisch fundierter, sozialkritischer Antiimperialismus und postkolonialer Okzidentalismus als Hegemoniefremdkritik.

Aus Sicht des südkoreanischen Regimes schlug sich die *Minjung*-Kunstabewegung mit ihrem propagandistischen Bildbekenntnis zur Volksrepublik Nordkorea auf die Seite des Kommunismus und damit auf die Seite des Staatsfeindes. Gerade die nordkoreafreundliche Kunstideologie von *Minjung* gab den Ausschlag für die Verfolgung prominenter *Minjung*-Künstleraktivist/innen. Umso frustrierender muss es deshalb für die *Minjung*-Bewegung gewesen sein, als die »Kunstaussstellung

20 Der koreanische Künstler Park Chan-Kyong weist darauf hin, dass in den 1980er Jahren der Begriff der *Minjok*-Kunst, d.h. der nationalen Kunst gebräuchlicher war als der Begriff der *Minjung*-Kunst. Zudem betont er die Bedeutung des Holzschnitts als repräsentatives Bildmedium der koreanischen Nationalkunst *Minjok Misul* (Park 2012: 1).

der Einheit Koreas«, die 1993 in Tokio von *Minjung*-Künstler/innen zusammen mit ausgewählten nordkoreanischen Künstler/innen organisiert worden war, auf nordkoreanischer Seite nur befremdliches Kopfschütteln auslöste ob der unbegreiflichen Hässlichkeit der Darstellungsform sowie der scharfen Kritik an der eigenen Gesellschaft. Dieses abschätziges Urteil verdeutlichte die Verortung von *Minjung* auf der Seite eines kritischen, sprich regimekritischen sozialistischen Realismus, der ihn gerade von einem parteipolitisch instrumentalisierten »beschönigenden« Realismus nordkoreanischer Prägung absetzte – wie er u.a. in den idealisierten Herrscherporträts Kim Il-Sungs in den Straßen von Pjöngjang zum Ausdruck gelangte.

Dass Bildmacht, wie sie durch die massive Präsenz von Riesenbannern im öffentlichen Raum, bei Straßenprotestmärschen und bei Protestkundgebungen auf Plätzen erzeugt wurde, ohne Bildhandeln machtlos bleibt, hatte die kunstaktivistische *Minjung*-Bewegung früh erkannt. Zu einem wichtigen Bestandteil der Protestaktionen waren daher buddhistische, daoistische und schamanistische Aufführungspraktiken, darunter religiöse Rituale, ländliche Spiele, Gesangstheaterformen und Maskentänze geworden. Diese Rückbesinnung diente nicht zuletzt auch der Rehabilitierung ritueller Praxen aus der bäuerlichen Volkskultur, die vom diktatorischen, auf Modernisierung und Industrialisierung bedachten Regime missachtet oder aber als offizielle, nationalstaatlich institutionalisierte Kultur kanalisiert, kontrolliert und vereinnahmt worden waren. So wurden Formen und Genres der koreanischen Volkskünste wie der schamanistische *Kut*, der *Pansori*-Gesang, Trommel- und Bauerntänze wie der *Pungmul* und aus schamanistischen Ritualen hervorgegangene Maskentänze wie der *Talchum* wiederbelebt. In Straßendemonstrationszüge integriert, sollten sie den gemeinschaftlichen Zusammenhalt des koreanischen Volkes aktivieren, der nach dem Urteil der *Minjung*-Aktivist/innen durch den japanischen und amerikanischen, vom eigenen koreanischen Regime geduldeten Imperialismus zerstört worden war.

Die traditionelle koreanische Volksmusik *Pungmul* (auch *Pungmul-nori* genannt), deren historischer Ursprung im Schamanismus liegt, war besonders beliebt bei den *Minjung*-Demonstrant/innen. Die stark von Trommelrhythmen getragene Musik- und Tanzperformance mit Prozessionscharakter diente bei Protestmärschen dazu, sich auf einen gemeinsamen Bewegungsrhythmus einzustimmen und das körperliche wie emotionale Zusammengehörigkeitsgefühl der Demonstrationsgruppe zu stärken. Darüberhinaus sollte die laustarke Musik zusammen mit den ausgelassenen, ekstatisch wirkenden Tanzfiguren die Aufmerksamkeit des Publikums auf den Protest richten.

Pungmul bedeutet wörtlich den Wind – und mit ihm die Kraft der Natur – einfangen. Die Bezeichnung *Pungmul-nori* kann daher mit dem Begriff »Windfangenspiel« übersetzt werden. Traditionell wurden *Pungmul*-Gesangs- und Tanzperformances zu unterschiedlichen Anlässen des dörflichen Lebens aufgeführt, darun-

ter bäuerlichen Fruchtbarkeits- und Erntezereemonien, Feldarbeit, Spendensammlungen und reinen Unterhaltungsveranstaltungen.²¹ Daher wird *Pungmul* häufig auch als Bauernmusik (*Nongak*)²² bezeichnet. Während der japanischen Kolonialzeit wurden *Pungmul*-Performances in Korea stark unterdrückt. Dahinter steckte die Angst der Kolonisatoren, die dynamisch-ekstatischen Bauertänze und Prozessionen könnten den Widerstand der Bevölkerung gegen die Okkupation anfachen. Die Studierendenprotestbewegung, die sich Anfang der 1960er Jahre in Südkorea formierte, um gegen das Militärregime und die korrupte, von Amerika fremdgesteuerte Elite zu demonstrieren, entdeckte *Pungmul* als aktivistisches Performance-Medium. Die *Minjung*-Bewegung, in der sich die regimekritische Studierendenbewegung mit der Arbeiter- und Bauernbewegung zusammenschloss, baute die Protestkultur weiter aus, sie setzte die Trommelrhythmen und Tanzspielemente des *Pungmul* gezielt ein, um in Massendemonstrationen den Widerstand der Zivilgesellschaft zu mobilisieren und zu formieren. Auf Protestmärschen kombinierte man das *Pungmul*-Spiel häufig auch mit dem *Talchum*, dem traditionellen koreanischen Maskentanz. Innerhalb der *Minjung*-Bewegung wurden sogar Schulungen in *Pungmul* und *Talchum* organisiert, so dass ab Mitte der 1980er Jahre die große Mehrzahl der Studierendenvereinigungen, Gewerkschaften und Arbeiterorganisationen über eigene *Pungmul*-Trommel- und *Talchum*-Tanzgruppen in ihren Reihen verfügten.

Der Einsatz von *Pungmul*-Trommelbands zu politischen Demonstrationszwecken hat sich inzwischen von einer nationalen zu einer transnationalen Ausdrucksform des koreanischen Protestaktivismus entwickelt (vgl. Lee 2012). So hat sich der Kampf um die eigene kulturelle und soziale Identität sowie das Recht auf gesellschaftlich-demokratische Teilhabe, der von der nationalen *Minjung*-Bewegung erfolgreich initiiert und ausgefochten wurde, inzwischen auch in koreanische (Im-)Migrationsgesellschaften im Ausland hineinverlagert. Diesen Protestkulturtransfer können beispielhaft die gewaltsamen Unruhen in Los Angeles aus dem Jahr 1992 belegen, die durch die Misshandlung des Afroamerikaners Rodney King und die nachfolgende Freisprechung der insgesamt vier

21 Die Aufführungen fanden traditionell im Freien mit ca. 10 Spieler/innen statt. Die Tanzmusik wurde auf unterschiedlichen Schlaginstrumenten gespielt, zum Einsatz gelangten die Sanduhr-Trommel (*Jang-gu*), der kleine Gong (*Kkwaeng-gwa-ri*), der große Gong (*Jing*), die Faßtrommel (*Buk*) und die kleine Handtrommel (*Sogo*). Zur Kulturgeschichte und Praxis des *Pungmul* vgl. Hesselink 2006.

22 Die Bezeichnung *Nongak* ist unter Musikwissenschaftler/innen und Performer/innen stark umstritten, da sie von den japanischen Kolonisatoren eingeführt wurde und für zu abschätzig wie zu unspezifisch erachtet wird. Aus diesem Grunde verwende ich hier den offiziell in Fachkreisen akzeptierten Begriff *Pungmul*.

beschuldigten Polizisten ausgelöst wurden.²³ Im Zuge der bürgerkriegsähnlichen Ausschreitungen in den betroffenen Stadtvierteln von Los Angeles wurden die bereits seit längerem schwelenden rassistischen Konflikte zwischen den afroamerikanischen, lateinamerikanischen und koreanischen Communities gewaltsam ausgetragen. Es kam zu Tötungen und Plünderungen, von denen auch Koreatown stark betroffen war. In Reaktion auf die Gewaltereignisse formierten sich koreanische Widerstandsgruppen aus Koreatown, um ihre Identität und Zugehörigkeit zum Stadtraum öffentlich zu proklamieren und für ein friedliches, rassistisurfrees Zusammenleben zu protestieren. Die *Pungmul*-Musik, die während der Kundgebung am 2. Mai 1992 gespielt wurde, beschwor zusammen mit dem Tragen von Protestbannern und Proteststirnbändern, die aus der traditionellen koreanischen Bauernkultur stammen, die Rhetorik des *Minjung*-Kampfes herauf. Durch den Protestmarsch von *Pungmul*-Performancegruppen durch Koreatown sollte die unter politischen Druck geratene koreanisch-amerikanische Identität öffentlichkeitswirksam markiert und in das Bild des zerstörten Stadtviertels wiedereingeschrieben werden.²⁴ »Like a scribe retracing the palimpsests of a hidden text, the cultural performances during the protest march began the process of reproducing the environmental text of Koreatown.« (Tangherlini 1999: 69f.).

Innerhalb der *Minjung*-Bewegung formierte sich die Gruppendynamik des Protestaktivismus neben *Pungmul*-Performances in Gestalt des traditionellen koreanischen Maskentanzes *Talchum*.²⁵ Seine apotropäische wie gesellschaftskritische Wirkmacht machte ihn zum geeigneten Instrument im Kampf gegen die Hegemonie der herrschenden Elite. *Tal* bedeutet Maske, zugleich aber auch Unglück, Unheil, Übel. Um ein bestimmtes *Tal* zu vertreiben, führt man einen Tanz mit einer bestimmten Maske auf. Kulturhistorisch hat sich der Maskentanz zu einem satirischen Tanzspiel entwickelt. Die mit ihm artikulierte Kritik richtete sich gegen die Heuchelei und Dekadenz der buddhistischen Mönche, die polygame Familie im Konfuzianismus und die strikte feudale Klassentrennung zwischen den

23 Zu den rassistischen Ausschreitungen in Los Angeles 1992 vgl. Madhubuti 1993 und Jacobs 2000.

24 Die *Pungmul*-Protestperformances der Maidemonstration wurden zusätzlich kombiniert mit dem Neujahrsritual des *chisin palgi*, das traditionell der Vertreibung böser Geister dient. So wanderten die *Pungmul*-Gruppen in Koreatown von Geschäft zu Geschäft, um gefährliche Geister zu verjagen, die den erfolgreichen Handel im neuen Jahr bedrohen könnten. Die Demonstrierenden bestätigten durch ihre Aussagen den schamanistischen Konnex zwischen Geistervertreibung, Geschäftsglück und Heimatgefühl: »We played in the demonstration for two reasons: to show the businesses that support us that we support them as well and to emphasize that Koreatown is our *kohyang* (home village) now.« (zit.n. Tangherlini 1999: 68).

25 Der *Talchum* zählt zum nationalen Kulturerbe Koreas, er blickt auf eine etwa tausendjährige Geschichte zurück. Seine Blütezeit erlebte er im 18. und Ende des 19. Jahrhunderts. Zur performativen Ästhetik und zum gesellschaftlichen Rollenspiel im *Talchum*-Maskentanz siehe CedarBough 2012 und Murdoch 2015.

Yangban, d.h. der aristokratischen Gesellschaftsschicht und dem einfachen Volk, dem *Minjung*. Die Figur des *Malttugi*, des Dieners, der den *Yangban* das Wort im Mund verdreht, sich über ihre gelehrigen Reden lustig macht, sie verhöhnt und verspottet, wurde zur Idolfigur und kritischen Stimme des unterdrückten Volkes. Als satirischen Angriff auf die regierende Elite entdeckte die *Minjung*-Bewegung die fast ausgestorbene Tanzperforancetradition des *Talchum* im Anschluss an die studentische Aprilrevolution von 1960 wieder. In den 1980er Jahren entwickelte sie sogar neue eigenständige Formen des Maskentanzes, um damit unmittelbar auf die konkreten gesellschaftspolitischen Verhältnisse reagieren zu können. Unter den typisierten Figuren dieser neu inszenierten Maskentänze treten die Repräsentant/innen des sozialhierarchischen Systems auf: der Chaebol-Boss, der/die korrupte Beamt/in, der/die Polizist/in, Student/in, Arbeiter/in, Bauer/Bäuerin. Durch die Wiederbelebung des Maskentanzes als Protestperformance transformierte die *Minjung*-Bewegung die populäre, im Zuge der Systemmodernisierung marginalisierte Volkskunst in eine repräsentative Kunstform öffentlicher Meinungsbildung und Protestkultur – und eroberte damit ein Stück koreanischer Identität im und für den öffentlichen Diskursraum zurück (Abb. 6).

Abb. 6: Als *Talchum* verkleidete/r Demonstrant/in während der Proteste gegen die amtierende südkoreanische Präsidentin Park Geun-Hye, 19. November 2016

Abb. 7: *Sambo-Ilbae*-Marsch während der Proteste gegen den Guangzhou-Shenzhen-Hong Kong Express Railway, Januar 2010



Die hier vorgestellten, von der traditionellen koreanischen Volkskultur inspirierten Protestperformances verfügen über eine eigenständige visuelle Sprach-

und Kommunikationsform, die von der Protestmode²⁶ bis zu widerständigen Körperaufführungspraktiken reicht. Inzwischen ist das visuelle Protestregime von *Minjung*, das sich aus schamanistischen, daoistischen und buddhistischen Traditionen der bildenden und darstellenden Volkskünste heterogen zusammensetzt, in den Protestaktivismus der Antiglobalisierungsbewegung eingeflossen. Eine Protestdemonstration koreanischer Bauern/Bäuerinnen gegen die WTO-Konferenz in Hongkong im Jahr 2005 sowie eine weitere gegen den Guangzhou-Shenzhen-Hong Kong Express Railway im Jahr 2010 (Abb. 7) können dies beispielhaft belegen. Typische Elemente der *Minjung*-Bildpolitik des demokratischen Widerstands sind darin präsent. Die traditionell gekleideten, meist Stirnband tragenden Aktivist/innen performten anlässlich der Protestaktionen eine rituelle Praxis namens *Sambo Ilbae*, die aus dem buddhistischen Chogye-Orden stammt und dort von Mönchen und Nonnen praktiziert wird, um sich von den drei Lasten Gier, Wut und Wahn zu befreien.²⁷ Der Bewegungsritus beinhaltet 3 Schritte und 1 Verbeugung, er soll die Harmonie zwischen Erde, Mensch und Himmel ausdrücken bzw. wiederherstellen. Die Adaption dieser einfachen aber wirkungsvollen Gebetspraxis aus dem koreanischen Buddhismus im Rahmen von Protestmärschen²⁸ verdeutlicht exemplarisch, wie stark die säkulare politische Protestkultur in der koreanischen Gegenwartsgesellschaft mit volkstümlichen Traditionen spiritueller Körperpraktiken verflochten ist.

1.5 Popularisierung des demokratischen Widerstands zwischen Transkulturation und Renationalisierung

Die kunstaktivistische *Minjung*-Bewegung, die erfolgreich revoltierte und einen demokratischen Regimewechsel in Südkorea herbeiführte, bestätigt Don Mitchells Revolutionsthese: »[...] revolutions entail a taking to the streets and a taking of public space. Only on the streets can marginalised groups make themselves publicly (and thus politically) visible enough ›to be counted as legitimate members of

26 Neben traditioneller Kleidung wie dem *Minbok*, der historisch vom »einfachen Volk« getragen wurde, findet man auf Protestmärschen die der Fabrikarbeiteruniform entlehnte Arbeiterweste, das bäuerliche Stirnband sowie das Körperbanner.

27 Das Protestritual wurde von dem Abt Sugyeong vom Sudeoksa-Tempel eingeführt. Es wurde zur Signatur von Protestaktionen gegen staatliche Großprojekte wie das Seamangun-Landgewinnungsprojekt. Vier geistliche Führer legten im *Sambo-Ilbae*-Ritual die Strecke von 305 km zwischen Pusan und Seoul in 65 Tagen zurück. Buddhistische Gruppen organisierten international solidarische *Sambo-Ilbae*-Wanderungen.

28 Die Praxis des *Sambo Ilbae* wurde von Protestbewegungen aufgegriffen und modifiziert, sie gelangte u.a. bei den Demonstrationen gegen die Guangzhou-Shenzhen-Hong Kong Express Railway sowie bei Occupy Central 2014 zum Einsatz (Chan 2017: 32).

the polity«.« (Mitchell 1995: 115). *Minjung* bewirkte eine Straßenrevolution durch die Macht der Bilder. »Schlagbilder« im Sinne von Uwe Pörksen²⁹ erhöhten die Visibilität der Proteste im öffentlichen Raum. Die Kraft der Demokratisierung, ihr verbindendes Identifikationspotenzial und die Bereitschaft zum kontinuierlichen Protest hielt an, weil es der *Minjung*-Bewegung geglückt war, den Geist und die Ausdruckssprache der traditionellen koreanischen Volkskünste wiederzubeleben und diese in eine populäre Kultur des Widerstands umzuformulieren.

Der Fall des koreanischen *Minjung*-Kunstaktivismus, dessen breitenwirksame zivilgesellschaftliche Straßenpräsenz einen demokratischen Systemwechsel initiierte, sprengt die von der westlichen Kulturwissenschaft üblicherweise gezogene definitorische Grenzziehung zwischen Volkskultur und Populärkultur. Die These von Hans-Otto Hügel, dass diejenigen Kulturtheoretiker/innen, die Populäre Kultur als Volkskultur auffassten, nicht dazu in der Lage seien, Populärkultur als ein Phänomen der Moderne zu verstehen (Hügel 2002: 55), wird von der koreanischen Bewegung des *Minjung*-Kunstaktivismus durchkreuzt. Bildpolitisch wurde die emanzipatorische Demokratisierungsleistung Südkoreas durch eine populärkulturelle Übersetzung bildender und darstellender Volkskunsttraditionen aus agrarisch geprägten Lebensbereichen und rituellen Sozialkontexten in den urbanen Raum einer öffentlichen Protestkultur bewirkt. Gerade durch diese Transkulturation, d.h. die transitive Übergängigkeit zwischen Volkskultur, Populärkultur und Protestkultur, konnte sich eine eigenständige nationale koreanische Modernität ausbilden.³⁰ Die politische, soziale und kulturelle Modernisierung des Landes – die nicht mit einer technischen Modernisierung verwechselt werden darf – konnte erst dadurch erzielt werden, dass die traditionellen, aus rituellen Praktiken und Motiven des Schamanismus, Daoismus, Buddhismus und Konfuzianismus gespeisten Volkskünste als sozialbildende Elemente einer massenmedial wirksamen populären Kultur wiederbelebt wurden, um gegen den Unterdrückungsstaat des mit dem Westen paktierenden Regimes in Aktion zu treten. Spezifisch koreanische Bildgenres und Bildmedien wie der Holzschnitt, die Volksmalerei *Minhwa* und die Bannermalerei wurden modernisierend angeeignet, um bild- und kulturpolitisch Stellung gegen die Hegemonie eines westvermittelten Bild-, Medien- und Machtdiskurses zu beziehen. Die in der kunstaktivistischen *Minjung*-Bewegung artikulierte kollektive Trägerschaft und Teilhabe an Traditionen der koreanischen Volkskultur ist ein

29 In Anlehnung an das Stereotyp bezeichnet Uwe Pörksen den »Typus sich rasch standardisierender Visualisierung« als Visiotyp. Den entsprechenden Bildtypus charakterisiert er als »Schlagbild«, »eine durchgesetzte Form der Wahrnehmung und Darstellung, des Zugriffs auf »die Wirklichkeit«« (Pörksen 1997: 27).

30 Die Popularität koreanischer Populärkultur, wie sie sich im globalen Kulturphänomen der *K-Wave* ausdrückt, verdankt sich zuletzt auch dem bildpolitischen Erfolg der *Minjung*-Bewegung als einer kunstrevolutionären Freiheits-, Demokratisierungs- und Protestbewegung (vgl. Marinescu 2016; Dal 2016).

Akt des Widerstands, wie er nach Stuart Hall für die Populäre Kultur kennzeichnend ist:

The people versus the power bloc: this, rather than class-against-class, is the central line of contradiction around which the terrain of culture is polarised. Popular culture, especially, is organised around the contradiction: the popular forces versus the power-bloc. This gives to the terrain of cultural struggle its own kind of specificity. (Hall 1981: 238)

Durch Aufnahme von Ritualen, Spielen, Gesängen und Tänzen der Volkskultur in das Protestrepertoire erfüllte die *Minjung*-Bewegung die Funktion einer populären Kultur, Praxisformationen kollektiver Partizipation zu schaffen, mit denen affektive Öffentlichkeit hergestellt, Identität neu situiert und nationale Zusammengehörigkeit unmittelbar erlebt werden konnte.

Die kunstaktivistische *Minjung*-Bewegung hat über die Jahre des demokratischen Widerstands eine eigene politische Protestikonografie mit zunächst antiwestlicher dann antiglobaler Orientierung ausgeprägt. Erst als die *Minjung*-Protestbewegung in den 1990er Jahren in den neuen sozialen Bewegungen eines zunehmend global agierenden (Medien-)Aktivismus und Artivismus aufging, konnte sich ihre Programmatik und Aktionspraxis zu einer translokalen wie transnationalen Kraft entwickeln (Cho 2006; Kern/Nam 2009).³¹

31 Zu Organisationsformen und Praxen eines neuen demokratischen Aktivismus in Südkorea siehe Cho 2006, Kern/Nam 2009, Lee 2019.

2. **Gesichtsverlust oder Selbstbewusstheit? Skopische Chiasmen in der chinesischen und koreanischen Body- und Performancekunst**

Die soziale Schamangst vor dem Verlust des Gesichts ist ein prägendes Element gesellschaftlicher Interaktion im arabischen und asiatischen Kulturraum. Sie drückt sich in Strategien der Blickvermeidung und Blickunterdrückung aus. Diese können, wie in den islamisch geprägten Kulturen, auch zu einem Bilder- und Darstellungsverbot lebendiger, da blickender Wesen führen (Naef 2007). Dass man in Schamkulturen wie der ostasiatischen, die ich im Folgenden näher betrachten werde, dem Blick auszuweichen sucht, spiegelt sich auch in den bildlichen Darstellungen wider. Diese zeichnen sich traditionell durch eine Askopie aus: Der Blick gelangt nur selten konkret zur Darstellung – weder auf der motivisch-thematischen Ebene der Blickkonstellation von Sehen und Gesehenwerden, noch auf der Gestaltungsebene der perspektivischen Blickkonstruktion des Bildes für die Betrachtenden. Das ostasiatische Sehen scheint einer Gerichtetheit, einer direkten, frontalen Anvisierung zu entbehren, erweist sich als nicht konstituier- und fixierbar im Blick, der ja immer ein vektoriell gerichteter ist. Dies hängt damit zusammen, dass die Direktheit des Blicks im Blicktausch mit Entblößung und Scham gleichgesetzt wird. So sucht man in Ostasien nie den direkten Augenkontakt mit dem Gegenüber. Wenn man den Anderen anblickt, dann richtet man seine Augen auf die Augenwinkel der wahrgenommenen Person, denn an ihnen lässt sich die Gestimmtheit des Gegenübers ablesen, auf die im interpersonalen Kontakt das Augenmerk gerichtet ist. Auch der Blick des Blickenden selbst ist ein verstohlener aus den Augenwinkeln: Er ist nicht frontal nach vorne gerichtet, sondern leicht gesenkt – wie der kontemplative, Versunkenheit signalisierende Blick Buddhas –, so dass das Gegenüber den Blick nicht auf sich lasten spürt. Der Blick ist nicht fixierend, sondern migrierend: Die Wahrnehmung des Gegenübers erfolgt in der Blickspur der Augenbewegung.¹ Im Gegensatz zum zentrifugalen, flüchtigen, ver-

1 In der koreanischen Verbkonstruktion *nun-gil-ul-mo-u-da* für Schauen bzw. Betrachten, deren wörtliche Übersetzung »den Augenweg sammeln« bedeutet, kommt dieser wandernde Blick zum Ausdruck. Den Hinweis verdanke ich Hoonam Seelmann.

schämten ostasiatischen Blick scheint in der als Schuldkultur klassifizierten westlichen Kultur der offen(legend)e, direkt(ional)e, fixierende Blick als subjektkonstituierende Anerkennungs- wie soziale Ächtungsinstanz vorherrschend zu sein. Dies hat sich auch in bildkünstlerischen Darstellungen niedergeschlagen.

Der Prozess der Globalisierung hat die Blickdichotomie zwischen einer Scham- und Schuldkultur zunehmend aufgebrochen. Insbesondere seit Ende der 1980er Jahre werden transkulturelle Dynamiken spürbar, die sich im Bereich der chinesischen und koreanischen Body- und Performancekunst als Blickwechsel zwischen einer Bildkultur der Scham und einer Bildkultur der Schuld manifestieren. Der Blick hebt sich, er richtet sich auf und aus. Sehen und Gesehenwerden treten sichtbar ins Bild, eine Zeige- und Schaulust macht sich bemerkbar. Der menschliche Körper, sowohl der nackte, als auch der kostümierte, präsentieren sich offensiv dem Blick; man zeigt Gesicht, stellt sich und seinen Körper zur Schau, um Blicke anzuziehen. Auch der umgekehrte Blick, der Blick aus dem Bild, d.h. die »schamlose« Fixierung des Bildbetrachters, wird zu einem obsessiven Thema insbesondere in der Fotokunst. Diese Korporalisierungs- und Facialisierungswelle von bis dahin ungekanntem Ausmaß ist meines Erachtens als Symptom eines tiefgreifenden gesellschaftlichen Wertewandels und kulturellen Blickwechsels zu lesen. Im Kontext ostasiatischer Soziabilität suspendiert sie das Schamgefühl als sozialregulative Kontrollinstanz und das Selbst disziplinierende Grenzgefühl. Die neue Blickverortung ist jedoch nicht gleichbedeutend mit einem Wechsel von einer Scham- zu einer Schuldkultur. Vielmehr beginnen sich scham- und schuldkulturelle Blickperspektiven neu miteinander zu verflechten. Eine nähere Betrachtung, wie in der zeitgenössischen chinesischen und koreanischen Kunst die traditionelle schamkulturelle Verfasstheit der Gesellschaft durch Ich- und Selbst(darstellungs-)konzepte unterminiert wird, bedarf zunächst einiger grundsätzlicher Überlegungen zu den interkulturellen Blickdifferenzen, durch die gemeinhin Kulturen der Scham von Kulturen der Schuld unterschieden werden.

2.1 Blickorientierungen in Schamvermeidungs-, Schuldzuweisungs- und Schuldbekennniskulturen

Die Unterscheidung zwischen einer Schamkultur in Ostasien und einer Schuldkultur im Westen wurde erstmals von Ruth Benedict getroffen. In ihrem Buch *The Chrysanthemum and the Sword* (Datum der Ersterscheinung 1946), in dem sie sich als Anthropologin mit der japanischen Kultur auseinandersetzte, stellte sie die These auf: »True shame cultures rely on external sanctions for good behavior, not, as true guilt cultures do, on an internalized conviction of sin.« (Benedict 1978: 223). Weiter heißt es: »The primacy of shame in Japanese life means, as it does in any tribe or nation where shame is deeply felt, that any man watches the judgement of the public

upon his deeds. He needs only fantasy what their verdict will be, but he orients himself toward the verdict of others.« (ibid.: 224). In einer Schuldkultur hingegen leide man unter Schuldgefühlen, wenn man sich nicht gemäß seinem Selbstbild und Ich-Ideal verhalte. In dieser Argumentation folgt Benedict dem Psychoanalytiker Sigmund Freud, der im auf die Erbsünde zurückgehenden, verinnerlichten Schuldgefühl ein Charakteristikum des abendländischen Menschen sah und das Über-Ich zur individuellen Persönlichkeitsentwicklungs- und sozialen Regulierungsinstanz erklärte.²

Im Zuge der aktuellen Post-9/11-Diskussionen um politisch-religiöse Spannungen zwischen Okzident und Orient, den westlichen, christlich geprägten und arabisch-islamischen Ländern ist eine zusätzliche Differenzierung von Mordechay Lewy ins Spiel gebracht worden, nämlich diejenige zwischen einer westlichen, jüdisch-christlichen Schuldkultur und einer arabisch-islamischen Schuldzuweisungskultur. In seinem »Nimm meine Schuld auf dich« betitelten Artikel (Lewy 2003) begründet der Theologe die Neueinführung der Kategorie der Schuldzuweisungskultur wie folgt:

Kulturanthropologen arbeiten bisher mit den Begriffen ›Schuldkultur‹ (im Westen) und ›Schamkultur‹ (in Ostasien und Afrika). Die vorgeschlagene Sicht aber kann helfen zu verstehen, warum die Schuldgefühle im Okzident so weit gehen können, dass die Solidarität mit der eigenen Kultur bis zur Selbstverleugnung verweigert wird. Zu fragen ist andererseits, warum der Orient kaum Verantwortung für selbst verschuldete Unzulänglichkeiten übernehmen kann. (ibid.)

Des Weiteren stellt Lewy 8 Thesen auf, um den Blick auf den »Zusammenprall einer Schuldzuweisungskultur (*blame society*) mit einer Schuldkultur (*guilt society*)« (ibid.) zu schärfen.³

Da vor allem die kulturellen Differenzen und transkulturellen Dynamiken zwischen der westlichen Schuldkultur und ostasiatischen Schamkultur im Hinblick auf die Darstellung und Konstruktion des Blicks im Mittelpunkt dieser Untersuchung stehen, möchte ich Lewys teils überzogene, im Kern religiös wie politisch

2 Siehe hierzu das Kapitel VII: Entwicklung des Über-Ichs und seiner Strenge in Freud 1930.

3 Die acht Thesen lauten zusammengefasst wie folgt: 1. Im Orient werden die eigene Schuld und Unzulänglichkeit verdrängt und anderen zugeschoben. 2. Im Orient wird die Opferrolle bevorzugt. 3. Der Islam kennt keine historisch tradierte Kollektivschuld, weil er keine Erbsünde kennt. 4. Der Islam begünstigt nicht die Gestaltung des freien Willens und die eigene Verantwortung. 5. Der Okzident neigt zu Schuldbekennnissen und zur Übernahme der Täterrolle. 6. Die Schuldkultur im Okzident begünstigt Selbstkritik und Selbstkorrektur. 7. Im heutigen Okzident findet sich eine teils säkularisierte Vorstellung von der Erbsünde, die sich in Schuldbekennnissen auch gegenüber der islamisch-arabischen Welt manifestiert. 8. In Konfliktsituationen nutzt die Schuldzuweisungskultur des Orients den selbst auferlegten moralischen Zwang der okzidentalen Schuldkultur aus (Lewy 2003).

motivierter Identifizierung einer »orientalischen« Schuldzuweisungskultur als Korrelat zur »okzidentalen« Schuld(eingeständnis)kultur an dieser Stelle nicht weiter verfolgen. Tendenziell lässt sich jedoch nicht von der Hand weisen, dass es gewisse Überschneidungen zwischen der ostasiatischen Schamkultur und der von Lewy definierten »orientalischen« Schuldzuweisungskultur gibt. So weist Léon Wurmser in seiner umfassenden Psychoanalyse von Schamaffekten und Schamkonflikten (Wurmser 1990: 106f.) darauf hin, dass sich in der chinesischen Schamkultur eine starke Verdrängung von Schuld finden lasse, die sich in einer massiven Projektion von Schuld auf einzelne Sündenböcke äußere und in öffentlichen Beschämungs- und Verhöhnungsszenarien abgegolten werde. Es wäre also falsch zu behaupten, dass es in einer Schamkultur keine Schuldgefühle und -konflikte gibt. Nur zeichnen sich diese durch eine andere Art der Entstehung und Verarbeitung aus: Während Scham- und Schuldzuweisungskulturen Schuld abweisen, projizieren und damit externalisieren, wird Schuld in Schuldkulturen durch ein dem Selbst auferlegtes Schuldeingeständnis verinnerlicht, was zu furchtbaren Gewissensqualen führen kann.

Die Blickorientierungen und -projektionen, über die sich Selbst- und Fremdbild wechselseitig konstituieren, sind in Scham- und Schuldkulturen verschieden. Während in Schuldkulturen die Selbstbezogenheit des Blicks vorherrscht, das Ich sich von einem Über-Ich, einem Ich zweiter Ordnung als Gewissensinstanz beobachtet fühlt, dominiert in Schamkulturen die Außengerichtetheit des Blicks, d.h. die grundsätzliche intersubjektive Orientierung des Ichs am Blick, den der Andere bzw. die Anderen auf es wirft. In der ostasiatischen Schamkultur trifft sie gleichermaßen die Scham vor sich selbst, denn auch diese ist eine außengesteuerte, da das Selbst sich nur im Blick der Anderen überhaupt als solches wahrnehmen kann. Nun könnte man einwenden, dass dies grundsätzlich für jede Form menschlicher – ich sage bewusst nicht subjektiver – Selbstwahrnehmung gilt, ungeachtet dessen, ob das Selbst Teil einer Scham- oder Schuldkultur ist. Auf einer rein phänomenologischen Ebene betrachtet hat dieser Einwand sicherlich seine Berechtigung. Kultursoziologisch betrachtet lassen sich jedoch tiefere Beweggründe anführen, warum die Blickorientierungen in Scham- und Schuldkulturen im Feld der Selbstwahrnehmung divergieren. Wiederholt ist die abendländische Schuldkultur auf die jüdisch-christliche Vorstellung von der Erbsünde zurückgeführt worden. Auch Benedict beruft sich, wie zuvor zitiert, auf diese Begründung, wenn sie die Verinnerlichung des Sündenbewusstseins als Kennzeichen der Schuldkultur hervorhebt. Umgekehrt weist Lewy, wie erläutert, darauf hin, dass es in Religionskulturen wie dem Islam, die keine Erbsünde kennen, auch keine Kollektivschuld geben kann. Diese Feststellung lässt sich auf die religiösen Kulturen und Weltanschauungslehren in Ostasien übertragen, denn weder der Daoismus, noch der Buddhismus, noch der Shintoismus kennen die Vorstellung einer Sünde, weil es auch keine Trennung in Gut und Böse, Himmel und Hölle, Engel und Teufel gibt. Demzufolge hat sich

auch kein Subjekt-Objekt-Dualismus herausgebildet. Man sollte jedoch nicht alles dem Sündenbegriff anlasten und in der religionsgeschichtlichen Begründung einen Schritt weiter gehen, wie dies der Sinologe François Jullien in seinen Schriften zur chinesischen Philosophie und Ästhetik getan hat: Wo es keinen Gott gibt, dessen Auge alles erblickt und durchschaut, keine transzendente (Beobachtungs-)Instanz, sondern nur die reine Immanenz interpersonalen Blicktauschs, da kann es auch kein Über-Ich geben, das in Konflikt mit dem Ich gerät und sich in Schuldgefühle und Gewissensnöte verstrickt, und da entbehrt auch die Psychoanalyse als Verfahren der Selbsterforschung und Selbstfindung jeglicher Legitimation (Jullien 1992: 238).⁴

In Bin Kimuras Studie *Zwischen Mensch und Mensch. Strukturen japanischer Subjektivität* (Kimura 1995) findet sich eine entsprechende Argumentation in seiner Untersuchung zu Schuld und Scham in Japan. Das Ich der Europäer sei »am Grund seines Bestehens vertikal nur an Gott gebunden, während das Ich der Japaner seinen Grund horizontal Zwischen Mensch und Mensch⁵ hat, und ein Japaner demzufolge gar nicht selbst sein kann, wenn keine anderen Menschen anwesend sind« (ibid.: 58). Weiter heißt es:

Dass Europäer sich von ihrer Schuld entlasten können, indem sie diese einem anderen Menschen beichten und Sühne leisten, liegt daran, dass die vertikale Schuld dann einen horizontalen Stromkreis durchläuft, sich in andere Vertikalen aufteilt und dadurch leichter wird. Gestehen Japaner ihre Schuld anderen Menschen, so leiden sie umgekehrt noch mehr darunter, weil ein Geständnis das Zwischen Mensch und Mensch, und d.h. die auf der horizontalen Ebene liegenden Orte der Erfahrung der Scham vervielfacht bzw. vergrößert. (ibid.)

Diese Aussage deutet darauf hin, dass es schwer fällt, Scham und Schuld im japanischen Verständnis wirklich voneinander zu scheiden, weil Schämen ein In-der-Schuld-Stehen bedeutet, und zwar weder sich selbst noch einer höheren (göttlichen) Instanz, sondern schlichtweg einem oder mehreren Mitmenschen gegenüber. So drückt auch der japanische Begriff *giri* (Kimura 1995: 31f.) keine Verpflichtung gegenüber einem transzendenten Moralgesetz, sondern ein zwischenmenschliches Pflichtbewusstsein aus, das durch wechselseitiges In-der-Schuld-Stehen bindet. Eine Verletzung des *giri* kann – und dadurch unterscheidet es sich wesentlich vom westlichen Schuldbewusstsein – in keiner Weise

-
- 4 Vgl. hierzu auch Julliens kulturdifferenzierenden Ausführungen zur Ambiguität des Zwischen in der ostasiatischen Kultur im Gegensatz zu metaphysischen Jenseitsvorstellungen in der abendländischen Kultur (Jullien 2018:188ff.) Das Fehlen einer psychoanalytischen Tradition in Ostasien hat bereits Léon Wurmser vermerkt. Da der Begriff des inneren Konflikts, der für das Selbstverständnis des Westens seit 1600 zentral ist, dem chinesischen Denken fremd sei, habe Letzteres auch keine psychoanalytische Denkweise entwickelt (Wurmser 1990: 104).
- 5 Die Schreibweise »Zwischen Mensch und Mensch« findet sich im Originaltext.

wiedergutmacht werden. Sie bedeutet unwiderruflichen Gesichtsverlust – eines der qualvollsten Schamerlebnisse, das in einer auf Intersubjektivität gegründeten Gesellschaftsordnung wie der ostasiatischen vorstellbar ist.

2.2 Angesehen statt angeblickt: Das Gesicht als Schauplatz sozialer Scham

Weil das Selbst im ostasiatischen Intersubjektivitäts- als Gemeinschaftsverständnis eigentlich außerhalb des Selbst liegt, weil das Innerliche nur vom Außen her bestimmt werden kann, manifestiert sich Scham vor allem als ein soziales, genauer gesagt gruppenabhängiges Phänomen. Das persönliche Gesicht ist immer schon ein soziales Gesicht, wie auch individuelle Scham immer Kollektivscham einschließt. Mit dem Einzelnen verliert immer auch die Gruppe ihr Gesicht. In den konfuzianisch beeinflussten Schamgesellschaften Ostasiens steht vor allem die Gesichtswahrung der Familie im Vordergrund.⁶ So wird das einzelne Familienmitglied, wenn es nicht selbst eigene Konsequenzen zur Ehrenrettung und Gesichtswahrung seiner Familie zieht, d.h. sich selbst absetzt bzw. tötet, von seiner Familie verstoßen oder sogar geopfert, was die Ehrenmorde belegen. Dass die durch das Verhalten einer Einzelperson evozierte Scham nicht nur auf der Kernfamilie, sondern auf einem ganzen Familiengeschlecht lastet, dass sie Vorfahren wie Nachkommen gleichermaßen trifft, drückt sich u.a. darin aus, dass einzelne Familienmitglieder, welche Scham über die Familie gebracht haben, aus dem Familienbuch gestrichen werden – was mit einem symbolisch vollstreckten Ehrenmord gleichzusetzen ist. Als Beleg hierzu kann ein historisches Beispiel aus Korea angeführt werden. Während des Krieges gegen die chinesischen Ching unter der Yi-Dynastie wurden viele koreanische Frauen und Mädchen von chinesischen Truppen geraubt und vergewaltigt. Eine politische Vereinbarung nach Beendigung des Krieges ermöglichte es den Opfern, zu ihren Familien nach Korea zurückzukehren; doch diese wehrten sich dagegen, ihre eigenen Töchter und Frauen wieder aufzunehmen; hingegen wurden die Namen der entsprechenden Frauen aus den Familienbüchern gelöscht, um den Familiennamen nicht zu beschmutzen (Lee 1997: 82f.).

Eine solche Kollektivscham kann nicht nur die Familiengemeinschaft, sondern auch eine ganze Staatsgemeinschaft treffen. Kollektive Selbstmorde zur Rettung der Landesehre in aussichtslos erscheinenden Kriegssituationen bzw. nach verlorenen Kriegen bezeugen dies. Zu nennen sind hier beispielsweise der Kollektivselbstmord koreanischer Soldaten nach dem Sieg der Amerikaner über die Insel Kang Hwa-Do oder aber derjenige japanischer Soldaten nach dem sich abzeichnenden Sieg der Amerikaner über die Insel Iwo Jima im Jahre 1944. Sie dienen der

6 Dies gilt auch für die arabisch-islamischen Schamgesellschaften.

Wahrung des individuellen Gesichts als kollektives Gesicht des Landes, geschehen weniger aus Patriotismus und heroischem Opfertum denn als letzter verzweifelter Fluchtweg, um der Unerträglichkeit lebenslanger Scham und Schmach zu entkommen. Der kollektive Selbstmord ist primär eine Schamvermeidungsstrategie.

Gesichtsverlust ist in den Kulturen Ostasiens gleichbedeutend mit Beschämung, diese wiederum hat Ausgrenzung aus der Gemeinschaft zur Folge. Daher setzen die Menschen in Interaktion mit anderen Menschen alles daran, ihr Gesicht nicht zu verlieren. Ist es einmal verloren, gilt es als unwiederbringlich verloren. Wie ist nun aber der Gesichtsbegriff in seiner eher sprachmetaphorischen Verwendung zu verstehen?

Der Begriff des Gesichts bezieht sich darauf, wie ein Mensch von anderen Menschen gesehen wird, er rekurriert auf das »Zwischen Mensch und Mensch« – wie es Bin Kimura ausgedrückt hat (Kimura 1995: 58). Das Gesicht ist Austragungsort und Spiegel sozialer Interaktionsbeziehungen. Als Projektionsfläche des Gesehenwerdens, des Blicks des/r Anderen, repräsentiert es das Ansehen einer Einzelperson, aber auch das einer Gruppe. Gesehenwerden bedeutet in seiner Passivität immer auch Passion, das Erleiden einer von außen oktroyierten Selbstbild- als Fremdbildprojektion. Selbstsicht ist im Konzept des Ge-Sichts als eines gegenseitigen, verhaltenskorrektiven Gesehenwerdens nicht vorgesehen. Das Gesicht kann sich nicht selbst sehen, es nimmt sich ausschließlich im Gesichtsspiegel der anderen Mitmenschen wahr. In gesichtswahrenden Scham(vermeidungs)kulturen wie der ostasiatischen ist daher Mitmenschlichkeit groß geschrieben. Diese ist in ein umfassendes Höflichkeitskonzept gegenseitiger Achtung als wechselseitiger Wahrnehmung integriert. Selbstbewusst und aktiv Gesicht zu zeigen, als Individuum hervortreten und sein Selbstbild zur Schau zu stellen, gilt als beschämend und bedeutet Gesichtsverlust. Auch wer sein Gesicht in Beschämungssituationen nicht verliert, wer zu seiner Selbstsicht steht, hat sein Gesicht verloren; er wird von seinen Mitmenschen als schamlos wahrgenommen.

Das Gesichtskonzept ist Bestandteil einer Sozial- und Verhaltenslehre, die der Konfuzianismus in China ausgeprägt und von dort nach Korea und Japan weitergetragen hat. Der chinesische Begriff für Scham und Schande, *chi*, ist ein moralischer Begriff, der auf die Abweichung von der Ordnung des *li*, das Regularium zwischenmenschlicher Beziehungen bezogen ist.⁷ Den Mittelpunkt der traditionellen

7 Zur Abhängigkeit des *chi* vom *li* siehe Fingarettes Studie *Confucius – The Secular as Sacred*: »Although *ch'i* is definitively a moral concept and designates a moral condition or reponse, the moral relation to which it corresponds is that of the person to his status and role as defined by *li*. *Ch'i* looks ›outward‹, not ›inward‹. It is a matter of the spoken but empty word, of the immorally gained material possession, of the excessive in appearance and in conduct [...] The Confucian concept of shame is a genuinely moral concept, but it is oriented to morality as centering in *li*, traditionally ceremonially defined social comportment, rather than to an inner core of one's being, ›the self‹.« (Fingarette 1972: 30).

li-Lehre des Konfuzianismus bilden 1. die so genannten *sangang*, die drei Grundregeln, zu denen Loyalität und Gehorsam der Untertanen gegenüber dem König, des Sohnes gegenüber dem Vater, und der Frau gegenüber dem Mann zählen, und 2. die so genannten *wuchang*, die Grundtugenden, zu denen man Mitmenschlichkeit, Pflichtgefühl, Anstand, Einsicht und Zuverlässigkeit rechnet. Die drei Grundregeln haben sich mit der Modernisierung der Gesellschaftsordnung leicht verschoben, und zwar in Richtung: Respekt der Kinder vor den Eltern und allgemeine Achtung der Älteren durch die Jüngeren. Das Gesicht reguliert die zwischenmenschlichen Beziehungen innerhalb der *li*-Ordnung. Nach Yutang Lin bildet es zusammen mit Schicksal und Gunst die drei ewigen Grundsätze, die die chinesische Gesellschaft beherrschen. Das Gesicht folgt keiner Wahrheit, es beruht auf keinem Seins- als Wesenskonzept, sondern gehorcht dem Schein des Äußerlichen, den Formritualen der Höflichkeit.⁸ Unter dem Titel »The Chinese Concept of Face« hat Hsien Chin Hu 1944 zum ersten Mal eine systematische Studie zum chinesischen Gesicht vorgelegt (Hu 1944). In Erving Goffmans Abhandlung *Interaction Ritual. Essays on Face-to-Face Behavior* wurde der Aufsatz von Hu zur Definition des Face-Begriffes herangezogen (Goffman 1967: 6). Penelope Brown und Stephen Levinson (Brown/Levinson 1987) haben das Gesicht schließlich zu einem universalen Konzept erklärt und sich damit auch einige Kritik eingehandelt. Um die Kulturspezifität des Konzeptes in seiner Relevanz für die ostasiatische Schamdefinition zu verdeutlichen, möchte ich im Folgenden den Gesichtsbegriff im Chinesischen näher betrachten.

Im Chinesischen werden zwei Gesichtsbegriffe unterschieden:⁹ 1. *lian* und 2. *mianzi*. *Lian* steht für das Ehrgefühl und den guten Ruf eines Menschen im ethischen Sinne. Es drückt in erster Linie das Vertrauen der Gemeinschaft in die Integrität des Charakters eines Menschen aus. Wenn jemand seinen Verpflichtungen nicht in der Weise nachgekommen ist, wie es dem Vertrauen anderer würdig gewesen wäre, oder etwas Unanständiges bzw. gegen die gesellschaftlichen Normen Verstoßendes getan hat, dann heißt es im Chinesischen *meilian jianren*: kein *lian* haben, anderen Menschen unter die Augen zu treten. Ein Gesichtsverlust in diesem Sinne trifft immer den ganzen Menschen. So bedeutet *diulian* (Verlust des *lian*-Gesichts) oft auch *diuren* (Verlust des Menschen). Die Scham über diesen Mensch-

8 Lin geht so weit zu behaupten, dass China kein echtes demokratisches Land werden könne, solange nicht jeder in China, vor allem die Herrschenden, ihr Gesicht ablegten. Gleichzeitig beklagt er den moralischen Verfall, in dem er diesen mit Gesichtsverlust bzw. nicht mehr existierendem Gesicht in Verbindung bringt: »China will not become a truly democratic country. The people have not much face anyway. The question is: When will the officials be willing to lose theirs? When face is lost at the police courts, then we shall have safe traffic. When face is lost at the law courts, then we shall have justice.« (Lin 1935: 230).

9 In meiner zusammenfassenden Darstellung berufe ich mich hier auf die etymologischen, konzeptgeschichtlichen und sozialtheoretischen Ausführungen zu *lian* und *mianzi* in Hu 1944, Earley 1997, Shi 2003 und Teon 2017.

lichkeitsverlust kann so groß und quälend sein, dass sie zu Selbstmord führt. Das *mianzi*-Gesicht bezieht sich hingegen überwiegend auf das gesellschaftliche Ansehen eines Menschen, das dieser aufgrund seiner sozialen Stellung, seiner Leistung oder auch aufgrund seines Wohlstandes genießt. Während das *mianzi*-Gesicht groß oder klein sein kann, kann das *lian*-Gesicht nicht nach seiner Größe bemessen werden. Beide Gesichtsbegriffe hängen aber eng zusammen: Wer etwa sein *mianzi* verliert, wird auch sein *lian* gefährden; sie referieren jedoch auf verschiedene Beurteilungskriterien des Gesichts, die in unterschiedlichen Redewendungen zum Ausdruck gelangen. Während *mei lian* (kein *lian*-Gesicht haben) die schlimmste Beleidigung einer Person darstellt, bezeichnet *mei mianzi* (kein *mianzi*-Gesicht haben) das Versagen einer Person, sich durch Erfolg, Leistung und Wohlstand soziales Ansehen zu verschaffen. In beiden Fällen löst das Absprechen eines Gesichtes tiefe Scham aus.

Die interaktive Spannbreite der begrifflich fassbaren Gesichtsvorstellungen ist enorm. Gesichtswahrung und Gesichtverlust bilden nur die äußersten Pole eines subtil ausdifferenzierten Bedeutungsfeldes, das sich um die soziale Kategorie des Ansehens gruppiert und daher primär im *mianzi*-Begriff ausformt (vgl. Shi 2003: 100f.) So kann man Gesicht haben (*you mianzi*), sich ein Gesicht wünschen bzw. nach einem Gesicht streben (*yao mianzi*) oder jagen (*zheng mianzi*), großen Wert auf sein Gesicht legen (*jiangjiu mianzi*), es lieben (*ai mianzi*). Man kann aber auch Gesicht geben (*gei mianzi*), denn das soziale Gesicht ist übertragbar. In kritischen Interaktionssituationen wie Streitfällen kann man durch Berufung auf ein drittes statushöheres Gesicht (wie z.B. das der Eltern, eines Mönches oder sogar dasjenige Buddhas) Gesicht verleihen (*kanzai mouren de mianzi*). Man kann jemandem sein Gesicht belassen (*liu mianzi*), um ihn vor Scham zu bewahren, und schützt damit auch sein eigenes Gesicht. Denn die Bloßstellung anderer kann zum eigenen Gesichtsverlust führen – was die interpersonale Fundierung des Gesichtskonzeptes untermauert. Der Verlust des Gesichts ist schließlich die folgenschwerste, beschämendste Situation. Wer sein *mianzi* verliert, der verliert sein gesellschaftliches Ansehen. Wer sein *liu* verliert, der verliert die Integrität seines Charakters und ist daher existenziell als gesellschaftlich handelnder Mensch bedroht. Da das Gesicht über den zeitlichen und räumlichen Rahmen der konkreten Interaktionssituation hinaus existiert, gefährdet der *liu*-Verlust des Einzelnen immer auch das Gesicht seines gesamten Beziehungsnetzwerkes. Wie bereits erwähnt, sind aber auch alle Formen des Strebens nach Gesicht oder der Zurschaustellung des eigenen Gesichts negativ konnotiert. In der Regel schämt man sich dann für die gesichtsbegierige bzw. gesichtsverliebte Person.

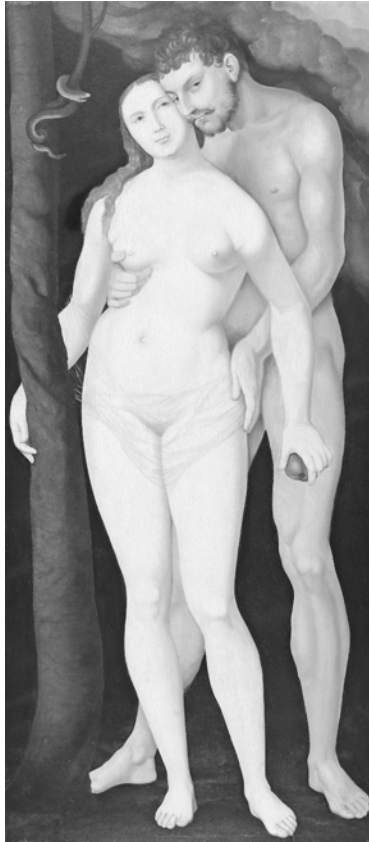
2.3 Gesehenes und Ungesehenes: Körperliche Nacktheit und Scham in der bildenden Kunst

Trotz der vom Christentum als Religion gepredigten Keuschheit und Schamhaftigkeit hat die christliche Kunst den nackten Körper exzessiv zur Schau gestellt. Möglich war dies unter dem Deckmantel der Mythologie und der Verhüllung des Geschlechts. Der nackte Jesus Christus am Kreuz ist das wohl eindringlichste Sinnbild dieser transzendentalen Körperschau als Ausstellung des Nackten, des bloßen Seins. Jean-Claude Bologne hat in seiner umfassenden Studie zu *Nacktheit und Prüderie. Eine Geschichte des Schamgefühls* (Bologna 2001) vorgeführt, wie wechselvoll sich das Verhältnis zwischen Körperschau und Körperscham, Blickanziehung und Blickabweisung bzw. Blicktabu in der Geschichte der abendländischen Kunst vom Mittelalter bis zur Moderne gestaltete, mit welchen Methoden und unter welchen Vorwänden (der Kunst selbst) es den bildenden Künsten gelang, den nackten weiblichen und männlichen Körper mit oder ohne Scham in erotisch aufreizenden bis sexuell aufgeladenen Situationen darzustellen, mit der Scham ein verdecktes oder gar offenes, provokatives Spiel an religiösen und gesellschaftlichen Tabus vorbei zu betreiben. (Abb. 1)

Die strenge Schamcodierung in Ostasien mit ihrem Blicktabu hingegen hat die bildliche Darstellung des nackten, den schamhaften oder auch lustvollen Blick des Betrachtenden auf sich ziehenden Körpers, weitgehend, d.h. bis auf den Bereich der Pornografie, verhindert. Der französische Sinologe François Jullien geht in seinem Buch *Vom Wesen des Nackten* sogar so weit zu behaupten, dass China am Nackten vorbeigegangen sei, und zwar nur vordergründig aufgrund der Scham, dem Moralismus der chinesischen Tradition, sondern vielmehr aufgrund einer Aversion gegen die Aggressivität des Nackten, seine Einbruchskraft und Spektakularität, ebenso wie gegen die Direktheit des Blicks, die es provoziert. Das Nackte, so Jullien, »unterbindet [...] gewaltsam jeden möglichen Blick ›dahinter‹, es hält den Blick fest, ergreift das Begehren und bündelt die Aufmerksamkeit. Seine Form ist endgültig: Das Nackte *hält an*, auf einen Schlag (in der Pose) und für immer.« (Jullien 2000: 58) Die Unmittelbarkeit des Erfassens, die Blitzhaftigkeit des Blicks als Einschlagskraft und dessen Bündelungs- als Formbindungskraft seien der chinesischen Ästhetik fremd. Wahrnehmungsgegenstände, den menschlichen Körper eingeschlossen, würden nicht fixiert, sondern in der Schwebe gelassen. Man deute sie nur entfernt und vage an, stelle sie im Prozess des Erscheinens und Verschwindens dar. Um sie in dieser Evokation zu erfassen, bedürfe es eines flüchtigen, wandern- den Blicks (ibid.: 59).

Der Einbruch des Nackten in die chinesische Gegenwartskunst bestätigt dessen aggressiven, gewaltsamen Zug. Wenngleich es frühere Aktdarstellungen in der chinesischen Kunstgeschichte gab: Der eigentliche Durchbruch des Nackten, die obsessive Zurschaustellung des nackten Körpers in der bildenden Kunst und (mit

Abb. 1: Hans Baldung Grien, »Der Sündenfall«, 1531, Öl und Tempura auf Tannenholz



ihre) im öffentlichen Raum erfolgte in seiner ganzen Radikalität in der darstellenden Kunstpraxis der Body- und Performancekunst, die seit Mitte der 1980er Jahre in China in Erscheinung trat,¹⁰ sich aber auch parallel hierzu in der Malerei und Fotokunst vollzog. Es ist, als ob sich eine ganze Schamkultur gegen das *Taboo-on-looking* aufbäumte, gegen die Verbannung des Körpers, seines Geschlechts- und Lusttriebes, seiner Fleischlichkeit und Verwundbarkeit aus dem Blickfeld, aber auch gegen die Nicht-Wahrnehmung der nackten, nicht-gesellschaftlichen Existenz des

10 Siehe hierzu insbesondere Berghuis 2006, Huber 2013 und Fok 2013. Zur Rolle des Körpers in der chinesischen Ästhetik vgl. Man 2016.

menschlichen Seins. Nacktheit rückt mit ihrer ganzen körperlichen Sensibilität und Sinnlichkeit in den Blick, als schmerzvoll erfahrene wie lustvoll empfundene, wobei das Schamgefühl als körperliches Grenzgefühl und Schnittstellenaffekt zwischen Innen- und Außenwahrnehmung ausgereizt wird. Nudität, zuvor mit dem Sichtbarkeitstabu belegt, gewinnt sichtbare Omnipräsenz: Sie erscheint als Neugeborenen-, Alters- und Todesnacktheit, wie in Yuan Suns zweiteiliger Farbfotoserie *Honig* (1999), als adoleszente, pubertierende Nacktheit, wie in Wei Guos Ölgemälde *Interieur mit Moskitos und Motten* (2002), als androgyne, bisexuelle Nacktheit, wie in Liuming Fen-Mas fotografischen Selbstportraits (2004), als ästhetisierte, tätowierte Nacktheit, wie in Huang Yans *Chinese Shan-shui Tattoo*-Fotoserie (1999), als weibliche Nacktheit und Scham, wie in Chen Linyangs Fotoserie *Twelve Flower Months* (1999/2000), oder aber als gefesselte und geschundene Nacktheit, wie in Zhang Huans Performance *65 kg* (1994). Symptomatisch für den sich neu konstituierenden Blick auf das Nackte ist, dass die Performance-, Body- und Fotokünstler/innen ihren eigenen nackten Körper ins Bild rücken. Sie nehmen eine grundlegende Blickinversion vor, indem sie ihren eigenen wahrnehmenden Körper – in der Definition von Jean François Billeter den *Eigenkörper* (Billeter 1989: 168f.) – in einen wahrgenommenen, dem Blick preisgegebenen Objektkörper transformieren und damit eine Subjekt-Objekt-Spaltung in Sehen und Gesehenwerden betreiben, die im Bild selbst zur Schau gestellt wird.

Dass das Nackte den direkten, konfrontativen Blick evoziert und die Aufmerksamkeit fesselt, können die ausgestellten nackten Künstlerkörper exemplarisch belegen. In Qiu Zhijies *Chinese Shan-shui Tattoo*-Bild Nr. 2 (Abb. 2) nimmt der Künstler im Bild direkten Blickkontakt mit den Betrachtenden auf. Er visiert sie an und setzt damit seinen entblößten Oberkörper der externen Blickinstanz offen und ungeschützt aus. Dass sein nackter Körper im An(ge)blick(twerden) festgeschrieben wird und als Objektkörper zur Pose erstarrt, drückt sich in der aggressiven, einer Disziplinierungsmaßnahme gleichenden Überschreibung seines Oberkörpers sowie der Mundpartie mit jenem chinesischen Schriftzeichen aus, das für Negation steht. Das blutrote, in seiner Farblichkeit auf Schriftsiegel als Authentifizierungszeichen rekurrierende Schriftbildzeichen legt sich wie eine Bandage über den Körper, es fixiert ihn an der Wand, gegen die er lehnt, schreibt ihn fest. Auch in anderen Bildern der *Tattoo*-Serie offenbart sich die Gewaltbarkeit des festschreibenden, still stellenden Blicks auf den nackten Körper: Blickfixierung erscheint als Punktierung und Tätowierung. Der Blick durchbohrt den Körper, brennt sich in ihn ein. *Tattoo*-Bild Nr. 1 und 9 veranschaulichen das ideologische Gefahrenpotential des fixierenden Blicks, nämlich das einer Stigmatisierung durch Tätowierung. *Tattoo*-Bild Nr. 1 zeigt das *punctum* des Blicks als Punktieren des Körpers. *Tattoo*-Bild Nr. 9 stellt die Vereinnahmung des nackten Körpers im brandmarkenden Blick zur Schau: Zwei Eisen werden dem Körper im Brustbereich nahe dem Herzen eingepägt. Diese Form der Tätowierung knüpft an die chinesische Tradition

Abb. 2: Zhijie Qiu, »Chinese Shan-shui-Tattoo No.2«, 1994, Fotografie



der Beglaubigung und Authentifizierung von Bildern durch Schriftsiegel an, unterläuft jedoch gleichzeitig die Bild(ungs)autorität der Schrift und Prägung des sich sein Anschauungsobjekt gewaltsam unterwerfenden Blicks ideologiekritisch, indem das Schriftsiegel in ironischer Brechung gegen Türhaltegriffe eingetauscht wurde. Die zweite mediale Blickinstanz, nämlich der fotografische Kamerablick, potenziert die bildinterne Fixation.

Dass das Nackte vor allem in der chinesischen Fotokunst in seiner ganzen Vehemenz und Schamlosigkeit zum Vorschein kommt, ist der Medialität der Fotografie geschuldet. Nach Jullien hat die Fotografie die Berufung zum Nackten, sie bringt es durch die Aufzeichnung des gegenwärtigen Moments hervor:

Die photographische Aufnahme ist dieser ausdehnungslose ›Punkt‹ der Zeit, durch welchen allein das Sein ›ist‹. Auf das Nackte bezogen verdeutlicht dies ihre Wirkungsmöglichkeit: Indem die Photographie das Nackte im Moment hervorbringt und es fixiert, hält sie es in der Unendlichkeit seines Wesens fest. (Jullien 2003: 43)

Der fotografische Akt erfasst das An-Sich »auf unmittelbare (unmittelbarste) Weise und als das Anschaulichste (das unendlich Anschauliche) – die unmittelbare Sinneswahrnehmung, der unmittelbare Körper, die unmittelbare Haut, das unmittelbar Nackte« (ibid.: 44). Das Nackte ist die Ekstase des Sichtbaren. Insbesondere in der Fotografie evoziert der entfesselte nackte Körper die konfrontative Fesselung im Blick. Der fotografierte nackte Körper ist immer ein gefangener, in der Pose still gestellter Körper. Während Nacktheit und Fleischlichkeit in der Bewegung des Körpers erfahren werden, offenbart sich das Nackte in der Unbewegtheit der Pose: »Denn die Unbewegtheit ist für die Zurschaustellung der Form ebenso notwendig wie für die (erschöpfende) Erfassung ihrer Identität.« (ibid.: 43). Die Zurschaustellung des Nackten in der Pose, die in der chinesischen, aber auch in der koreanischen Kunst seit Anfang der 1990er Jahre zur Obsession wird, reflektiert die Entdeckung körperlicher, geschlechtlicher und personaler Identität.

Im *Museumsprojekt* (1995-2002) des koreanischen Foto- und Performancekünstlers Kim Atta gelangt diese Delophilie als inszenatorische Zeigelust besonders deutlich zum Ausdruck. In verschiedenen Serien des *Museumsprojektes*¹¹ platzierte der Künstler nackte Körper in verschiedenen Posen – darunter zusammengekauerte, fötale Haltungen, Körperstellungen beim Sex, aber auch buddhistische (Abb. 3) wie christliche Körperposen – in Schaukästen aus Glas.

Diese Glasboxen setzte er im öffentlichen Raum – mitten auf der Straße, in Museen, Tempeln oder in der freien Natur – aus. Durch diese Ausstellungsaktionen schuf sich Kim sein eigenes privates Museum als Schauraum menschlicher Existenz. Die Einschließung nackter Körper in Schaukästen betont die Objektivität des Körpers, zudem die Objektivierungsgewalt des auf den Körper geworfenen Blicks. Das Entscheidende am Konzept des *Museumsprojektes* ist, so der Künstler, dass dem lebendigen menschlichen Körper durch die Wandlung zum Ausstellungsstück und Blickobjekt ein eigener Existenzwert, eine individuelle Daseinsberechtigung zugesichert werde. Kein menschliches Museumsobjekt gleiche dem anderen, jedes Objekt verkörpere ein Einzelstück, das sich in seiner Singularität von allen

11 Zu den Serien zählen *The Field Series* (1995), *The Holocaust Series* (1997), *The Peoples Series* (1998), *The Sex Series* (1999), *The War Veteran Series* (1999), *The Nirwana Series* (2001) und *The Jesus Series* (2002).

Abb. 3: Atta Kim, »The Nirwana Series«, *The Museum Project* #136, 2000, Fotografie



anderen abhebe.¹² Hier bestätigt sich, was François Jullien über das Nackte gesagt hat: dass es das Ding selbst, das An-Sich-Sein, das Wesen zur Schau stellt, dass es Existenz als etwas Hervorgebrachtes, Herausgehobenes, als Sich-Zeigendes sichtbar macht. Der Einzug des Nackten in die ostasiatische, insbesondere koreanische und chinesische Gegenwartskunst, scheint eine Ontologisierung zu bewirken, die das Wesen als Anwesendes zur Schau stellt und in die Pose als modellhafte Formgebung einer Subjekt-Objekt-Relation mündet. Erst der/die Gegenüberstehende, Angeblickte kann zum Blickobjekt werden und in der Konturierung isolierender, grenzsetzender Wahrnehmung Individualität entfalten.

Die Ausstellung des nackten, als Blickobjekt definierten Körpers präsentiert sich noch deutlicher in den Posierungsaktionen des chinesischen Avantgardenkünstlers Ma Liuming. Dieser stellt unter seinem Alter-Ego-Künstlernamen Fen-Ma – einer Kombination aus einem weiblichen und männlichen Namen – seinen androgynen, nackten Körper in Transenderspielen mit dem Publikum öffentlich

12 In einem Künstlerinterview äußert sich Atta Kim über das Ziel des Museumsprojektes wie folgt: »Each individual and object has its own uniqueness and that was one important concept for *The Museum Project*. Everything – human or not – has its own story.« (zit.n. Pasulka 2006).

zur Schau. Weil er seine bisexuelle Nacktheit rigoros in aller Öffentlichkeit entblößte – in einer seiner Aktionen lief er splitternackt mit wehenden langen Haaren über den Grenzwall der chinesischen Mauer (auch dies ein Ausreizen des Scham als Grenzgefühls) –, wurde er wegen Verstoßes gegen das Anti-Obszönitäts-Gesetz in China mehrmals verhaftet und einmal sogar zu einer zweimonatigen Gefängnisstrafe verurteilt. In einer Serie seiner Nacktkörper-Performances, die in verschiedenen europäischen, amerikanischen und asiatischen Städten durchgeführt wurden, sitzt er nackt und reglos auf der Bühne. Der leere Stuhl neben ihm signalisiert dem Publikum, dass es sich an der Performance beteiligen und gemeinsam mit dem splitternackten Künstler vor aller Augen posieren soll. Die einzelnen Interaktionsposen mit Teilnehmer/innen aus dem Publikum werden in einer Fotoserie festgehalten. Der Intention, sich selbst der Macht des Blickes zu unterwerfen und zum passiven Objekt (der Anschauung) zu machen, kommt der Künstler in den späteren Performances durch die Einnahme von Schlaftabletten vor der Aktion nach. Die hierdurch erzeugte Reglosigkeit betont die Ausgesetztheit des Körpers als willen- und lebloses, in der Pose erstarrtes Schauobjekt. In der Körperrolle der Selbst- als Fremdszenierung spielt der Künstler eindrucksvoll mit Scham und Blick: Wer von den männlichen bzw. weiblichen Zuschauer/innen überwindet seine eigene Scham, sich aus der Beobachterperspektive herauszubewegen und sich dem Blick der Anderen auszusetzen? Seine Scham, sich mit einem nackten, zudem bisexuell codierten männlichen Körper öffentlich zu zeigen? Sich im Kontakt mit ihm bloßzustellen und gar lächerlich zu machen? Wer ist so schamlos, erotische, sexuelle, oder obszöne Posen in Interaktion mit dem nackten Künstlerkörper einzunehmen und dadurch innerste Wünsche, Gelüste und Fantasien offen zu legen? Wer kennt keine Scham vor der Veröffentlichung der Fotoaufnahmen, die von Anderen als beschämend wahrgenommen werden könnten? Das Spiel mit Scham und Blick ist ein sehr komplexes, potenziert durch die Überkreuzung vektorieLL und medial unterschiedlich definierter Blicke. Zum Tausch zwischen dem Blick des Betrachtenden und dem Erwiderungsblick des Angeblickten gesellen sich der Blickreflex des Spiegels und der Blick der Fotokamera hinzu. In Fen-Mas Schamszenario, wie 2001 in Lyon inszeniert, wird Entblößung zur Selbst- und Fremdbespiegelung. Der Spiegelparavent, der die Performancebühne im Hintergrund abschließt, reflektiert nicht nur die Hauptakteur/innen beim interagierenden Posieren, er wirft auch das Bild der Zuschauergruppe zurück, projiziert den Blick der Blickenden auf diese selbst zurück. Die Zuschauenden blicken ihrer eigenen Schaulust, ihrer Blick- als Fotografierlust ins Auge, sie sind unmittelbar mit ihrem Ge-Schau, ihren zwischen Scham und Lust, Amusement und Abwendung oszillierenden Blickreaktionen konfrontiert. Der Blickwechsel im Spiegel wendet Delophilie in Theatophilie.

Der Blick, mit dem die chinesische Künstlerin Chen Lingyang in ihrer zwölfteiligen Fotoserie *Twelve Flower Months* (2005) sich selbst entblößt und bespiegelt,

ist noch eindringlicher und intimer; er ist unmittelbar auf die Scham gerichtet, macht den Intimbereich für die öffentliche Wahrnehmung sichtbar. In zwölf unterschiedlichen Bildformaten, die in ihrer äußeren Form auf Schlüssellöcher, Fenster- und Türöffnungen referieren, zugleich aber klassische Bildmedienformen wie etwa den Fächer, das Albumblatt, die Fotografie und das Guckkastenbild bedienen, zeigt die Künstlerin, wie ihr Menstruationsblut in verschiedenen Körperstellungen aus der Scheide tropft und an den Beinen herunterrinnt. Die Direktheit des Intimblicks auf die Scham und das schamauslösende Ereignis der für das fremde Betrachterauge sichtbaren Menstruationsblutung hat sowohl in der patriarchalisch strukturierten chinesischen Scham- und Blicktabugesellschaft als auch in der von männlichen N/Akt Darstellungen dominierten internationalen Kunstwelt zunächst schockartige Reaktionen ausgelöst. Um der Sichtbarkeit entzogene Intimbereiche wie die Scham selbst betrachten und in dieser Selbstbetrachtung zur Schau stellen zu können, benutzte die Künstlerin einen Spiegel. Als sichtbar machendes, Einblick gewährendes Medium wurde der Spiegel zum Teil sogar ins Bild integriert, wodurch der Blick auf die Scham als gespiegelter Blick direkt zur Darstellung gelangt. Bereits in einem früheren Werk, das nüchtern mit *Rollbild* (1999) betitelt ist, hatte Chen mit ihrem eigenen Menstruationsblut gearbeitet und dieses auf einem über 6 Meter langen, auf Seide aufgezogenen Papierband abgewischt – so dass es Flecken hinterließ, die einem abstrakten Tuschebild glichen.¹³ *Twelve Flower Months* thematisiert die organische Verbindung zwischen dem Naturzyklus und dem Monatszyklus der Frau. Der Naturzyklus wird durch zwölf blühende Blumen versinnbildlicht, die den einzelnen zwölf Menstruationsbildern zugeordnet sind (im ersten Monat erscheint z.B. die Narzisse, im dritten die Pfirsichblüte, im siebten die Orchidee und im elften die Kamelie). »In der traditionellen chinesischen Kultur«, kommentiert die Künstlerin ihr Werk, »gibt es die Idee des Menschen in Harmonie mit der Natur. [...] »Natur«, das sind für mich vor allem die Gesetze und Rhythmen des Universums. Und diese Gesetze und Rhythmen sind mit Zyklen verbunden. Für eine Frau ist es einfach, dies anhand der monatlichen physiologischen und psychologischen Veränderungen zu beobachten.« (zit.n. Fibicher/Frehner 2005: 310). Geschlechtliche, vaginale Introspektion wird zur makrokosmischen Schau. Der Intimblick auf das eigene Innere eröffnet den Außenblick auf das Universum, den Universalblick. Das Schamgefühl, evoziert durch den direkten Betrachter/innenblick auf die blutüberströmte Scham, wird dadurch abgewendet, dass der Blick auf die Scham in einen floralen Blick auf die Natur transformiert wird – aber auch

13 Eine Parallele von Chens Körperkunst zu frühen Body-Art-Performances aus den 1960er/1970er Jahren, sowohl zu Nam June Paiks Aktion *Zen for Head* (1961) als auch zu Shigeo Kubotas *Vagina-Malerei* (1965) und Carolee Schneemanns Performance *Interior Scroll* (1975) ist unübersehbar.

dadurch, dass die Scham selbst Blickqualitäten gewinnt, dass sie sich – in einigen Bildern betont durch die ovale Form des reflektierenden Spiegels – in ein Auge verwandelt und einen Gegenblick aus dem (Spiegel-)Bild zurückwirft. Durch die rückspiegelnde Inversion des schamauslösenden Blickverhältnisses wird der Schamaffekt neutralisiert.

2.4 Face to Face: Gesichtsverlust oder Selbstbewusstheit?

Wie an den Selbstzurschaustellungen der Künstlerkörper in der chinesischen Body- und Performancekunst demonstriert, zieht das Nackte nicht nur den Blick auf sich, sondern provoziert es zugleich eine Schaulust, die auch auf den Blick aus dem Bild, den Blick des Erblickten bezogen ist. Der Angeblickte erwidert offen und oft auch offensiv den Blick des Betrachtenden, er fixiert diesen mit einer Direktheit, Frontalität und Durchdringlichkeit, die das Blick- als Machtverhältnis zur Umkehr zwingt und den Bildbetrachtenden in die Rolle des Erblickten, Angestarrten, teils sogar Beschämten weist. Mit dem Einzug des Körpers, insbesondere des nackten ins Bild, konstituiert sich der Blick als ein eigenständiger Anschauungsfaktor, der insbesondere auch in der Darstellung des Gesichts als somatischem Austragungsort des Augenblicks und Blicktausches, als Injektive und Projektionsfläche, zum Ausdruck gelangt. Dies resultiert nicht zuletzt aus der physiologischen Tatsache, dass das Gesicht als *pars pro toto* des Körpers wahrgenommen wird, weil der Blick auf den Körper sich erst im Blick auf das Gesicht seiner selbst bewusst wird. Das ostasiatische Gesichtskonzept, auf gesellschaftliches Ansehen als idealistische Sichtgröße und den Blick der Scham als unsichtbare Kontrollinstanz gegründet, nimmt anschaulich-sichtbare Züge an. Es kommt zur bildlichen Visualisierung von Ansehen durch Gesehenwerden, wobei das Gesicht als das im Blick Gesichtete erscheint. Gesichtsverlust als Bloßlegung des selbst-bewussten subjektiven Gesichts hinter bzw. unter dem kollektiven Sozialgesicht schlägt in Gesichtsgewinn um. Dass erst »die Arbeit am Blick das Gesicht zum Bild macht«, wie Hans Belting in seinem Aufsatz über »Gesicht und Maske« feststellt (Belting 2005: 131), manifestiert die chinesische und koreanische Gegenwartskunst seit Mitte der 1980er Jahre auf eindrucksvolle Weise. Wie bereits erwähnt, kommt es nicht nur zu einem Boom der Nacktkörperschau, sondern auch zu einer vermehrten Gesichts- als Selbstschau, weshalb ich von einer Facialisierungswelle sprechen möchte.¹⁴ Man verleiht sich im Gegenblick Gesicht, man zeigt ohne Scham, gar schamlos Gesicht. Im erblickten

14 Die Facialisierungswelle hängt stark auch mit den neuen medialen Möglichkeiten der Selbstinszenierung im Internet und den sozialen Medien zusammen. Vgl. zum fazialen Regime Macho 1996 und Reichert 2017.

und blickenden Gesicht wird das Selbst erst eigentlich eingeübt. Indem man Gesicht zeigt, tut sich das Selbst erkennend hervor und findet Anerkennung. An der Zurschaustellung des Gesichts und Inszenierung des Blicks macht sich ein grundlegender Wandel im Blick auf das Selbst bemerkbar. Im traditionellen konfuzianischen Gesellschaftsverständnis werden ein autonomes Bewusstsein des Selbst sowie die Unabhängigkeit des Individuums nicht anerkannt bzw. geächtet. Ichbetontes Verhalten ist negativ konnotiert, es führt zu Gesichtsverlust. Der Begriff des Selbst ist mit Selbst- und Eigensucht konnotiert: Nur wer sich selbst nicht herausstellt, ist angesehen. Individualismus – ein im Chinesischen wie auch in den anderen ostasiatischen Sprachen aus dem Westen importierter Begriff – ist im chinesischen Sozialismus mit Egoismus gleichgesetzt. Erst Ende der 1980er Jahre kommt es zu einer positiven Umwertung des Individualismusbegriffs. Der Ethnologe Xunxiang Yan beschreibt diesen Umbruch innerhalb der chinesischen Gesellschaft im Rückblick auf das Jahr 1989 wie folgt:

My revelation came in 2007 when I attempted to understand the patterns and trends of Chinese social change in light of the theories of second or reflexive modernity – especially the individualization thesis – of Anthony Giddens (1991), Zygmunt Baumann (2001), Ulrich Beck (1992), and Beck and Elisabeth Beck-Gernsheim (2001). I found it intriguing that, although China was still undergoing the modernization process, Chinese society was demonstrating a number of features of individualization in the age of second modernity and at the same time as it bore other features of social change that belong to the modern and even pre-modern eras in the West. As a field ethnographer, I have long noted the rapid changes in mentality and behavior among Chinese individuals who increasingly have been demanding the rights of self-development, happiness and security against the backdrop of age-old moral teachings and collective well-being. (Yan 2009: XVII)

Individualismus ist gleichbedeutend mit dem Erwachen eines Selbst-Bewusstseins. Auch semantisch findet eine Verschiebung statt. So bildet der Begriff des Individualismus weniger ein Antonym zu Kollektivismus als zu persönlicher Charakterlosigkeit. Dass sich insbesondere die chinesische, aber auch die koreanische Gesellschaft in einem sozialen Transformationsprozess befindet, lässt sich an den Oszillationen wie Kollisionen zwischen traditionellem Kollektivbewusstsein und neuem Selbstbewusstsein ablesen. Bedenkt man, dass persönliche Porträt- und Familienfotos im kommunistischen China lange Zeit verboten waren bzw. im Zuge der Kulturrevolution vernichtet wurden, so erweist sich der Gesichtsgewinn innerhalb der bildenden Kunst, d.h. die exponentielle Zunahme an Gesichts- und Porträtdarstellungen im Rückgriff auf fotografische Bildgattungen wie Einzelfiguren- und Gruppenfotos, als Selbstbewusstwerdungs- und Individualisierungsschub. Bis in die 1980er Jahre war fast jeder Chinese Mitglied einer

Danwei, einer Organisations- und Versorgungseinheit, die für die Regulierung des sozialen Lebens von der Wohnungsvergabe über Hochzeiten und Scheidungen bis hin zur Familienplanung verantwortlich war. Seither haben sich die *Danweis* zunehmend verflüchtigt; auch die Firmen fungieren nicht mehr als Kollektivverbände der Arbeits-, Lebens- und Freizeitorganisation. Allein die Familie bleibt als reduziertes Kollektivgesicht erhalten.

In seiner fotografischen Arbeit mit dem Titel *23. Juni 1997* demonstriert Hui Zhuang, wie sich das Individuum aus der Masse herauszuschälen beginnt, wie der Einzelne aus der Gruppe, hier einer *Danwei*, hervortritt. Auf dem Massenporträt, das mithilfe einer rotierenden Kamera aufgenommen wurde, sind Soldaten der Volksbefreiungsarmee als Teil einer *Danwei*-Organisationseinheit dargestellt. Der Künstler hat Datum, Ort und Anlass der Aufnahme genau aufgelistet, setzt jedoch seinen eigenen Namen hinzu und hebt sich dadurch als Einzelperson hervor. Zudem bildet er sich im uniform(iert)en Gruppenporträt am rechten äußeren Rand in Privatkleidung selbst mit ab, womit er den Blick auf sich als herausstechende Einzelperson zieht. Durch den minimalen, fast unsichtbar bleibenden Eingriff wird die Einheit von Individuum und Gruppe schleichend unterwandert. Es ist das individuelle Künstlergesicht, das sich nicht schämt, aus der uniformierten, gesichtslosen Gruppe herauszufallen, respektive aufzufallen.

In Bai Yiluos Farbfotografie *People No. 3* von 2003 kommt die latente Spannung zwischen dem individuellen und kollektiven Gesicht noch deutlicher zum Tragen. Die Oberfläche, das Gesicht des Bildes, wie auch die Gesichter, die auf diesem erscheinen, setzen sich aus einer Masse von individuellen Einzelporträts zusammen, kleinen frontal aufgenommenen Porträtfotos, die zerknittert, dann wieder geglättet und in einem langwierigen Arbeitsprozess zu einer riesigen Patchwork-Fotografie zusammengenäht wurden. Einerseits verliert sich das einzelne individuelle Gesicht in der Masse; andererseits setzten sich die zahlreichen gesichtslos bleibenden Einzelgesichter wiederum zu individuellen Gesichtern des kollektiven Unterbewussten zusammen: So kommen hinter der Masse der Einzelporträts die Leitgesichter des Kommunismus, nämlich Marx, Engels, Lenin, Stalin und Mao zum Vorschein. Das individuelle persönliche Gesicht existiert nie autonom für sich, es ist immer schon ein kollektiv determiniertes Gesicht.

Diese Kollektivierung gilt gleichermaßen für das persönliche Gesicht als repräsentatives Gesicht der Familie – wie es bereits im Kontext von Scham und Familienehre diskutiert wurde. In der seit 1993 entstehenden Bilderserie *Bloodline: The Big Family* (Abb. 4) stellt Zhang Xiaogang die Einbindung des Individuums in die Genealogie der Familie zur Schau.

Als Vorbild für das Familienporträt dienten dem Künstler alte Schwarz-Weiß-Abzüge oder in Sepia kolorierte Familienfotos, auf denen seine Eltern mit steifem und verschlossenem Gesichtsausdruck in einem Fotoatelier zu sehen waren. Vor dem Hintergrund der Tatsache, dass im Zuge der Kulturrevolution in den Jahren

Abb. 4: Xiaogang Zhang, »Bloodline Series«, 1998, Öl auf Leinwand

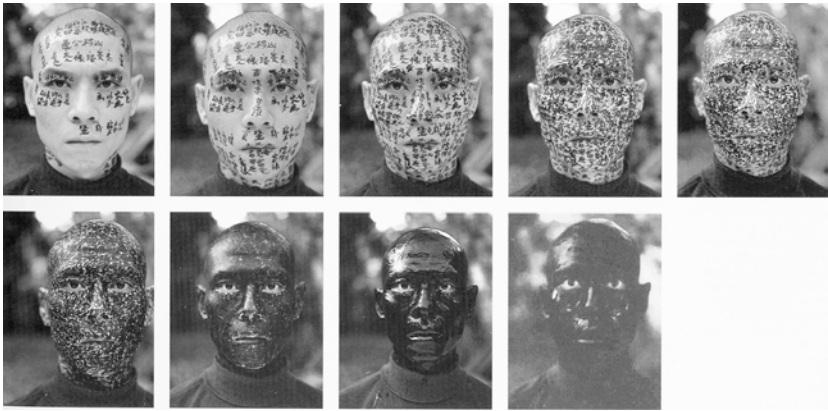


zwischen 1966 und 1976 neben vielen historischen Dokumenten auch zahlreiche Familienfotos vernichtet wurden, erweist sich dieser Rückgriff auf historische Familienfotos auch als ein selbstbewusster Akt der Rückgewinnung und Rehabilitierung des Familienporträts als privater Personendarstellung. Die Familienähnlichkeit der in der *Bloodline*-Serie dargestellten Gesichter löscht die Gesichtshaftigkeit des Einzelgesichts aus. Das persönliche Gesicht erscheint als gesichtslose Maske des Familienstammbaums – was durch die feine rote Blutlinie, welche die einzelnen Familienmitglieder miteinander verbindet, zusätzlich verdeutlicht wird. Alle Gesichter sind frontal auf das betrachtende Gegenüber ausgerichtet: Sie blicken starr aus dem Bild, entgegenn den starren, festfrierenden Blick der Fotokamera, projizieren ihn bewegungs- und gefühllos, ohne eine Miene zu verziehen, zurück. Einzig und allein die farbig kolorierten Gesichter der Kinder wirken trotz der Starrheit und Fixation des Blicks ein wenig belebter, so als ob in ihnen potenziell ein individuelles, sich vom Familienhintergrund in den Vordergrund absetzendes Gesicht zaghaft erwachen würde.

Auch Zhang Huan behandelt in *Family Tree* (Abb. 5), einer Farbfotografieserie aus dem Jahr 2000, die Spannung zwischen individuellem und sozialem Gesicht, Gesichtswahrung und Gesichtsverlust. An seinem eigenen Gesicht führt er die Einschreibung des persönlichen Gesichts in das Gemeinschaftsgesicht der Familiengeschichte anschaulich vor und reflektiert damit die Ambivalenz zwischen individueller und kollektiver Identität. In neun Progressionsstadien zeigt die fotografisch

dokumentierte Body-Art-Aktion, wie das Gesicht des Künstlers nach und nach mit Tusche bemalt wird, bis es vollständig geschwärzt in die Unidentifizierbarkeit des Gesichtlosen entschwindet.

Abb. 5: Huan Zhang, »Family Tree«, 2000, Farbfotografie, 9-teilig



Drei Kalligrafen haben abwechselnd das Gesicht mit Texten aus der Familiengeschichte des Künstlers zugeschrieben, in denen der Stammbaum bis zur Legende des Yu Gong Yi Shan zurückverfolgt wird – einer Seherfigur, die durch äußerste Willensanstrengung Berge versetzen konnte und daher für Mao zur politischen Identifikationsfigur wurde. Am Ende des genealogischen Einschreibungsprozesses bleibt das leere, ausgehöhlte, anonymisierte Gesicht mit erstarrtem Blick zurück, das eher einem mumifizierten Totenschädel als einer lebendigen Person gleicht. Es zeigt, dass die engen Familienbande und die unzähligen Schichten der Familiengeschichte so sehr auf dem persönlichen Gesicht lasten, dass sie es verdecken und schwinden lassen – und führt damit die Invisibilität des individuellen Gesichts als Schatten- und Nachtseite einer auf Gesichtswahrung und Familienansehen fixierten Schamkultur vor Augen.

Vor allem in der zeitgenössischen koreanischen Fotokunst lässt sich ein vermehrtes Interesse an individualisierten Porträts als Gesicht zeigenden Selbstdarstellungen ausmachen. Bezeichnenderweise werden Einzelfiguren herausgegriffen, ohne jedoch ihre gesellschaftliche bzw. berufliche Gruppenzugehörigkeit auszublenken. Bei Oh Hein-Kuhn finden sich entsprechende Fotobildserien von *Ajummas* (1997), Darstellungen koreanischer Frauen im Alter zwischen 40 und 60 Jahren, die das traditionelle Bild der verheirateten Frau, Hausfrau und Mutter stereotypenhaft verkörpern, *Editorial Portraits* (1997), Porträts von Filmemachern und Regisseuren, und *Girl's Act*, Ganzkörperporträts koreanischer Schülerinnen (2003).

In der letztgenannten Serie hat der Künstler der Pubertät entwachsene, als selbstständige Personen in Erscheinung tretende koreanische Mädchen in Schuluniform fotografiert (Abb. 6).

Abb. 6: Hein-Kuhn Oh, »Ji-ae Kim, age 16, Eun-hye Kang, age 16«, 2003, Fotografie



Nur in wenigen Fällen befinden wir uns mit der dargestellten Person auf gleicher Augenhöhe. Die häufig verwendete Untersicht lässt die Einzelpersonen herausragen, verleiht ihnen prominente Gesichter, gewährt ihnen Überblick – im Gegensatz zu den Bildbetrachtenden, die den Blick aufrichten müssen. Teils blicken die Porträtierten selbstforschend und/oder selbstbewusst auf die Betrachter/innen

herab, teils richten sie ihren Blick nach oben, als wollten sie himmelwärts entschweben. Auffällig ist, dass die Einzelfigur häufig dupliziert, teils sogar gespiegelt dargestellt ist. An Details lässt sich erkennen, dass die Einzelfiguren aber keineswegs eins zu eins reproduziert sind, dass sie nie ganz miteinander identisch sind, dass sie gerade in der Differenz, in der Aufspaltung als Abspaltung von ihrer eigenen Person, Identität zur Erscheinung bringen. Hier bestätigt sich, was bereits Jean-Paul Sartre in seiner Analyse des Blicks konstatierte: Dass sich im Blickwechsel mit dem Anderen und in der Betrachtung des Selbst als eines Anderen der Akt der Selbstwahrnehmung als Selbstbewusstwerdung vollzieht (Sartre 1993: 471f.). Zudem verweist das Doppel-Ich im Blick, wie es Oh im Blick der Kamera einfängt, auf die von Günter Seidler hervorgehobene trianguläre Struktur von Blick und Scham:

Der vom Ich wahrgenommene Andere konstituiert die relevante Grenze, die dann, nach einer Rücknahme des Blickes, innerhalb derselben Person zwischen Ich und Selbst sich manifestiert. Es geht um einen Prozessverlauf: Ich₁ wird vom Anderen wahrgenommen und nimmt zeitversetzt als Ich₂ dessen Bild von Ich₁ wahr. Das Ich/ich₂ bleibt intentionaler Erkenntnisablauf, nimmt jetzt aber sein vom Anderen zurückgeworfenes Bild von sich zu seinem Objekt, das bereichert ist um assimilierbare Alterität, das als Selbst Ich und Nicht-Ich in einem ist. (Seidler 2001: 59)

Ebendiese Bruchlinie zwischen Ich und Selbst kennzeichnet nach Seidler die »*Bruchungsfläche der Scham*« (ibid.).

Dass »die Abbildungsfähigkeit für die Etablierung der Abgegrenztheit und Objektivität des äußeren Objekts und auch des Selbst von entscheidender Wichtigkeit ist« (Lichtenberg 1991: 105), belegt die Darstellung von Körper/Scham und Blick in der jüngeren Geschichte der ostasiatischen Gegenwartskunst seit Ende der 1980er Jahren eindrucksvoll. Das Gesicht der Scham – ich spreche bewusst nicht von Maske – wird als Gesicht einer gesichtswahrenden Schamkultur zunehmend abgelegt. Ob darunter ein individuelles Gesicht zum Vorschein kommt, wage ich zu bezweifeln. Ob die Bloßlegung des Gesichts der Schamkultur den Blick auf eine Schuldkultur eröffnet, umso mehr. Aus meiner Sicht ist es die Bruchlinie zwischen Ich und Selbst, die im Blick zur Schau gestellt und inszeniert wird. Der aus der Versenkung auftauchende, sich aufrichtende Blick, die Sichtbarkeit von Sehen und Gesehenwerden im Bild, die schamlose Fixierung der Bildbetrachter/innen sind als Symptom eines tiefgreifenden sozialen Wertewandels und kulturellen Blickwechsels innerhalb der ostasiatischen Gesellschaft zu lesen: Die Selbstdarstellungen untergraben das Schamgefühl als sozialregulative Kontrollinstanz und selbstdisziplinierendes, das Selbst zurückdrängendes Grenzgefühl.

3. Bildkulturelle Ambiguität in der chinesisch-australischen Kunst

Die zunehmende Diasporisierung der Künste ist das Ergebnis weltweiter Migrationsbewegungen und ihrer sich rasch ändernden Dynamiken. Diasporaforschende anerkennen Migration als einen transnationalen Prozess, der globale Diasporen (Cohen 1997) hervorgebracht und die Verbreitung eines »diasporischen Imaginären« (Mishra 1996) befördert hat. Um diese Entwicklung zu reflektieren, musste sich die Diasporaforschung in den letzten Jahrzehnten selbst neu ausrichten. Das in der jüdischen Tradition verankerte klassische Diaspora-Konzept überwindend, hat sie sich kulturgeographisch diversifiziert, definitorisch erweitert und an der theoretisch-konzeptionellen Schnittstelle zwischen (Trans-)Migration, Transnationalität und Postkolonialität neu positioniert. Postkoloniale und anthropologische Theorien zu Transversalität, Transkulturalität und Übersetzung, wie sie in Edouard Glissants *Traité du tout-monde* (1993), Paul Gilroys *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness* (1993) und James Cliffords *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century* (1997) aufscheinen, dienten als Anregungsquelle, das Diasporische zum Kulturkonzept der Hybriden neu in Beziehung zu setzen und es als Kennzeichen, Struktur und soziale Praktik einer zwischen Integration und Disruption oszillierenden Migrationskultur auszuweisen (Quaysan/Daswani 2013).

Die globale Migration chinesischer Festlandskünstler/innen seit den 1980er Jahren hat zu einer Diasporisierung der chinesischen Kunstszene geführt. Zu einem nicht unbeträchtlichen Teil verdankt sich der globale Aufstieg der chinesischen Kunst den – real und virtuell miteinander verknüpften – Gemeinschaften chinesischer Künstler/innen im Ausland,¹ die aus den verschiedenen Weltregionen und Weltstädten an der Konstruktion des globalen Imaginären der chinesischen

1 In der begrifflichen Definition dieser im Ausland lebenden Gruppe von chinesischen Künstler/innen herrscht nach wie vor keine Einigkeit. Im Englischen stößt man im Kontext der Migrations- und Diasporaforschung häufig auf den Begriff des *Chinese overseas artist*. Insofern dieser auf die Situation der hier verhandelten chinesisch-australischen Künstler/innen konkret anwendbar ist, sollen diese im Folgenden als Überseekünstler/innen bezeichnet werden.

Gegenwartskunst teilhaben. Diese besondere Konstellation macht er erforderlich, die globale Zeitgenossenschaft chinesischer Kunst aus der transnationalen Perspektive der Migrations- und Diasporaforschung zu untersuchen – ein Forschungsansatz, der sowohl in der chinesischen Kunstgeschichte als auch in der globalen Kunstwissenschaft noch weitgehend unterrepräsentiert ist.

Die Einsicht in die Interdependenzbedingungen zwischen globaler Migration und künstlerischer Produktion haben zu neuen Kategorien- und Theoriebildungen im Feld der Kunst- und Bildwissenschaft sowie ästhetischen Theorie geführt. Einerseits rückte die Entstehung einer eigenständigen »Migrationsästhetik« (Durrant/Lord 2015) ins Blickfeld der transdisziplinären ästhetischen Forschung. Andererseits richtete sich die Aufmerksamkeit auf das »migrantische Bild«, das innerhalb des globalen zeitgenössischen Kunst- und Mediendiskurses sowie der Bildphilosophie als neue Bildkategorie eingeführt wurde (Demos 2013; Nail 2019). Diese neueren theoretisch-methodischen Entwicklungen implizieren einen Blickwechsel, der die transnationale Migrations- und Diasporaforschung in den Fokus der kunstgeschichtlichen Forschung rückt (Mathur 2011).

Die bildphilosophische Definition des »migrantischen Bildes« von Thomas Nail (2019) dient als Ausgangspunkt, um im Folgenden die kulturelle Konstruktion diasporischer Chinesität in den künstlerischen Arbeiten chinesisch-australischer Künstler zu untersuchen. Mit dem Konzept des »migrantischen Bildes« sollen nach Nail die statischen und sekundären Vorstellungen sowohl von der Figur des Migranten/der Migrantin als auch vom Darstellungsmedium Bild überwunden werden. Nail definiert das migrantische Bild jenseits bildlicher Repräsentation als einen mobilen Reflexionsprozess. Er betont die mobile und migrantische Natur des Bildes selbst und anerkennt »a becoming migrant of the image and a becoming image of the migrant at the same time« (Nail 2019: 67). Die Forderung des Bildphilosophen nach einer kinetischen Theorie des migrantischen Bildes gründet sich auf das Argument, dass »the social primacy of the migrant and aesthetic primacy of the mobile image are two dimensions of the same historical zeitgeist at the turn of the twenty-first century in which everything appears to be characterized by *the primacy of motion*« (Nail 2019: 54). Übertragen auf die kunsthistorische Migrationsforschung bedeutet dies, dass künstlerische Bilder der Migration unter das Analyseprimat der Bewegung gestellt werden müssen – nur so können ikonische De- und Replatzierungen, die Wanderungen und Wandlungen von Motiven, Bildtopoi und Darstellungstechniken aufgespürt werden.

Anhand einer Auseinandersetzung mit Werken der chinesischen Überseekünstler Ah Xian und Fan Dongwang² sollen in diesem Beitrag Elemente einer

2 Die beiden Künstler verbindet die Erfahrung der Emigration vom chinesischen Festland nach Australien nach dem Tiananmen-Massaker von 1989 sowie der überaus erfolgreiche Aufbau einer Künstlerkarriere in Australien und im internationalen Ausland.

diasporischen Bildästhetik analysiert werden. Wie äußert sich chinesische Diasporizität in der chinesisch-australischen Kunst und wie verhält sich diese zur globalen Transnationalisierung chinesischer Kunst in der Gegenwart? Ziel der künstlerischen Fallstudien ist es, ein tieferes Verständnis der Auswirkungen von Migrationserfahrungen auf die Kunstproduktion, und hier insbesondere Aufschluss über Transkulturationen zwischen chinesischen und westlichen Kunstpraktiken und Bildkulturen (vgl. Mersmann 2004; Mersmann/Schulz 2006) zu gewinnen. Hierzu bedarf es zunächst einer einführenden kulturtheoretischen Reflexion über Chinesität und ihre Rolle im Kontext chinesischer Migrationskunst.

3.1 Chinesität als transnationales Gegenwartsphänomen chinesischer Kunst im diasporischen Kontext

Als Reaktion auf den Aufstieg Chinas zur Regional- und Weltmacht tauchte in den kulturellen Debatten auf dem chinesischen Festland Anfang der 1990er Jahre der Begriff der *Chineseness* auf (Zhang/Zhang/Wang 1994). Seine Deutungsgenese war Teil des Diskurses über die Besonderheiten des »kulturellen China« (Tu 1991) und insbesondere die Abgrenzung der chinesischen kulturellen Moderne von der chinesischen Nachahmung und Aneignung der westlichen Moderne. Chinesität wurde als ein neues Kultur- und Wissenskonzept gefasst, das »cultural diversity and the unique Chinese experience, both universal values and Chinese subjectivity« (He 2012: 548) verbinde. Vor allem Forscher/innen zur chinesischen Diaspora übten scharfe Kritik an dieser konzeptuellen Neuaufgabe von Chinesität, sie lehnten diese als Wiederbelebung der nativistischen Kulturtheorie zu China nach 1989 (Xu 1998) ab und warnten vor der Gefahr eines monolithischen Sinozentrismus, der vom chinesischen Festland vorangetrieben werde (Chow 1998).

Diese kritische Haltung ist auch in kunsthistorischen Studien zur Chinesität in der zeitgenössischen chinesischen Kunst außerhalb Festlandchinas anzutreffen. Die Kunsthistorikerin und Kuratorin Melissa Chiu schreibt zum Problemkomplex der *Chineseness*:

[...] *Chineseness* bears different meanings in different contexts and could be described as a contested term that is not solely defined by mainland China. In addition to the mainland Chinese diaspora dispersed widely across all continents, other Chinese nations such as Taiwan, Singapore and Hong Kong (until 1997) have defined their national identity as Chinese yet autonomous from the People's Republic of China. [...] the cultural dimension of Greater China, and in particular the interplay between these two art worlds, has yet to be recognized fully. (Chiu 2006: 14)

In ihrer Studie *breakout. chinese art outside china* (2006) schlägt sie vor, Chinesität als ein transnationales Phänomen chinesischer Diasporakunst zu begreifen. Sie situiert dieses in der globalisierten Kunstwelt und schafft somit einen neuen Rahmen, um künstlerisch artikulierte Chinesität als einen internationalen, zugleich aber auch lokal produzierten, kultur- und kontextabhängigen Kunststil untersuchen und verstehen zu können.

Die chinesische Kunstgeschichte zeigte sich bisher äußerst verhalten, wenn es darum ging, den bedeutenden Beitrag der chinesischen Kunst außerhalb Festlandchinas für die Entwicklung einer globalen chinesischen Gegenwartskunst sowie deren Präsenz auf dem internationalen Kunstmarkt anzuerkennen.³ Der australische Kunsthistoriker John Clark – Experte für asiatische Kunst der Moderne und Gegenwart – war einer der ersten, der sich intensiver mit den Werkbiografien chinesische Diasporakünstler/innen und ihrem Bindungsdilemma befasste (Clark 1998). Er prägte den Begriff des (*dis-*)*attachment*, um zu beschreiben, wie chinesische Diasporakünstler/innen kulturell sowohl an ihre Herkunftsgemeinschaft in China als auch an die Aufnahmegemeinschaft in ihrer neuen Wahlheimat gebunden sind. Bezüglich der sozialen und kulturellen Bindungen zwischen Herkunfts- und Aufnahme- bzw. Zielland stellte Clark fest: »[w]hat artists do with and in the other culture depends as much on the type of culture into which they are received as on any particular properties of the ›Chinese‹ culture they may bring with them« (Clark 1998: 23). Basierend auf einer Analyse der unterschiedlichen Reaktionen chinesischer Diasporakünstler/innen auf ihre neue Umgebung entwarf er eine Typologie chinesischer Diasporakünstler/innen, die zwischen dem Gastkünstler (*sojourner artist*), dem nostalgischen Künstler (*nostalgic artist*), dem distanzierten Künstler (*aloof artist*) und dem belastbaren Künstler (*resilient artist*) unterschied.⁴ Aus heutiger Forschungssicht besteht eine Problematik dieses Ansatzes zur Klassifizierung

-
- 3 Der Vorstoß chinesischer Kunst auf den globalen Kunstmarkt wurde erleichtert durch die Gründung internationaler, regionaler und lokaler Kunstbiennalen in ganz Asien seit 1995, die Eröffnung ausländischer Auktionshäuser wie Christie's, Sotheby's und Bonhams in Hongkong und Artcurial in Shanghai im Jahr 2008 sowie die Etablierung internationaler Kunstmessen wie der Shanghai Art Fair 1997 (die sich 2013 in die ART021 Shanghai Contemporary Art Fair umbenannte), der Art HK 2008 (2011 von der Art Basel Hong Kong übernommen) und der ART SG in Singapur, die im November 2019 ihre Pforten öffnete. Im Jahr 2017 überholte China das Vereinigte Königreich Großbritannien und Nordirland als zweitgrößter Kunstmarkt nach den Vereinigten Staaten von Amerika. Berichte über Entwicklungen auf dem internationalen und kontinentalen chinesischen Kunstmarkt für zeitgenössische chinesische Kunst finden sich unter <https://arttactic.com/categories/art-markets/chinese-art-market/> (3.12.2019).
- 4 Der/die Gastkünstler/in bleibt tief verbunden mit seiner/ihrer Heimat China, der/die nostalgische Künstler/in beklagt den Verlust seiner/ihrer Heimat, besitzt aber ein gespaltenes Verhältnis zu ihr, der/die distanzierte Künstler/in bewahrt eine gewisse Distanz zu seiner/ihrer Heimat und der/die belastbare Künstler/in stellt sich direkt dem Dilemma der ambivalenten kulturellen Identifikation (Clark 1998: 23ff.).

von Diasporakünstler/innen darin, dass er auf das binäre Modell der klassischen Migrations- und Diasporatheorie rekurriert, welches zwischen Heimat- und Gastland, Herkunfts- und Aufnahmegemeinschaft strikt trennt. In statischen und abgrenzenden Begriffen von Heimat, Gemeinschaft und Kultur gefangen, verwehrt dieses Modell den Blick darauf, die Migration künstlerischen Schaffens als einen offenen und infiniten Transkulturationsprozess der Rekonnexion und Rekonfiguration zu betrachten, durch den eine neue transnationale chinesische Kunst der globalen Vernetzung entsteht.

Mit ihrer umfassenden Studie über chinesische Kunst außerhalb Festlandchinas trug Melissa Chiu zu einer wegweisenden Neuverortung chinesischer Diasporakunst bei (Chiu 2006). Ausgehend von der Herausbildung chinesischer Gegenwartskunst zwischen 1989 und 1999 konzentrierte sich die Autorin auf chinesische Künstler/innen, die vom chinesischen Festland in Länder der westlichen Hemisphäre, darunter die USA, Frankreich und Australien ausgewandert waren. Obwohl regional begrenzt, bietet die Studie auch heute noch wichtige frühe Einblicke in eine diasporische Kunstgeschichte der zeitgenössischen chinesischen Kunst.⁵ Neben interkulturellen Kunstdiskursen über Ost-West-Begegnungen diskutierte die Autorin Chinesität (*Chineseness*) als internationales Branding-Tool sowie interventionistische Kulturstrategie von außerhalb Chinas lebenden und arbeitenden chinesischen Künstler/innen. Mit ihrer These von der subversiv-strategischen Instrumentalisierung von Chinesität folgte sie dem Argument der Autorenpaars Gao Minglu und Hou Hanru, dass chinesische Künstler/innen durch die künstlerische Inkorporierung ihres chinesischen Hintergrundes die Mainstream-Diskurse und -Praktiken der westlichen Kunst kritisierten und dekonstruierten (Gao/Hou 1998: 185).

Ogleich Chius kunstwissenschaftliche Chinesitätsanalyse in Migrations- und Diasporaforschungskontexte eingebunden war, vergab sie die Chance, die Transversalität diasporischer Chinesität als ein migratorisches Phänomen transkultureller Bildlichkeit zu fassen. Die hier vorgestellte Fallanalyse chinesisch-australischer Kunst soll demonstrieren, wie transkulturell migrierende Perspektiven auf räumliche Repräsentation, Materialität, künstlerische Techniken und Bildgattungen ambivalente Mehrfachzugehörigkeiten generieren, die West-Ost-Binarismen obsolet erscheinen lassen.

Diasporische Chinesität ist ein Konzept aus den kulturwissenschaftlichen Chinastudien, das ich in diesem Beitrag für die kunsthistorische Migrations- und

5 Eine frühere Studie von Gao (1998) konzentrierte sich vor allem auf die chinesische Diasporakunst der 1980er Jahre. Karetzky (2016) problematisierte erstmals die globale Dimension chinesischer Kunstproduktion in den Diasporagemeinschaften. Mit Chang 2018 liegt eine einschlägige Forschungsarbeit zur chinesischen Kunst in der karibischen Diaspora vor.

Diasporaforschung zur chinesisch-australischen Kunst fruchtbar machen möchte. Eingeführt wurde es mit der Buchpublikation *Diasporic Chineseness after the Rise of China* (Kuehn et al. 2013), in welcher der gewichtige Anteil chinesischer Diasporagemeinschaften an der kulturellen Produktion von Chinesität seit den 1980er Jahren als eine Auswirkung des Aufstiegs Chinas zum Status einer globalen Supermacht interpretiert wird. Die Integration des diasporischen (Streuungs-)Moments in das kulturelle Konzept der Chinesität ermöglicht es, der Tendenz zur »Diasporisierung der Diasporastudien« Rechnung zu tragen, wie sie durch die australischen Asien-Studien stark vorangetrieben wurde (Khou/Lo 2008). Chinesität wird darin als Teil einer globalen chinesischen Diasporizität betrachtet – durch die Ausbildung einer Vielfalt zeitgenössischer chinesischer Diasporen⁶ in Europa und Nordamerika, Lateinamerika und der Karibik, dem asiatisch-pazifischen Raum und auf dem afrikanischen Kontinent habe sie sich über die Weltkugel verstreut (Chee-Beng 2013; Zhou 2017). Im historischen Vergleich betrachtet, handelt es sich dabei um kein neuartiges Phänomen, da chinesische Bevölkerungsgruppen im Laufe der Geschichte wiederholt in großen Bewegungen ausgewandert sind und sich auf der ganzen Welt verstreut haben. Etwa 20 Millionen Chinesen haben Festlandchina allein zwischen den 1840er und 1940er Jahren verlassen (Chan 2018: 1), um Arbeitsmöglichkeiten in der Karibik, in Amerika, Europa und Australien zu finden.⁷ In Zeiten beschleunigter Globalisierung und Vernetzung an der Wende vom 20. zum 21. Jahrhundert hat die (Trans-)Migration⁸ von Bevölkerungsgruppen aus Festlandchina jedoch stark zugenommen, so dass chinesische Diasporen als »exemplary communities of the transnational moment« (Tölölyan 1991: 3) gewachsen sind.

Chinesische Gegenwartskünstler/innen sind Akteur/innen dieser jüngsten Diasporisierungsphase. Durch lokal unterschiedlich perspektivierte Diasporaerfahrungen erfinden sie das Chinesische als kultur- und gemeinschaftsstiftendes Identitätsmerkmal neu. In der global verflochtenen Kunstwelt manifestiert sich der künstlerische Diskurs über Chinesität außerhalb Chinas als kein isolierter; vielmehr ist die nationalstaatliche Debatte über Chinesität in Festlandchina mit

6 Nach dem Duden existiert im Deutschen kein Plural von *Diaspora*, daher musste dieser neu geprägt werden.

7 Die chinesische Massenauswanderung in die ganze Welt war eine Reaktion auf die Niederlage Qing-Chinas gegen Großbritannien im Ersten Opiumkrieg und seine erzwungene Öffnung nach Westen im Jahr 1842.

8 Das Konzept der Transmigration ist eng mit dem Konzept des Transnationalismus verbunden. Laurence J.C. Ma stellt fest: »ideas about transmigration and diaspora encompass more dynamic, flexible, conceptually richer and more inclusive perspectives than the traditional conceptions of international migration. Transmigration and diaspora are among the most important constituent elements of the concept of transnationalism [...]« (Ma 2003: 4). Entsprechend kann Migration bezogen werden auf Transmigration und die damit einhergehende Herausbildung sozialer Beziehungen und Netzwerke, die zwei oder mehrere Gemeinschaften gleichzeitig verbinden.

dem Chinesitätsdiskurs in den chinesischen Diasporagemeinschaften verschränkt. Dies zeigt sich in der Fokusverschiebung der chinesischen Diasporaforschung jüngeren Datums: Sie untersucht diasporische Chinesität nicht in Opposition zum fest umrissenen Gebilde des chinesischen Nationalstaates und seinen kultur-nationalistischen Vorstellungen von globaler transnationaler Chinesität, sondern in Beziehung und Verbindung mit ihm (Kuehn et al. 2013). Die migrationsorientierte Konzeption diasporischer Chinesität kann in dieser Hinsicht als ein Gegenmodell aufgefasst werden zum identitätsstiftenden Konzept der *einen* chinesischen Diaspora, die als global vereinigende und kulturell homogenisierende Einheit mit Festlandchina als unvermeidlichem Bezugspunkt verbunden ist. Der diasporische Chinesitätsdiskurs erkennt die globale Diversität und den kulturellen Pluralismus der chinesischen Diasporen an, respektiert deren Repositionierung in neuen nationalen, kulturellen und sozialen Umgebungen.

Folgt man Maravillas Verständnis von chinesischer Kunst in den Diasporen, so lässt sich diasporische Chinesität als ein wanderndes Kulturem interkultureller Identifikation definieren: eine »spectral entity [...] that both haunts, and is haunted by, the work and identity of [...] diasporic Chinese artists« (Maravillas 2007: 255).

3.2 Migrationspfade und Austauschrouten: Wege zur chinesisch-australischen Kunst

Die überseeische Migration einer bedeutenden Anzahl chinesischer Festlandskünstler/innen, -kurator/innen und -kustkritiker/innen in den späten 1980er und frühen 1990er Jahren orientierte sich geopolitisch primär Richtung Westen, d.h. nach Europa, in die USA und auch nach Australien, nachdem dieses sein ökonomisches und kulturelles Engagement in Ostasien sowie generell im asiatisch-pazifischen Raum verstärkt hatte. Für den massiven Exodus chinesischer Festlandskünstler/innen gab es vor allem zwei Gründe: Während einige als Reaktion auf das Massaker auf dem Platz des Himmlischen Friedens am 4. Juni 1989 und die anschließende gewalttätige Unterdrückung prodemokratischer Bewegungen ihre Heimat verließen, nutzten andere die globale Öffnung der zeitgenössischen Kunstszene, die Expansion des Kunstmarktes und die Internationalisierung der Kunstförderung durch neu gegründete Artist-in-Residency-Programme und Kunststipendien, um sich neu zu orientieren. In einigen Fällen kamen auch beiden Gründe zusammen.⁹ Zur Gruppe der chinesisch-australischen Exilkünstler/innen zählten vor allem Shen Jiawei, das Künstlerpaar Xiao Lu und Tang Song, Liu

9 Shen Jiawei zum Beispiel ging 1989 nach Australien, um Englisch zu lernen. Nachdem er von den chinesischen Behörden wegen der Anklage gegen die Führung der Kommunistischen Partei auf die schwarze Liste gesetzt wurde, beschloss er, in Australien zu bleiben.

Xiao Xian, Wang Zhiyuan und Shen Shaomin; die Gruppe der Migrationskünstler/innen mit primären Ausbildungs- und Studienzielen wurde von Wei Guan, Ah Xian und Fan Dongwang repräsentiert. Ah Xian und Wei Guan wanderten nach Australien aus, nachdem sie 1989 an der Tasman School of Art in Hobart als *artist in residence* gearbeitet hatten. Fan Dongwang kam 1990 nach Australien, um dort eine wissenschaftliche und künstlerische Karriere aufzunehmen.

Neben den institutionalisierten Migrationswegen wurden chinesische Künstleransiedlungen in Australien durch kulturelle wie politische Austauschprogramme, Bildungsmöglichkeiten und Karriereoptionen gefördert. Die politische, wirtschaftliche und kulturelle »Asiatisierung« Australiens zu Beginn der 1990er Jahre war vor allem von Marktinteressen getrieben. Ein Ergebnis der Reorientierung des Australia Council in Richtung des asiatisch-pazifischen Raums waren neue Fördermöglichkeiten für Kunst und Kultur. Das Programm »Australia and Regional Artist Exchange«, kurz ARX, war eine der ersten Initiativen, die Künstler/innen aus dem asiatisch-pazifischen Raum zum Zwecke des kulturellen Austausches mit in Australien lebenden Künstler/innen zusammenführte. Von einem Kollektiv aus Künstler/innen und Kulturproduzent/innen in Perth gegründet und geleitet, war das Programm von 1987 bis 2000 aktiv. Das Asialink-Programm, das 1990 auf gemeinsame Initiative der Zukunftskommission der australischen Regierung und der Myer Foundation, einer der ältesten und größten philanthropischen Stiftungen Australiens, ins Leben gerufen wurde, richtete wechselseitige Residenzen für Künstler/innen ein und organisierte Wanderausstellungen, um australische Kunst in Asien zu präsentieren. Die Asia Pacific Triennial of Contemporary Art – 1993 von der Queensland Art Gallery in Brisbane gegründet – trug wesentlich dazu bei, neue Kunst aus dem asiatisch-pazifischen Raum in die urbane Dynamik der australischen Kunstszene zu integrieren. Aufgrund ihres großen Erfolgs findet sie bis zum heutigen Tage statt. Insbesondere die Chinaachse hat sich am Übergang vom 20. zum 21. Jahrhundert als Förderachse des asiatisch-australischen Kunstaustauschs bewährt. Das gestiegene Marktinteresse an chinesischer Kunst führte 2011 zur Gründung der Australia China Art Foundation (ACAF), einer gemeinnützigen Stiftung, welche die individuelle Förderung von Künstler/innen sowie den Aufbau aktiver Verbindungen zwischen Australien, China und dem asiatisch-pazifischen Raum im Bereich der zeitgenössischen Kunst betreibt.¹⁰ Die Stiftung unterstützt Künstlerresidenzen, unterhält ein Arts-Can-Do-Programm zur Förderung von Community Art und finanziert Ausstellungen von lokalen Künstler/innen sowie Gastkünstler/innen. Eine Folgeinitiative im akademischen Bereich war die Gründung des Australia-China Institute for Arts and Culture (ACIAC) an der Western Sydney University im Jahre 2016. Das Institut hat sich seither als »hub and national resource centre for cultural exchange between Australia, China and the

10 <http://acaf.org.au/en/> [letzter Zugriff 3.12.2019].

Sinosphere (including Taiwan, Hong Kong, Singapore and other centres of Chinese culture), and for collaborative action in the arts and cultural fields« etabliert.¹¹

In der ersten Phase des kulturellen Dialogs und Künstler/innenaustausches stellten australische Kunstinstitutionen chinesische Kunst als ausländisches Importprodukt vor. Das Augenmerk war einerseits auf die chinesische Festlandskunst, andererseits auf die überseeische chinesische Auslandskunst gerichtet, die durch die globalen Ausstellungen des international-kosmopolitischen Kunstmarktes tourte und den Wunsch nach Chinesität als exotischer Andersartigkeit befriedigte. Über einen relativ langen Zeitraum blieben Werke, die der chinesisch-australischen Diasporakunst zugerechnet wurden, von Ausstellungen zeitgenössischer asiatischer Kunst in Australien ausgeschlossen. Die neue Präsenz chinesischer Künstler/innen im australischen Kunstbetrieb drang nur langsam ins öffentliche Bewusstsein der Kurator/innenschaft und Kunstinstitutionen. Erst 1999 waren die chinesisch-australischen Künstler Guan Wei und Ah Xian auf der Asia Pacific Triennial of Contemporary Art vertreten. Melissa Chiu betont in *breakout. chinese art outside china*, dass »Asian Australian artists presented the greatest challenge to the binary distinctions that maintain the construct of Asia's ›other‹, and furthermore, Australia as the West« (Chiu 2006: 170). Ihrer Recherche nach war die 1993 von Hiram To und Nicholas Tsoutas am Institute of Modern Art in Brisbane kuratierte Ausstellung *Here Not There* eine der ersten, die asiatisch-australische Künstler/innen in einen australischen Asiendiskurs einbezog und »the idea of diaspora as a way of complicating strict and rigid ideas of Australia« reflektierte (ebd.). Mit der Ausstellung *Above and Beyond: Austral/Asian Interactions* (1996), kuratiert von Clare Williamson und Michael Snelling für das Institute of Modern Art und das Australian Center of Contemporary Art in Brisbane, erfolgte eine Art Durchbruch in der Repräsentation chinesischer Diasporakunst. So wurden u.a. Arbeiten der in Hongkong lebenden Künstler/innen John Young und Kate Beynon, der in Australien lebenden chinesischen Künstler Guan Wei und Ah Xian sowie des malaysischen chinesischen Künstlers Emil Goh gemeinsam präsentiert. Das kuratorische Konzept betonte die Entwicklung eines neuen Regionalismus in der zeitgenössischen chinesischen Kunst, die von der Vernetzung chinesischer Künstler/innen in der asiatisch-pazifischen Diaspora getragen war. Mit der 1998 in der Art Gallery of New South Wales gezeigten Ausstellung *Transit* fand die asiatische Diasporisierung der australischen Kunstszene ihre offizielle Anerkennung. Der Kurator Anthony Bond präsentierte die Arbeiten von sieben in Australien lebenden Künstler/innen asiatischer Herkunft, die sich in ihren Arbeiten mit den Lebens- und Produktionsbedingungen in der australischen Diaspora befassten. In den ausstellungsbegleitenden Texten wurde die Verwendung der Bezeichnung »asiatisch-australischer Künstler« bewusst vermieden. Darin drückte

11 <https://www.westernsydney.edu.au/aciac/about> [letzter Zugriff 3.12.2019].

sich die zunehmende Akzeptanz transkultureller Künstleridentitäten aus.¹² Diese Wahrnehmungsverschiebung trug dazu bei, dass das Thema der diasporischen Chinesität vom Rand ins Zentrum einer transkulturellen australischen Kunst und Kunstgeschichte migrieren konnte.

3.3 Inside out. Outside in. Kulturelle Remigration in Ah Xians China-Porträts

Global verstreute chinesische Künstler/innen haben sich als außerordentlich mächtige Agenten einer visuellen »migration of Chineseness« (Gabriel 2011) erwiesen. Ein besonders eindrucksvolles Beispiel hierfür ist das Œuvre des 1960 in Peking geborenen und 1998 nach Sydney ausgewanderten chinesisch-australischen Künstlers Ah Xian. Die von William Safran (1991: 83f.) definierten Schlüsselmerkmale moderner Diasporagemeinschaften spiegeln sich in Ah Xians Kunstwerken wider, wie z.B. die Bewahrung eines kollektiven Gedächtnisses von seinem Heimatland China, dessen Kulturgeschichte und kulturellen Leistungen, sowie die kontinuierliche Pflege persönlicher und beruflicher Beziehungen zu China. Ein zentrales Kriterium in Safrans Diasporatheorie, nämlich der feste Glaube an eine reale oder realistisch erhoffte Rückkehr in die Heimat, wird jedoch durch die Fantasie einer imaginären Rückkehr ersetzt.

Ah Xian ist ein autodidaktischer Künstler, der während seiner ersten Lebensphase in China Gemälde und ortsspezifische Installationen schuf. In Australien verlagerte sich sein künstlerisches Schaffen sowohl inhaltlich als auch medial. Aufgrund der Distanz zum chinesischen Festland entdeckte der Künstler für sich neue Freiheiten des persönlichen künstlerischen Ausdrucks sowie geistige Ruhe:

My ideas about China have changed. When I was there, I always focused on political issues since I couldn't avoid them. But once I left, I felt calm and peaceful. They are not important to me although I know that Chinese artists still have similar struggles with the government. I can tell from their artworks, which are disturbing or dirty. One artist recently ate the body of a dead baby. Artists in China feel angry that they aren't able to express themselves. I think that if I didn't come to Australia, I would be doing work like them now. (Xian 2001 zitiert nach Chiu 2006: 183)

Die erste künstlerische Schaffensphase nach der Übersiedlung des Künstlers nach Australien war noch stark von Reflexionen über die politische Situation in China

12 In der Kurzbroschüre zur Ausstellung sprach Bond über das Interesse der Künstler/innen an »Identität und interkulturellen Bezügen« (zit.n. Chiu 2006: 173).

nach dem Massaker auf dem Tiananmen-Platz sowie über die neue Rolle als chinesischer Minderheitenkünstler in Australien geprägt. In der Gemäldeserie *Heavy Wounds* (1991) stellt Ah Xian traumatische Gewalt- und Verlusterfahrungen auf surreale Weise dar. Stilisierte Figuren, die an die Darstellung von Arbeiter/innen und Parteiführer/innen auf Propagandapostern erinnern, werden als schwer verletzte Menschen dargestellt, wie in Bild Nr. 7 der Serie *Heavy Wounds* zu sehen (Abb. 1).

Abb. 1: Ah Xian, »Heavy Wounds No. 7«, 1991, Öl auf Leinwand



Ihre Arme, Hände, Finger und sogar Köpfe sind bandagiert; sie sind in einer endlosen Kette kollektiver Körper miteinander verbunden oder gefesselt, wodurch Unbeweglichkeit und Massenverwundung zum Ausdruck gelangen.

Erfahrungen von Vertreibung und Desorientierung sind Hauptmerkmale der zweiten künstlerischen Schaffensperiode nach der Auswanderung des Künstlers. Ah Xians Neupositionierung zwischen östlicher und westlicher Kultur in seiner Installation *Deduction#2* (1996) bietet einen augenzwinkernden Kommentar zu kulturellen Stereotypen und binärem Denken. Das Werk scheint die interkulturelle Zwischenposition des koreanischen Künstlers Nam-June Paik zu reappropriere-

ren, der sich in einer Dreieckskonfiguration mit einer Buddha-Figur und Rodins Plastik *Denker* (*Triangle*, 1976) porträtierte. Die Installation *Deduction#2* besteht aus drei Faxgeräten, die während der Ausstellung der Arbeit endlose Papierkopien von drei Portraits ausspuckten: Leonardo da Vincis *Mona Lisa* als westliche Kunstikone, das Buddha-Bild als Symbol fernöstlicher Kultur und ein fotografisches Selbstporträt des Künstlers. Der Künstler positionierte sich zwischen dem Mona-Lisa- und Buddha-Bild und demonstrierte damit seine Bereitschaft zum West-Ost-Dialog im Bereich ästhetischer und philosophischer Vorstellungen. Aus seinen eigenen interkulturellen Erfahrungen gespeist, entwarf er sogar eine Schautabelle, in der er die wichtigsten Unterschiede zwischen östlicher und westlicher Zivilisation auflistete (abgedruckt in Chiu 2006: 186).

Fading Books (1996) führte die Ost-West-Reflexion im klassischen chinesischen Medium der Kalligrafiebücher fort. Diesmal stellte der Künstler Porträtbilder von populären Frauenikonen (Prinzessin Diana, Mutter Theresa und Cicciolina) in eine Bildreihe mit einer Porträtfotografie seiner Mutter. Die reproduzierten Porträts, die durch den Prozess der Mehrfachkopie zunehmend verblassten, wurden in leinengebundenen chinesischen Ziehharmonikabüchern präsentiert, die traditionell in der chinesischen Kalligrafie Verwendung finden. Das Flüchtige und Transitorische der migrantischen Übergangserfahrung erscheint in der traditionellen Kalligrafie als Medium chinesischer Kunst- und Kulturvermittlung kommuniziert und gebannt.

Die Rückwendung zur chinesischen Kultur, ihren Kunstmedien, Kunstmaterialien und Kunsttraditionen, zeigt sich besonders eindrucksvoll in Ah Xians Porzellanserie *China, China* (1998-1999). Laut Melissa Chiu kann diese Werkgruppe »as the culmination of Ah Xian's thoughts on the migratory experience as well as his thoughts about his homeland after ten years in Australia« betrachtet werden (Chiu 2006: 183). Nach seiner Auswanderung nach Australien erhielt der Künstler Zugang zur Keramikwerkstatt am Sydney College of Arts, wo er mit Porzellan zu experimentieren begann, einem Material, das in der Tradition des chinesischen Kunsthandwerks eine herausragende Rolle spielt. Ein neunmonatiges Stipendium des Australia Council ermöglichte es ihm, sich mit den traditionellen Techniken der Porzellanherstellung in Jingdezhen vertraut zu machen – dem historischen Zentrum der chinesischen Porzellanmanufaktur während der Ming- und Qing-Dynastien, das noch heute als Produktionsstätte aktiv ist. Die (kon-)temporäre Rückkehr zur traditionsreichen Handwerkskunst der Porzellanherstellung verstärkte die chinesischen Referenzen in der Arbeit von Ah Xian, sie brachte neue Aspekte von Chinesität zum Vorschein. Das kunsthandwerkliche Experimentieren mit dekorativ bemalten Porzellanbüsten stellt einen kulturell-symbolischen Rückimport chinesischer Bildmotive und Materialästhetiken an den Kunstort der chinesischen Diaspora in Australien dar. Ah Xian eignet sich die jahrhundertealten Motiv- und Gestaltungsgrundlagen der chinesischen Porzellanproduktion an: Er

überträgt traditionelle Motive aus den Musterbüchern der Porzellanhersteller/innen, wie etwa das kaiserliche Drachensmuster, Vogel- und Blumenmotive sowie Landschaftsszenen, auf die Oberfläche der Büsten. Als Folge dieser Übertragung scheinen die menschlichen Gesichter der porträtierten Figuren unter den Gestaltmustern zu versinken. Betrachtet man die letzte Arbeitsphase des Herstellungsprozesses, und zwar das Brennen der Porzellanbüsten in den Hochöfen von Jingdezhen, so könnte man davon sprechen, dass der Künstler den Körpern und Köpfen seiner Porträtbüsten Elemente der historischen Bildkultur seiner chinesischen Heimat bildlich wie materiell einbrennt.

Abb. 2: Ah Xian, »China China – Bust No. 34«, 1999, eisenrote Glasur auf Porzellan



Die Materialästhetik chinesischen Porzellans erscheint jedoch durch die Form des Bildträgers – die Büste – gebrochen. In der chinesischen vormodernen Tradition des Porzellanhandwerks finden sich nur kleine ganzkörperliche Porzellanfiguren, jedoch keine Porzellanbüsten. Die Gattung der Büste hat ihre Wurzeln in der abendländischen Geschichte der Porträtkunst, die auf die altgriechische Kunst zurückgeht (vgl. Davies 1991; Motz 1994; Dillon 2006; Kohl/Müller 2007; Kammel 2013). Sie blühte im Römischen Reich in Form von Kaiser-, Helden-, Philosophen- und Dichterbüsten und erlebte mit dem Aufstieg der bürgerlichen Gesellschaft eine neue Blütezeit. Je nach Kontext waren die bevorzugten Materialien Marmor, Bronze, Holz oder Terrakotta. In der Kunstgeschichte steht die Büste in der Tradition des Porträts. Die mimetische Personendarstellung ist daher eines ihrer Hauptmerkmale. Als semi-plastische menschliche Form wird sie für ein breites Spektrum von Porträtdarstellungen verwendet, das von idealisierten Herrscherporträts bis hin zu realistischen Bürgerporträts reicht.

Die medienkulturelle Bildstörung, die Ah Xian durch die hybridisierte Form der Porzellanbüste hervorruft, zeigt sich besonders deutlich in der Arbeit *China, China – Bust No. 34*. (Abb. 2) Die Büste ist mit sogenannten *Bogu*-Motivformen in roter Eisenoxidglasur auf weißer Porzellanoberfläche bedeckt. Bei *Bogu*¹³ handelt es sich um eine Sammlung von wertvollen antiken Gegenständen wie Schränken, Schubladen, Laternen, Vasen etc. Einige der Objekte sind halbplastisch gestaltet, so dass sie sich von der Büstenform abheben. Um die Diskrepanz zwischen Büste und Porzellandekor, Bildträger und Bilddarstellung einordnen zu können, muss mitbedacht werden, dass Ah Xian die Büsten von lebenden Modellen abgeformt hat: von Freunden, Familienmitgliedern, Bekannten und auch Mitarbeiter/innen der Porzellanfabrik in Jingdezhen, die für ihn die Büsten herstellen. Das bedeutet, dass er die abendländische Bildnistradition der Büste als plastische Grundform der Menschendarstellung übernimmt. Durch den dekorativen Überzug der Büste mit aufgesetzten Objekten, in welchen sich die Verbundenheit mit der chinesischen Kunst- und Kulturgeschichte verkörpert, wird die Identität der Person jedoch zum Verschwinden gebracht. Die Welt der chinesischen Dinge legt sich über die individuelle Subjektivität der Büstenfigur, sie wuchert über Körper und Gesicht wie eine Beulenpest, belagert und zersetzt die in der Büste dargestellte *persona*. Die Dingbeschichtung erzeugt Gesichtslosigkeit. In diesem Kontext ist es bedeutsam, dass die menschlichen Figuren nicht blicken. Die Gesichter mit den geschlossenen Augen rufen die Bildnistradition der Totenmaske wach, zugleich aber auch den nach Innen gerichteten Blick von Buddhabildnissen. Die hermetische Abgeschildertheit der menschlichen Figur, ihre innenweltliche Versunkenheit, kann als Zeichen innerer Emigration gedeutet werden: Das diasporische, in wandernden Motiven aufgelöste Individuum hat sich in seine eigene Subjekthaftigkeit zurückgezogen. Mit seiner

13 *Bogu* bedeutet wörtlich übersetzt »die Antike verstehen«.

Außenhülle – der Porzellanbüste – wird der chinesischen Kultur ein idealisierendes Denkmal gesetzt.

Eine materialästhetische Besonderheit der Werke von Ah Xian stellt die indirekte, quasi virtuelle Übertragung der chinesischen Bildkulturtradition auf die Büsten dar. Der kreative Gestaltungsprozess erfolgt als virtuelles Computerdesign; der Produktionsprozess, d.h. die Herstellung und Bemalung der Porzellanbüsten, wird hingegen nach China in die Porzellanmanufaktur in Jingdezhen ausgelagert. Der auslandschinesische Künstler Ah Xian lässt seine Büsten von chinesischen Porzellankünstler/innen auf dem Festland herstellen und glasieren. Dadurch betont er nicht nur die Kollektivität kunsthandwerklicher Fabrikproduktion, sondern auch die jahrtausendealte kulturhistorische Bedeutung der chinesischen Porzellanmanufaktur, die bis in die Gegenwart hinein erhalten geblieben ist.

Das Outsourcing der künstlerischen Produktion nach China kann als ein Parallelphänomen zur unternehmerischen Auslagerung der Arbeitsproduktion in Billiglohnländer der Weltwirtschaft gesehen und als solches auch kritisiert werden. Der globalökonomisch agierende Migrationskünstler nutzt die Arbeitsmarktstrukturen und Produktionsbedingungen im eigenen Heimatland zum persönlichen künstlerischen Nutzen und Gewinn. Bei der Analyse transkultureller Materialästhetiken sollte diese Schattenseite der migratorischen Kunstpraxis mitberücksichtigt werden.

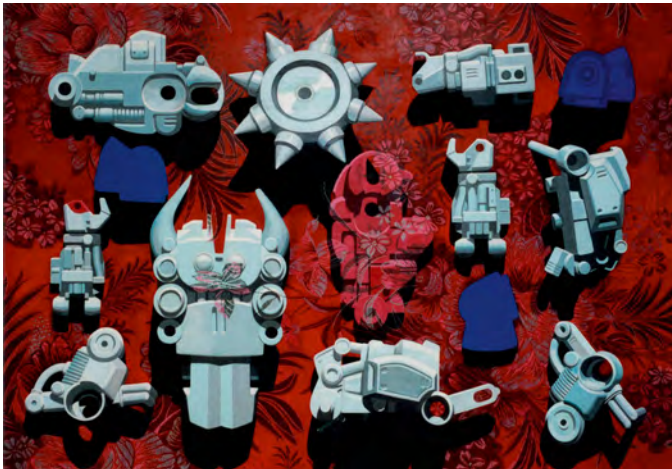
3.4 Back and forth. Forth and back. Visuelle Ambiguität in Fan Dongwangs skulpturaler Malerei

Im malerischen Werk des chinesisch-australischen Künstlers Fan Dongwang manifestiert sich die translatorische Ästhetik diasporischer Bildlichkeit in Perspektivenwechseln (Fan 1999). Deren Ziel ist es, die Verschiebung von räumlichen Standpunkten und intellektuellen/ideologischen Weltanschauungen als Reaktion auf Migrationserfahrungen zu visualisieren. Fan Dongwang hat das Bildkonzept der *Shifting Perspectives* als Methode und Metapher für seine eigene künstlerische Forschung und Produktion entworfen. Es ist unmittelbar mit seiner Zwischenbefindlichkeit des Migrierens zwischen chinesischen und australischen Wahrnehmungen, Positionen und Erfahrungen verbunden. Aus methodischer Sicht bezieht sich der Perspektivenwechsel auf die Frage, »how the system of space representation in artworks differs due to the artist's divergent cultural conditions« (Fan 2013a: 7). In metaphorischer Hinsicht impliziert er die Erkundung sozialer und kultureller Perspektiven, einschließlich »the body's various philosophical, political, technological, sexual and emotional perspectives« (ebd.).

Die Verflechtung dieser beiden Zugänge, die den Kern von Fans diasporischer Bildästhetik ausmacht, ist in der persönlichen Emigrationserfahrung des Künst-

lers verwurzelt: »The idea of shifting perspective that I develop in my work can also be used to describe my own personal experience and identity as a Chinese artist living in Australia.« (zit.n. Maravillas 2007: 262) Fan Dongwang, geboren in China und heute in Sydney ansässig, studierte traditionelle chinesische Kunst an der Shanghai School of Arts and Crafts (SSAC), wo er eine Ausbildung in klassischen chinesischen Techniken wie Kalligrafie, Tuschemalerei und Reliefschnitzen in Holz, Elfenbein und Jade erhielt. Er konnte sich als renommierter Künstler in Shanghai etablieren, bevor er 1990 nach Australien übersiedelte, um sein Kunststudium am College of Fine Arts der University of New South Wales fortzusetzen. Nach Abschluss seines Master of Arts erhielt er einen Post Graduate Award und promovierte an der Wollongong University in *creative art*. Das theoretische Modell des Perspektivenwechsels entwickelte er in seiner Doktorarbeit unter dem Titel *The Dancing Shadows. Shifting Perspectives and the Body* (Fan 1999). Als ein im Feld der künstlerischen Forschung angesiedeltes Dissertationsprojekt beinhaltete die Studie auch die Gestaltung eigener malerischer Arbeiten, die das Thema des Perspektivenwechsels als einen Effekt der migratorischen Transkulturation und künstlerischen Diasporisierung visualisierten und reflektierten.

Abb. 3: Fan Dongwang, »Descendant – Red Environment #1«, 1995, Acryl auf Leinwand



In den künstlerischen Arbeiten von Fan Dongwang erscheinen Körper in sowohl menschlicher als auch gegenständlicher Form als zentrales Bildthema, um die visuelle Perspektivenverschiebung als einen Wechsel zwischen westlichen und ostasiatischen Raumdarstellungsweisen zu veranschaulichen. Besonders deutlich

wird dies in den Gemäldeserien *Descendant*, *Descendant Bodies* und *Shifting Perspectives and the Body*. Darin wird der vom Künstler als Bewegung »from linear perspective to the modernist objects and background perspective«¹⁴ (Fan 2013a: 21) beschriebene Perspektivenwechsel in der Geschichte der westlichen Kunst durch eine so genannte Schattenperspektive ergänzt und virtuell überhöht. Nach Ansicht des Künstlers diene diese ästhetischen und symbolischen Zwecken (Fan 2013c: 18), sie ermögliche es, Malerei und Skulptur zum hybriden Genre der skulpturalen Malerei zu verschmelzen. Mit Einführung dieser intermedialen Kunstform zwischen Flachbild und plastischer Bilddarstellung migriert Fan Dongwang eine besondere chinesische Kunst- und Handwerkstradition – das Flachrelief-Schnitzen – in die westliche Kunsttradition der Öl- und Acrylmalerei. Die für eine klare visuelle Wahrnehmung notwendige Figur-Grund-/Objekt-Flächen-Beziehung wird gestört, dadurch entsteht der Eindruck räumlicher Mehrdeutigkeit. In *Descendant – Red Environment #1* (1995) (Abb. 3) beispielsweise schieben sich die floralen Hintergrundmuster – Blumen, Ranken und Blätter – in den Vordergrund und überwuchern die im Trompe-l’oeil-Stil dargestellten, auf der Grundfläche haftenden dreidimensionalen Objekte. Die Wirkung dieses Shiftens ist, dass die Muster selbst als Objekte erscheinen, und die Objekte als Hintergrund, während sich ein weiterer Hintergrund hinter den Objekten auftut (Fan 2013a: 22).

Neben den Oszillationen zwischen Vorder- und Hintergrund werden visuelle Wahrnehmungsverschiebungen durch wechselnde Körperperspektiven hervorgerufen. Imaginäre Visionen räumlich erweiterter, grenzüberschreitender Körper¹⁵ stellen das zentrale Motiv in Fan Dongwangs Gemäldeserie *Descendant Bodies* dar. Der Künstler bedient sich des westlichen Kunstideals und -motivs des nackten Renaissance-Körpers, der auf dem klassischen Figurenideal der griechischen und römischen Kunst basiert, um es zu dekonstruieren und – räumlich gesehen – zu deterritorialisieren.

In *Descendant Bodies #1* (1996) (Abb. 4) wirbeln Fragmente mächtiger Muskelkörper wie Arme, Beine und Torsi über die Leinwand. Obwohl die Körperteile organische menschliche Körper repräsentieren, wirken sie durch die Malweise, als wären sie in anorganische Gipsteile verwandelt worden. Mit plastischen Objekten im floralen Bildraum herumtreibend, erscheinen sie entmenschlicht, entpersönlicht und physisch objektiviert. »The structure of this painting creates a new opportunity for the body to perceive, to shift, and to travel from context to context and space to

14 Die Kursivsetzung finde sich im Originalzitat.

15 In diesem Zusammenhang kann vom Phänomen der *transborderness* gesprochen werden. In Globalisierungsstudien wird *transborderness* häufig als Effekt der Deterritorialisierung und der grenzüberschreitenden Bewegung beschrieben. Diese Definition kann angewendet werden, um die Auswirkungen der globalen Migration auf räumliche Repräsentationen und Perspektiven in der bildenden Kunst zu untersuchen.

space« – mit diesen Worten kommentiert der Künstler den körperräumlichen Migrationseffekt (Fan 2013a: 26).

Abb. 4: Fan Dongwang, »Descendant Bodies #1«, 1996, Acryl auf Leinwand



Die diasporische Bildsprache der körperlichen Repräsentation weist jegliche Grenzen zwischen Subjekt und Objekt, organisch und anorganisch, mental und physisch zurück. Die körperlichen Identitäten von menschlichen Figuren und physischen Objekten erweisen sich als austauschbar; auf ihren Wanderwegen durch den Raum können menschliche Körper mit mechanischen Objekten verschmelzen. Unter Berufung auf Deleuzes und Guattaris Theorie der Assemblage in *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (1987) spricht der Künstler von Körperassemblagen (Fan 2013a: 26). Sie zeichneten sich dadurch aus, dass die Beziehung ihrer Teile nicht stabil, sondern flüssig sei. Körperliche Elemente könnten innerhalb ein- und desselben Körpers sowie zwischen verschiedenen Körpern verschoben und ersetzt werden. In Fan Dongwangs Theorie des Perspektivenwechsels ist das Konzept der Körperassemblage eng mit der postmodernen Idee eines sich verändernden Körpers verbunden sowie ganz generell mit der Unfähigkeit zu körperlicher Begrenzung. Unabhängig von ihrem Subjekt- oder Objektstatus qualifizieren Körper als »series of flows, energies, movements, strata, segments, organs, intensities – fragments capable of being linked or severed in potentially infinite ways other than those which congeal them into identities.« (Grosz 1994 zit.n. Fang 2013a: 29). Zusätzlich zu diesem postmodernen Verständnis von Seiten des Künstlers möchte ich aus migrationswissenschaftlicher Sicht das Argument hervorheben, dass das Modell des assemblierten Körpers die migratorische Diasporisierung des Körpers,

seine uneingeschränkte Austauschbarkeit im Sinne einer De- und Rekombinierbarkeit widerspiegelt.

Die shiftende Perspektive des Körpers wird durch eine wechselnde Figur-Grund-Perspektive, wie sie zuvor analysiert wurde, ergänzt. Die Figuren werden in einem konstanten Bewegungsfluss dargestellt, sie scheinen sich in den Vordergrund zu schieben, gleichzeitig aber auch wieder zurückzuweichen, um mit dem Hintergrund zu verschwimmen. Ihre Verortung im Raum ist extrem mehrdeutig, insofern sie durch das florale Mustergewebe, das die Grundebene des Bildes dazustellen scheint, vor- und zurückschwingen. Dieser Effekt resultiert unter anderem aus der Schattenperspektive, die Fan Dongwang als eine besondere Form der Raumdarstellung in die Malerei eingeführt hat.

Der schattenperspektivische Ansatz zur Schaffung sich ändernder Körper-/Objektrepräsentationen wird in dem Gemälde *Shifting Perspective and the Body* (1997-1999) fortgeführt, jedoch ergänzt um die perspektivische Ausrichtung auf die Betrachter/innen. Das monumentale Gemälde (Acryl auf Leinwand) von insgesamt 2,4 x 9 m Größe besteht aus 5 Einzeltafeln (Abb. 5).

Abb. 5: Fan Dongwang, »Shifting Perspective and the Body«, 1997-1999, Acryl auf Leinwand



Mit dieser seriellen Bildanordnung spielt der Künstler auf zwei traditionelle Bildmedienformate in der westlichen und chinesischen/ostasiatischen Kunstgeschichte an – das Altarbild und den (Falt-)Bildschirm –, um die Wahrnehmungsperspektiven zwischen westlichen und östlichen Bildkulturen zu verschieben. Der Blickwechsel zwischen divergierenden Bildräumen, historischen Kontexten und Bildkulturen wird auf unterschiedlichen Bildebenen inszeniert, die von der Ikonografie bis hin zu bildlichen Repräsentationsformen reichen.

Auf der ikonografischen Ebene werden die Betrachter/innen mit einer groben Vermischung von Bildmotiven und gegenständlichen Stereotypen aus der Kunstgeschichte der westlichen Renaissance, der traditionellen chinesischen Kunstgeschichte sowie der australischen zeitgenössischen Medien- und Popkultur konfrontiert, was eine radikal ironische Sicht auf Kunst- und Migrationsprozesse der visuellen Kultur impliziert. Figuren, Kompositionen und narrative Szenen

bestehender Bilder werden als Bilder innerhalb eines Bildes adaptiert und neu arrangiert, um eine transkulturelle metapiktoriale Assemblage zu bilden. Ihr Hauptmerkmal basiert auf der Migration visueller Daten aus zwei verschiedenen Bildquellen, die als charakteristische Beispiele für die Verschiebung des Systems der Raumdarstellung in der klassischen westlichen und chinesischen Kunst ausgewählt wurden: Sandro Botticellis *Sacra conversazione*-Gemälde *Madonna con santi* (ca. 1485), auch »Bardi Madonna« genannt, und Zhou Wenjus farbige Tuschemalerei *Playing Go under Double Screens* aus der Zeit der fünf Dynastien (ca. 10. Jahrhundert). Aus Sicht des Künstlers ist die Wahl von Botticellis Gemälde repräsentativ für den modernen Wechsel zur Einpunkt-Linearperspektive in der europäischen Renaissance-Malerei, die einen flachen zweidimensionalen Fensterrahmen mit der Darstellung dreidimensionaler Szenerien kombiniert. Die Auswahl von Zhou Gemälde steht im Zusammenhang mit der Mehrdeutigkeit des Doppelbildschirms als Medium und Repräsentation in der chinesischen Malerei, der mehrere Blickperspektiven ins Bild integriert und zudem ein Changieren zwischen Realbild und Abbild ermöglicht.

Abb. 6: Fan Dongwang, »Double Screens #1, Serie Shifting Perspective and the Body«, 1997-1999, Acryl auf Leinwand

Abb. 7: Fan Dongwang, »Bardi Madonna #2, Serie Shifting Perspective and the Body«, 1997-1999, Acryl auf Leinwand



Auf der ersten Bildtafel der Gemäldeserie mit dem Titel *Double Screens* (Abb. 6) sind die heiligen Figuren von St. Peter dem Täufer und St. Johannes dem Evangelisten, die aus Botticellis *Madonna con santi* übernommen wurden, in Anlehnung an Zhous Werk vor einem traditionellen chinesischen Bildschirm und einem Computerbildschirm platziert. In ihrem Hintergrund liefern sich australische Rugbyspieler einen Kampf gegen Maos Rote Garden. Im Vergleich zu ihrer ursprünglichen Platzierung in Botticellis Gemälde haben die beiden heiligen Gestalten ihren Platz gewechselt; außerdem ist das Haupt des Jesuskindes migriert, um an die Stelle des langbärtigen Kopfes von Johannes dem Evangelisten zu rücken und so den Betrachter/innen den beunruhigenden Eindruck einer hybriden verjüngten Identität zu vermitteln.

In der zweiten Tafel des Gemäldezyklus mit dem Titel *Bardi Madonna* (Abb. 7) wird der Bezug zum Botticelli-Gemälde deutlicher. Die räumliche Komposition des Originalbildes, architektonisch vom Vordergrund bis zum Hintergrund abgestuft, wird von Fan Dongwang weitgehend übernommen. Der Inhalt der *Sacra conversazione*-Szene wurde jedoch vollständig ersetzt. Die Seitenfiguren der Heiligen sind rückwärts in die Nischen verschoben, wo sie als geisterhafte Körperschatten erscheinen, und die zentrale Figur der Madonna mit dem Jesuskind ist durch die Darstellung eines australischen Rugby-Spielers ersetzt worden. Das liebevolle Madonnenbild hat sich in eine gewalttätige Kampfszene konvulsiver Fleischeslust verwandelt.

Unter dem Titel des Perspektivenwechsels verwendet Bildtafel #3 (*März*) Botticellis Gemäldekomposition, um die langen Märsche der chinesischen und australischen Geschichte von Maos Revolution bis zu Dengs Kapitalisierung sowie von der Anzac Parade bis zum Gay & Lesbian Mardi Gras Festival zu illustrieren. Bildtafel #4 verschiebt die Perspektive in Richtung einer Performance-Szene, die durch raumzeitliche Mehrdeutigkeit gekennzeichnet ist. Nach Aussage des Künstlers zeigt das Bild verängstigte chinesische und japanische Tourist/innen, die ins Opernhaus in Sydney gekommen sind »to observe an old-fashioned feminist woman's band celebrating the downturn of a religious figure who is holding a female baby in his arm.«¹⁶ Der christliche Kontext von Botticellis *Sacra conversazione*-Szene wird als chinesische Musikperformance im australischen Opernhaus neu inszeniert, die den Sturz des feminisierten und chinesisierten Jesuskindes verursacht. Die letzte Bildtafel der Serie mit dem Titel *Diskurs* verschmilzt die *Sacra conversazione*-Szene mit der Rugby-Kampfszene auf absurde Weise. Sie zeigt einen Soldaten der chinesischen Volksarmee, wie er mit der Madonna spricht, und zwar laut Bildkommentar des Künstlers »about dubious political and religious devotion, while others

16 Bildkommentar des Künstlers auf seiner Homepage unter <https://www.fandongwang.com/shifting-perspective-painting?lightbox=image246c> [letzter Zugriff 3.12.2019].

are watching a fierce wrestling between two bodies and their three heads overshadowed by a large Descendant.«¹⁷ Die chinesisch anmutende Bildszene der letzten Tafel ist motivisch stark inspiriert von Zhous Tuschemalerei *Playing Go under Double Screens*. Diese Orientierung deutet darauf hin, dass die Betrachter/innen bezüglich der Gesamtanordnung der Bilderserie einen Blick- und Perspektivenwechsel zwischen divergierenden Darstellungsweisen durchlaufen, und zwar dem klassischen westlichen und dem traditionellen chinesischen System der bildnerischen Raumdarstellung in der Malerei.

Neben der Migration von kunsthistorischen Ikonografien, Motiven und Kompositionen aus bekannten westlichen und chinesischen Kunstwerken zum Zwecke der Konstruktion diasporischer Bildwelten greift Fan Dongwong auf den Doppelbildschirm als visuelles Darstellungsmittel der traditionellen chinesischen Malerei zurück, um Perspektivenwechsel ins Bild zu bringen. Auf Wu Hungs Studie *The Double Screen. Medium and Representation in Chinese Painting* (1997) referierend, unterscheidet der Künstler drei verschiedene Grundfunktionen des Bildschirms, die sich prinzipiell vereinigen können: 1. den Bildschirm als reales Objekt, um Raumaufteilungen vorzunehmen, 2. den Bildschirm als Maloberfläche und 3. den Bildschirm als gemalte bildliche Darstellung in einem Bild. Mit Blick auf Zhou Wenjus Gemälde *Playing Go under Double Screens* betont er die Nutzung der bildmedialen Funktion des Doppelbildschirms, um einen metaphorischen Raum innerhalb eines metonymischen Raumes zu schaffen und damit ein Metabild in der Definition des Bildtheoretikers W.J.T. Mitchell zu konstruieren.¹⁸ Die durch den Bildschirm gedoppelte Rahmung der figurativen Szenen, wie sie sowohl in Zhous als auch Fans Gemälde erscheint, verschiebt die Sichtperspektiven zwischen unterschiedlichen Räumlichkeiten und Bildlichkeiten. Es kommt zur doppelten Wahrnehmung eines »Bildes im Bild«, einer Re-Repräsentation bildlicher Repräsentation. Aufgrund des doppelten Status des Bildschirms als (raumteilendes) Objekt und Bild oszilliert die bildliche Identität zwischen Realbild und gemaltem Bild.

In dem Gemälde *Double Screens* (Abb. 6) aus der Bilderserie *Shifting Perspectives and the Body* ist diese Ambiguität besonders deutlich zu erkennen. Das Motiv einer Gruppe von Menschen vor einem Doppelbildschirm wurde aus Zhou Wenjus Gemälde übernommen. Der raumreflektierende Rahmen des Doppelbildschirms wurde jedoch medientechnisch aufgeteilt, und zwar in einen traditionellen chinesischen Malbildschirm und einen elektronischen Computerbildschirm. Beide Bildschirme dienen, so Fan, »as effective visual devices to display images imported from other spaces, and to help viewers to shift their perspectives from place to

17 Bildkommentar des Künstlers auf seiner Homepage unter <https://www.fandongwang.com/shifting-perspective-painting?lightbox=image6y7> [letzter Zugriff 3.12.2019].

18 Als Metabilder hat Mitchell »pictures about pictures [...]« definiert; sie dienen der bildlichen Veranschaulichung, was ein Bild ist (Mitchell 1994: 35).

place, reality to art, and to construct spaces accordingly« (Fan 2013b: 17). Sie ermöglichen die Migration von Bildern in verschiedene Kontexte und Systeme. Als technologisches Medium erweitert der Computerbildschirm die metapiktoriale Funktion des traditionellen Malbildschirms durch seine Fähigkeit, mehrere Bildschirme innerhalb seines Hauptbildschirms anzuzeigen. Durch die Darstellung von Doppelbildschirmen, die eine potenziell unendliche Multiplikation bildlicher Repräsentation innerhalb eines Bildrahmens ermöglicht, werde, so der Künstler, ein intervisueller Dialog zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Tradition und Zeitgenossenschaft eröffnet. Der Double-Screen-Perzeptionsmodus verlange, dass der Blick der Betrachter/innen zwischen den verschiedenen Räumen und Ebenen der visuellen Repräsentation wandere – eine oszillierende Bewegung des Hin und Her, Vor und Zurück. Die Mobilität der visuellen Wahrnehmung in *Double Screens*, so der Künstler, erzeuge sogar eine Verschiebung der Perspektive als symbolische Form (Panofsky 1991) zwischen dem Raumrepräsentationskonzept des Fensterbildes, das sich mit den konstruktiven Prinzipien der Einheitsperspektive in der Renaissance-Kunst etabliert habe, und dem Bildschirmbild als visuellem Modell der chinesischen/ostasiatischen Kunst, das auf Multiperspektivität und wandernde Standpunkte gegründet sei. In seiner Kombination aus Bildschirm und Fensterbild biete der Computerdisplay eine neue Art der Synthese.

Aus Sicht der Bildmigrationsforschung ließe sich argumentieren, dass der Doppelbildschirm als metaphorischer Raum innerhalb eines metonymischen Raumes selbst zur Metapher für die doppelte Identität des diasporischen Imaginären wird: In seiner Bildmedialität drückt sich das Doppelbewusstsein der (post-)migratorischen Kunst aus.

3.5 Ästhetische Ambiguitäten diasporischer Chinesität in der chinesisch-australischen Kunst

Die Analyse der Arbeiten von Ah Xian und Fan Dongwang hat gezeigt, dass die beiden Künstler Aspekte der Chinesität aus der Kunst und visuellen Kultur ihres Herkunftslandes migrieren, übersetzen und transformieren, indem sie diese im neuen kulturellen Kontext und Lebensumfeld Australiens reimaginieren. Dieser Forschungsbefund stützt Maravillas These, dass »diasporic Chinese artists both haunt, and are haunted by, the ›Chineseness‹ of their originary culture«, und dass diese Form des »mutual haunting arises through a dynamic interaction between the culture of their ›homeland‹ and that of their adopted ›home« (Maravillas 2007: 255). Unzulänglichkeiten, Missverständnisse aber auch neue Wendungen bei der visuellen Übersetzung chinesischer Bildtraditionen und Darstellungskonzepte für

das australische und westlich-internationale Kunstpublikum sind Auswirkungen dieser gegenseitigen Heimsuchung.

Das von Maravillas konstatierte Spektrale als Zeichen von Heimatlosigkeit sowie kulturtransformierendes Element diasporischer Chinesität manifestiert sich in einem komplexen Netz visueller Ambiguitäten. Wie dargestellt durchdringt Ambiguität die Bereiche der visuellen Wahrnehmung und der Betrachter/innenperspektive, der Repräsentation und Medialisierung, der Verkörperung und Identifikation. Technische Materialität und Bildmedialität, künstlerische Genretraditionen und symbolische Formen wie Perspektivkonstruktionen erweisen sich als zentrale Orte der ästhetischen Diasporisierung und bildkulturellen Migration. Visuelle Ambiguitäten zwischen Zwei- und Dreidimensionalität, Oberfläche und Tiefe, Vorder- und Hintergrund, Bildschirm- und Fensterbild, Malerei und Skulptur sind ein Hauptmerkmal der transkulturellen Migration bildlicher Darstellung in den analysierten Werken der beiden Künstler. Inter-Kunst als Ausdruck interkulturell vermittelter und transkulturell verhandelter Kunst ist von Zwischenmedialitäten geprägt, die durch kunsthandwerkliche bzw. kunstpraktische Techniktransfers erzeugt werden. In Ah Xians Arbeiten werden traditionelle chinesische Porzellanherstellungs- und Designtechniken in menschliche Büsten übersetzt, um individuelle Porzellanporträts mit diasporischen chinesischen Ornamenten zu schaffen. In Fan Dongwangs Gemälden werden klassische chinesische Schnitz- und Relieftchniken in Acrylmalerei übersetzt, um skulpturale Malerei als ein mehrdeutiges Interkunst-Genre zu kreieren. Die Anwendung einer doppelten Schattenperspektive spiegelt die Spektralität des diasporischen Imaginären wider. Der Körper in Menschen- und Objektform ist der zentrale Ort, an dem der Anschauungswechsel zwischen Kunstpraktiken, Bildkonzepten und Betrachtungsperspektiven vollzogen wird. Er wird als ein Körper in Migration dargestellt, der sich im Raum frei hin und her bewegen und sogar von innen nach außen stülpen kann. Die Ambiguisierung seiner ortsräumlichen Gebundenheit wird durch die oszillierende Wirkung der Bewegungswechsel hervorgerufen.

Im bildwissenschaftlichen Diskurs über Kunst und globale Migration lässt sich visuelle Ambiguität als ein Merkmal der diasporischen, migratorischen Ästhetik charakterisieren. Wenn es um Fragen von Identität und Zugehörigkeit in der diasporischen Kunst geht, dann sollten Aspekte visueller Ambiguität sorgfältig aus transkultureller Perspektive untersucht werden. Oft genug wird die ambige Doppelkodierung in der chinesisch-australischen Kunst (sowie generell in der auslandschinesischen Kunst) übersehen oder falsch interpretiert. Kunsthistoriker/innen, Kunstkritiker/innen und Kunstkurator/innen haben chinesische Künstlermigrant/innen, die in der westlichen Hemisphäre leben, gerne dafür kritisiert, dass sie Chinesität ganz bewusst als ein Identitätsmerkmal nutzen, um orientalische Stereotypen und nationale Klischees zu bedienen und so auf dem westlichen Kunstmarkt erfolgreich zu sein. Wang Nanming zum Beispiel wirft

chinesischen Künstler/innen, die im Ausland leben, vor, Kunstwerke zu produzieren, die angepasst seien an »Chinese characteristics mandated by the West thus contributing to what is classified as ›Chinatown culture« (Wang 2001: 265f.). Obwohl dies unbestreitbar für eine Reihe von Künstler/innen gelten mag, die darauf abzielen, gelabelte Ethnizität auf dem globalen Kunstmarkt zu verkaufen, so stellt diese Sichtweise eine zu kurz gegriffene Analyse des Chinesitätsphänomens dar.

Bedauerlicherweise wurde das Element der chinesischen Diasporizität als eine Kategorie der Migrationskultur weitgehend von der Forschung ignoriert. Wie gezeigt, kann chinesisch-australische Kunst Perspektiven zwischen Wahrnehmungen, Vorstellungen und Kodierungen chinesischer und westlicher Kunst und Ästhetik, wie sie durch historische Traditionslinien definiert sind, verschieben. Ihre Transformationsleistung besteht darin, Traditionen und Identitäten der chinesischen Kunst und Kultur neu zu befragen, ebenso wie die nationale und kulturelle Identität der australischen Kunst und Kunstgeschichte, die traditionell in westlichen Kunsttraditionen wurzelt (Smith 2011; Lowish 2018), in ein neues Licht zu setzen.

Icons of Identity lautete der Titel von Fan Dongwangs Ausstellung im 541 Art Space in Sydney im Jahr 2017. Dabei handelte es sich um gemalte Darstellungen von doppelten bzw. Mehrfachidentitäten und -zugehörigkeiten. In seiner jüngsten Werkphase hat der Künstler damit begonnen, Identitätsmarker und Symbole der chinesischen und australischen Kultur wie Drachen und Gummibäume zeitparallel zu malen, so dass er innerhalb eines Werkzyklus von einer Kulturwelt und einem ästhetischen Raum in eine/n andere/n überwechselt. Langfristig betrachtet hat die diasporische Chinesität in der australischen Kunst das Potenzial, kulturelle Bildstereotypen zu durchbrechen und zu einer Dekolonisierung und einem De-Whitening der australischen Kunst beizutragen. Dieser Schritt ist vergleichbar mit der relativ jungen Anerkennung der zeitgenössischen Kunst der Aborigines als genuin australischer Kunst (vgl. McLean 2011; Smith 2009: 133-148); sie hat zu einem grundlegenden Einstellungswechsel geführt, was überhaupt als australische Kunst qualifiziert werden kann. Im Gegensatz zur hegemonialen Chinesisierung der australischen Kunst, wie sie von einigen Kritiker/innen beobachtet und befürchtet wird (Fisher 1995; Wang 2001), eröffnet das Konzept der diasporischen Chinesität eine neue Forschungsperspektive auf transkulturelle Umbildungsleistungen innerhalb der australischen Kunst.

IV. Grenzüberschreitungen. Kontakt- und Konfliktzonen der Bildkulturübermittlung

1. Mangas im globalen Transit. Mo(n)dalitäten medialer und kultureller Bildübermittlung

Die Phase der transkulturellen und marktökonomischen Globalisierung der Bildkunst und visuellen Kultur ist seit Anfang der 1990er Jahre vor allem durch eine hohe Beschleunigung der medialen Bildübertragungsprozesse gekennzeichnet. Aus der technik- und gesellschaftsphilosophischen Perspektive der Dromologie (Virilio 1980; Rosa 2014) betrachtet, äußert sich diese in einer komplexen Verdichtung von Übersetzungsprozessen, durch die Räume ineinander fallen und Zeiten implodieren. Die japanische Bildgattung des *Manga* kann als repräsentative Bildzeugin dieser neueren Entwicklung gelten: Sie hat sich vielgestaltig durch die Bild- und Mediengeschichte der visuellen Künste und Kulturen vom 8. bis ins 21. Jahrhundert übertragen (vgl. Koyama-Richard 2008) und ist im medialen Rausch der Bilderzirkulation zur transnationalen Bildformel einer globalen visuellen Kultur aufgestiegen.

Wie konnte es dazu kommen, dass das traditionell japanische Bildgenre des Mangas nun als globale Popikone zirkuliert? Worin besteht das enorme Übermittlungspotential, die Bildüberlebensmacht der Mangas von der japanischen Edo-Periode bis in die globale Gegenwart? Welche Elemente bestimmen die Weitertradierung und Übersetzung über historische Epochen und geokulturelle Räume hinweg? Ist es das Bild selbst, das sich aufgrund seiner autonomen Bildlogik und distinkten Bildmacht übersetzt? Ist es die das Bild formende Mangabildkultur, die zum Initiator der Bildtranslation wird? Eingeschlossen die Medienkultur, in die Mangas sich geschichtlich eingebettet haben? Oder ist es die Transkulturalität des Mangabildes, die Übersetzungen befördert? Im Folgenden soll die Bild- und Mediengeschichte der Mangas im globalen Transit untersucht werden. Der gewählte bildtranslatorische Zugriff soll dazu beitragen, die spezifischen Mo(n)dalitäten der kulturellen und medialen Manga-Übermittlung zu erschließen. Das japanische Bildgenre Manga bietet sich als Untersuchungsgegenstand der bildkulturellen Translationsforschung besonders gut an, weil es umfassende historische, mediale und transkulturelle Übersetzungsprozesse durchlaufen hat. Das mediengeschichtliche Bildspektrum der Gattung Manga reicht vom japanischen Holzschnitt über Comics bis hin zu Live-Bildern als *Tableau vivants* des zeitgenössischen *Anime*-Fankults.

Diese Medienwechsel und Bedeutungsverschiebungen erlauben es, mangabildliche Übersetzungsprozesse entlang historischer und topologischer Achsen zu verfolgen. In seiner Grundausrichtung orientiert sich dieser Untersuchungsansatz an Aby Warburgs Bilderatlas-Projekt *Mnemosyne*, das Routen der Bildtradition als herausragende historische Übermittlungsleistungen aufzuzeigen suchte, indem es den als Fahrzeuge definierten bewegten Bildern auf ihren Überlebenspfaden folgte (vgl. Warnke/Brink 2003; Wolf et al. 2018). Theoretisch stützt sich die bildübersetzungswissenschaftliche Analyse auf Debrays mediologisches Konzept der *transmission*, mit dem kulturhistorische Langzeit-Prozesse der Übermittlung definiert sind (Debray 1997). Eine Bildtranslatologie, beruhend auf dem Konzept der Transmission, ortet Bilder auf ihren Wegen durch Geschichte und Territorien, Kulturmilieus, Gesellschaften und Medien und erstellt daraus eine Art Netzwerkplan. Da das Routennetzwerk jedoch dicht und komplex ist, können nur die entscheidenden Transitstationen als Halte- bzw. Wendepunkte der Bildübersetzungsprozesse erfasst werden. Es bleibt die schwierige Aufgabe des Bildübersetzungsforschenden, diese aufzuspüren.

1.1 Koordinaten einer Manga-Translatologie. Diachrone Bildübermittlung

1.1.1 Vom Überleben des Bildgeistes

Manga haben sich über die verschiedensten Medien von der Papierrolle über den Holzschnitt, die Zeichnung, den Comic und Animationsfilm (analog wie digital) bis hin zum menschlichen Bildträger als Performer übertragen. Woher rührt diese bildmediologische Macht des Mangas, Bildgeschichte durch Bildübermittlung zu schreiben?

Bevor die Bedeutung von Manga auf die von Comic eingeschränkt wurde, bezeichnete Manga ein Bilderuniversum. In der Verschränkung des Kosmischen mit dem Komischen ist diese Entwicklung vorgezeichnet. An die japanische Maltradition des *ukiyo-e* anknüpfend, repräsentierten Manga wörtlich übersetzt »Bilder der Welt im Fluss«. Die Einführung des Begriffs, der Bildkategorie sowie des Bildmedienformats Manga geht auf den japanischen Künstler Katsushika Hokusai zurück. Seine Mangas waren schnell gezeichnete, als Serien von Bilder-alben zusammengestellte Skizzen, in denen die japanische Gesellschaft, Kultur und Nation der späten Edo-Periode porträtiert wurde (Abb.1).

Der genuin holistische Ansatz, die japanische Welt in all ihren Lebensaspekten darzustellen, spiegelt sich in der weltencyklopädischen Gesamtkonzeption der Bilder-alben wider. Nach dem großen Erfolg des ersten Manga-Bandes folgten zwischen 1814 und 1878 15 weitere, in denen insgesamt 4.000 Motive beständig variiert

Abb. 1: Buchseite aus *Hokusai-Manga* mit den Bildmotiven ›Spiel mit Grimassen‹, ›Wanderschauspieler‹ und ›Akrobaten‹, 1819, Farbholzschnitt



wurden. Dieses Bildprogramm unterstreicht die universale und panoramatische, im Zugang abstrahierende Ausrichtung des Mangas. Der französische Sammler und Kunstkritiker Théodore Duret hat die Hokusai-Manga als »schnelle, universale Skizzen« charakterisiert, die »alles einschließen, was das Auge sehen kann« (zit.n. Bouquillard/Marquet 2007: 22).¹ Edmond de Goncourt beschrieb Manga als eine Bildkaskade, »einen Bilderstrom«, »einen Bildersturz«, »einen Aufstand der Kritzeleien«, als »Skizzen [...] auf die Seiten geworfen wie ein Eiergelege von Seidenraupen« (zit.n. ebd.: 15).² Der weltumspannende Bilderstrom wird durch Bildübersetzung kondensiert. Verdeutlicht wird dies durch den Untertitel des ersten Manga-Bandes von Hokusai, in dem die »Übertragung des Wesens der Dinge« als der eigentliche Zweck und universale Anspruch des Bildmanuals genannt wird. Es ist die Essenz des Lebens als das Unwandelbare im Wandel, das sich in den Bildern des Weltenflusses überträgt.

Ein Hauptkennzeichen des essentialisierenden Blicks ist sein karikaturistischer Wesenszug. Er verhilft Manga zur bildgeschichtlichen Karriere als Comic,

1 Deutsche Übersetzung der Autorin.

2 Deutsche Übersetzung der Autorin.

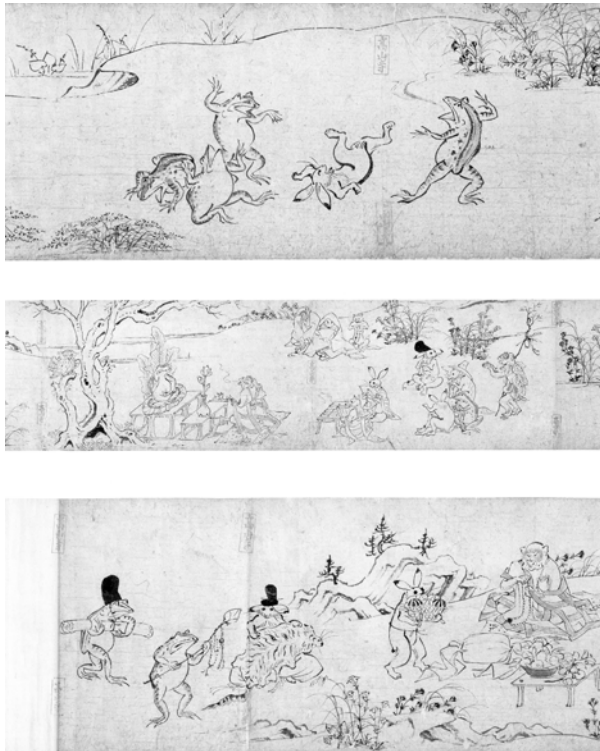
und zwar durch Fusion mit dem westlichen, insbesondere amerikanischen Comic-Genre. Bei einem Großteil der Hokusai-Manga handelt es sich um satirische Momentaufnahmen der japanischen Gesellschaft, in denen Charaktere aller Altersschichten und sozialen Klassen in einer Reihe verschiedener Posen und Aktivitäten zur Darstellung gelangen. Durch Überzeichnung der Charaktere zielen sie auf das allzu Menschliche. Damit führen sie eine japanische Bildtradition weiter, die bis in das frühe 7. Jahrhundert zurückreicht: Als erstes Comic-Porträt gilt gemeinhin eine Karikatur, die sich an einem Deckenbalken des berühmten Hōryū-Tempels in Japan befindet (Abb. 2).

Abb. 2: Karikaturen an den Deckenbalken des Hōryū-Tempels in Japan, Ende des 7. Jh.



In den sogenannten *emaki-mono*, gemalten Bildrollen, deren Produktion zwischen dem 8. und 12. Jahrhundert florierte, setzt sich die karikaturistische Bildtradition fort. *Emaki-mono* sind drastische, übertriebene Darstellungen, sie zeigen das Dämonische, Monströse und Obszöne menschlichen Lebens und menschlicher Fantasien, häufig überhöht durch animalische Gestalten. Tiere, meist dem chinesischen Tierkreis entstammend, werden zu Karikaturen menschlicher Gewohnheiten und Einstellungen anthropomorphisiert. Ein berühmtes Beispiel dieser Animalisierung in Form einer frühen Bildanimation ist die sogenannte *Bildrolle mit Vogel- und Tierkarikaturen*, die Toba Sōjō (1053-1140) zugeschrieben wird (Abb. 3).

Abb. 3: Toba Sōjō (Kakuyū, 1053-1140) zugeschrieben, Bildrolle mit Vogel- und Tierkarikaturen (»Chōju jinbutsu giga«), genaues Entstehungsdatum unklar



In den Tuschemalereien der insgesamt 12 Meter langen Papierrolle karikiert der Künstler das ausschweifende unmoralische Leben der buddhistischen Mönche. Neben Tieren in menschlicher Gestalt und Haltung finden sich andere über-

natürliche Wesen wie Monster und Dämonen auf den *emaki-mono*-Bildrollen. Die halb menschlichen, halbtierischen Gestalten zählen zu den fantastischen Ausgeburten der japanischen Literatur. Die Prozession der 100 Dämonen ist ein populäres Bildrollenmotiv, das durch die japanische Bildgeschichte hindurch tradiert wurde und in den gegenwärtigen Manga und Anime wiederauflebt. Nicht nur Monster, sondern auch alte Gegenstände waren Teil dieser nächtlichen Dämonenprozession, denn nach buddhistischem Glauben unterliegen auch Gegenstände Metamorphosen. Diese Animationskomponente begünstigte die Übersetzung der satirischen *Emaki-mono*-Bilder in den Cartoon und Animationsfilm (Abb. 4a und b).

Abb. 4a: Kawanabe Kyōsai, »Die nächtliche Prozession der 100 Dämonen«, Auszug aus dem *Pandämonium* »*Kyōsai Hyakki gadan*«, 1889

Abb. 4b: Mizuki Shigeru, *Gestalt des Yōkai Nurarikyon* aus »Die nächtliche Prozession der 100 Dämonen«, 1959



Im historischen Rückblick lässt sich die Hypothese aufstellen, dass die japanische Karikatur aufgrund ihrer spirituell-transformatorischen Bedeutungsdimension bis in die Gegenwart überlebt hat. Um den Geist der Dinge zu übertragen, bedurfte es der Animation. Diese affektive Motionsenergie ermöglichte es den Bildern, epochen- und raumübergreifend durch die Kultur- und Mediengeschichte zu migrieren. Die Monstrosität der spirituelle wie sexuelle Fantasien ausdrückenden Prämanga-Bilder lag in ihrer enormen Verwandlungskraft, ihrem transfigurativen Potential. Aufgrund ihres weltumspannenden Polymorphismus konnten sie sich tief ins kulturelle Bildgedächtnis einprägen. Die in ihnen zum Ausdruck gelangende Animation der Imagination sorgte für diachrone wie synchrone Übertragungsleistungen.

1.1.2 Bildmediologische Transmission

Neben den spirituellen, an religiöse und kulturelle Weltanschauungen gebundenen Übertragungsaspekten lassen sich weitere mediologische Elemente für die Übermittlung von Manga in die Gegenwart ausmachen, darunter vor allem zwei, die aus meiner Sicht das Überleben der Manga-Bilder sicherten: 1. ihre bildnarrative Konzeptualisierung, und 2. ihre modulare, reproduktionsbasierte Grundstruktur. In den *emaki-mono*, den Prämanga-Bildrollen, stoßen wir auf ein Bildmodell und Medienformat, das den Cartoon und Animationsfilm antizipiert. Die *emaki-mono* präsentieren kein geschlossenes Einzelbild, das auf einen Blick erfasst werden kann, sondern multiple Szenen einer zeitlich progredierenden narrativen Ordnung, die eher an einen Lese- als einen Sehsakt appelliert. Die Bildrolle, die üblicherweise mehrere Meter lang ist, bedarf der sektionsweisen Entfaltung, um die Einzelszenen betrachten und einen narrativen Faden spinnen zu können. Das Geschichtenerzählen entrollt sich als eine Serie von Einzelbildern oder -szenen, wie bei Manga und Anime. Es war der bekannte japanische Filmregisseur und Mitbegründer der Ghibli Studios, Takahata Isao, der in seiner Abhandlung über die japanische Bildrolle des 12. Jahrhunderts als Vorläufer des Kinos und Animationsfilms die erstaunlichen bildmediologischen Parallelen zwischen *Emaki*, *Manga* und *Anime* hervorgehoben hat (Isao 1999). Die Übertragung wird befördert durch die enge Bild-Text-Beziehung, die bereits die *emaki-mono*-Bildrollen charakterisierte. Gestalten einzelner Szenen wie Tiere und Menschen aber auch Gegenstände werden häufig durch Textpartikel animiert, die unmittelbar neben sie gesetzt sind. Dadurch entsteht der Eindruck sprechender Figuren und stellt sich das mediale Gesamterscheinungsbild einer Narration ein. In einigen frühen Beispielen der *emaki-mono* sind den Figuren sogar Sprechblasen bzw. Sprechströme beigefügt. Durch diese Animationselemente wird die Definition der Bildrolle als sprechendes wie narratives Bild betont. Es ist dieses bildrolleninhärente narrative Element, das den Weg zur Wiedererzählung bereitet und auf dieser Übermittlungsrouten Bildtradition ausformt. Als Bildgeschichten schreiben Mangas immer auch Geschichte. Indem sie Geschichte/n in Momentaufnahmen bildlich fokussieren, verfügen sie über die notwendigen Voraussetzungen, um ins Medienzeitalter überzutreten und dort zu einem global einflussreichen, populären Bildformat aufzusteigen.

Der zweite mediologische Aspekt der diachronen Bildtransmission betrifft das strukturelle Manga-Konzept, wie es von Katsushika Hokusai entwickelt wurde. Wie bereits erwähnt, wurden die Hokusai-Manga in Serien produziert, um kontinuierlich Bildwelten aufzubauen, die man als ikonografische Weltenzyklopädie des japanischen Lebens bezeichnen könnte. Hokusais Verwendung von Klassifikationskategorien und Modulanordnungen zeigt, dass seine Mangas als Bildhandbuch konzipiert waren. Insbesondere die systematische Struktur des ersten Manga-Bandes macht deutlich, dass sich dieser an einem der bekanntesten Manuale chinesischer

Malerei als Vorbild orientierte, nämlich dem sogenannten *Malereihandbuch des Senfkorngartens*, das 1670 von Wang Gei und Li Liufang kompiliert worden war. Damit präsentierte es sich selbst in seiner formalen Anlage als ein bildtranslatorisches Werk der Kunst und Kunstdidaktik, das Tradition weiterzugeben und Künstlergenealogien auszubilden suchte. Gerade weil Manga strukturell als Bausatz vorfabrizierter Bildformeln und rekonfigurierbarer Module entworfen wurden, waren sie leicht adaptierbar und übersetzbar. Ihr serieller Variationscharakter beförderte eine weite Verbreitung. Konzeptuell waren Manga daher bestens darauf vorbereitet, ins Medienzeitalter beschleunigter Reproduktion und Remediation einzutreten. In den zahlreichen Lehrhandbüchern zu Manga, die derzeit den massenmedialen, popkulturellen Markt überschwemmen, hat die traditionelle Didaktik der Hokusai-Manga durchaus überlebt, wenn auch in gewandelter Gestalt.

1.2 Topologische Bildtransmission: Kulturräumliche Übermittlungen zwischen japanischer und westlicher Bildkultur

Geschichtlich betrachtet dienten Mangas nicht nur der intrakulturellen Übermittlung bildlicher Traditionen und Imaginationen; sie fungierten ebenso als Bildagenten inter- und transkultureller Übersetzungsprozesse. In diesem dichten Transmissionsnetzwerk lassen sich vor allem zwei Kreuzungswege ausmachen, entlang derer der Manga-Bilderverkehr als visuelle Transkulturationsleistung geortet werden kann: 1. die Fusion des Manga mit der Karikatur aus Europa und dem Comic aus den USA, und 2. die Transmediation zwischen Manga-Ästhetik und westlicher Malerei/tradition, die im Japonismus als neuem modernen Kunststil gipfelte.

1.2.1 Vom japanischen Bildrollen-Manga zum internationalen Manga-Comic

Die Bildmedienform des Mangas, wie sie sich in der Gegenwartskultur präsentiert, hat sich unter dem Einfluss der westlichen Karikatur in der *Meiji*-Epoche der Modernisierung herausgebildet. Als Vermittler zwischen Manga und Cartoon fungierten zwei ursprünglich aus Europa stammende, nach Japan emigrierte Künstler: der britische Offizier Charles Wigman, der 1862 das Magazin *The Japan Punch* nach dem Vorbild des britischen Wochenmagazins *Punch* gründete, und der französische Maler und Illustrator Georges Bigot, der 1887 die Satirezeitschrift *Japan* lancierte. Kennzeichnend für die *Punch*-Illustrationen – politische Einzelbild-Cartoons, die auf Japanisch schon bald als *ponchi-e* bezeichnet wurden – ist ihre politische Zielrichtung. Sie dienten der satirischen Austragung kultureller und politischer Konflikte zwischen japanischer Tradition und westlicher Moderne. Auf offene, manchmal sogar offensive Weise stellten die Cartoons die Probleme der interkulturellen Vermittlung zwischen unterschiedlichen Weltansichten und visuel-

len Kulturen dar, sei es die Überassimilierung der Japaner/innen an den westlichen Lebensstil, oder aber den Widerstand der Europäer/innen und Amerikaner/innen, sich an die japanischen Sitten und Verhaltensweisen anzupassen. Japanische Illustrator/innen übernahmen schnell das aus Großbritannien neu eingeführte *Punch*-Cartoon-Format und verschmolzen es mit der Manga-Tradition.

Im Jahre 1890 wurde der japanische, aus dem Englischen abgeleitete Begriff *ponchi-e* durch das Wort Manga ersetzt. Dieser terminologische Schritt signalisierte, dass die westliche Bildtradition der Karikatur und Satire von der japanischen Mangatradition angeeignet worden war. Gleichzeitig legte diese Transkulturations- und Transmediationsleistung – das traditionelle japanische Bilddispositiv der Papierrolle und des Holzschnitts fusionierte mit der westlichen Bildtradition des Kupferstichs – den Grundstein für einen weiteren Akt der Bildtransmission in der Geschichte der japanischen Bildmedien, nämlich die Übersetzung des aus mehreren Bildtafeln bestehenden Comicstrips aus Europa und Amerika in das neu entstandene Manga-Format. Der japanische Künstler Kitazawa Rakuten, der in beiden klassischen Kunstgenres, dem *ukiyo-e* (Bilderholzschnitt) und dem *nihon-ga* (traditionelle japanische Tuschemalerei) ausgebildet war, schlug der Institutionalisierung des japanischen Comics durch Anknüpfung an die französische und amerikanischen Comictradition eine Schneise. 1905 gründete er das Magazin *Tōkyō Puck*, eine Kreuzung aus der französischen Comic-Zeitschrift *Rire* mit der amerikanischen *Puck*-Variante. Die vordringlich politischen Karikaturen, die häufig wegen ihrer drastischen Attacken auf die regierenden Politiker zensiert wurden, waren von kurzen Erklärungen auf Englisch, Chinesisch und Japanisch begleitet. In der Bildanordnung orientierten sich die *Tōkyō-Puck*-Comics am zeitgenössischen westlichen Modell, das die Zeichnungen in sechs Bildtafeln pro Seite arrangierte. Von Wilhelm Buschs *Max & Moritz* und der deutschen Tradition des *Bilderbogens* inspiriert, begann Rakuten, Manga speziell für Kinder einzuführen. Er erfand den Tomboy und Miss Haneko, ein modebewusstes japanisches *modern girl*, das der Modewelt des Westens nacheifert. Durch diese konsument/innenorientierte Spezialisierung, die Übertragung des traditionellen, die gesellschaftliche Elite adressierenden Erwachsenen-Manga in eine neue kindgerechte Manga-Bildsprache, begründete er eine neue japanische Tradition, die sich bis zum heutigen *Shōjo Manga* fortgesetzt hat – Mangas, die ausschließlich für die Konsumentinnengruppe der Mädchen produziert werden.

Mit dem Design von Manga als transkulturellem Bildgenre, das zwischen japanischer und westlicher Bildkulturtradition vermittelt, nimmt die Bildtransmission als Verwestlichung Gestalt an. Das Auftauchen der als modern ausgewiesenen japanischen Mädchenfigur weist auf eine transkulturelle Übersetzungswende hin, die sich im visuellen Erscheinungsbild der Manga-Heroinnen unmittelbar niederschlägt, ihrem zunehmend westlichen Outfit und ihrer euroamerikanischen physiognomischen Stilisierung. In den Darstellungen treten Mädchen mit drastisch

vergrößerten, ins Bläuliche verfärbten Augen und ins Platinblonde changierenden Haaren auf. Die genannten Verwestlichungsaspekte des äußeren Erscheinungsbildes werden inzwischen als typische Manga-Kennzeichen betrachtet.

Seit seiner Verbindung mit der westlichen Comic-Tradition hat sich der Manga-Comic als das Übermittlungsmedium schlechthin erwiesen, spezialisiert auf die Übertragung von moderner Kultur, Wissenschaft und Geschichte aus dem Westen. Das gesamte Universum der westlichen Lebens- und Wissenswelt von Optik und Informationstechnologie bis hin zu kulturellen Leistungen und gesellschaftspolitischen Errungenschaften wird in Manga-Bildern eingefangen. Wiederholt präsentiert sich der Manga als ein didaktisches Bildmedium interkulturellen Lernens. So werden Manga-Serien produziert, die sich ausschließlich mit europäischer Geschichte oder Kunstgeschichte befassen. Die meisten kreisen um prominente Künstler/innenfiguren oder historisch bedeutsame Persönlichkeiten. Unter ihnen ist vor allem Marie Antoinette zu einer populären Manga-Heroine aufgestiegen. Die originale, von Ikeda Riyoko entworfene Manga-Version von Marie Antoinette wurde 1972 unter dem Titel *The Rose of Versailles* als Serie in dem Magazin *Margaret* veröffentlicht. Aufgrund des großen Erfolges wurde der Marie-Antoinette-Manga in verschiedenen Aufführungsformaten remediatisiert: als Musical, das von den in Japan populären Schauspieler/innen des Takarazuka-Theaters aufgeführt wurde,³ als TV-Animationsfilmserie,⁴ und als Live-Action-Film,⁵ gedreht am Originalschauplatz in Versailles.

1.2.2 Vom Hokusai-Manga zu den gemalten Impressionen des französischen Japonismus

Der zweite Akt transkultureller Bildtransmission ist auf die westliche Bildkultur als Zielkultur gerichtet. Er manifestiert sich als Transmediation zwischen der Manga-Ästhetik der Hokusai-Schule und der westlichen impressionistischen Malerei. Im Ergebnis bringt er den französischen Japonismus hervor. Der Übermittlungsprozess vollzieht sich von außen nach innen. Zunächst erscheint das Japanische in Frankreich als eine exotische Mode, als äußere Hülle, Verpackung und Verkleidung.

-
- 3 Ikeda Riyokos Manga *Die Rose von Versailles* wurde für die Musicalfassung am traditionsreichen Takarazuka-Revuetheater von Shiji Ueda dramatisiert. Es wurde zwischen 1974 und 1976 mehrfach erfolgreich aufgeführt. Eine Wiederholungsaufführung im Jahr 1989 wurde von insgesamt über 2 Millionen Zuschauer/innen gesehen.
 - 4 Zwischen Oktober 1979 und September 1980 wurde die TV-Animationsserie *Rose of Versailles* in insgesamt 40 Episoden im japanischen Fernsehen ausgestrahlt.
 - 5 Der englischsprachige Film *Lady Oscar* wurde von Filmregisseur und Drehbuchautor Jacques Demy in Frankreich an Originalschauplätzen gedreht und 1979 erstmals in Japan gezeigt. Filmproduzent war Mataichiro Yamamoto.

Japanmode ist *en vogue*, vor allem bei der Pariser *Haute Couture*. Eine wahre Kimono-mania bricht aus. In Paris und anderen europäischen Modezentren trägt die Frau zu gesellschaftlichen Anlässen Kimono und Fächer. Claude Monets Bild *La Japonaise* (1876), das die blonde Ehefrau des Malers in einem Kimono darstellt, ist Ausdruck dieser Modeerscheinung. Mit der Zeit dringt die Mode tiefer unter die Haut, verwächst mit dem Körper, bildet eine innere Struktur als eigenständigen Stil aus und wird naturalisiert. Dass der Japonismus tiefe Wurzeln geschlagen hat in der westlichen Bildkultur und diese nachhaltig in ihrer Weiterentwicklung geprägt hat, kann am Werk des impressionistischen Malers Monet demonstriert werden. Im Zuge der Japanmode führte er zunächst japanische Gegenstände als Darstellungselemente in seine Malerei ein, um seinen Bildern einen exotistischen und erotischen Reiz zu verleihen. Nach einer Phase der äusserlichen Aneignung japanischen Lebensstils kommt es zunehmend zu einer Verinnerlichung, in deren Prozess die Bildsprache selbst eine Japonisierung erfährt. Dies äußert sich zunächst in einer veränderten Motiv- und Themenwahl. War Monet bis Mitte der 1860er Jahre den repräsentativen Themen und Gattungen der Salonmalerei verpflichtet, d.h. dem Historienbild und Porträt, so wendet er sich mit dem aufkommenden Japonismus der Darstellung von Straßen- und Naturszenen zu. Wiederholt ist von kunsthistorischer Seite darauf hingewiesen worden, dass sich Monets neue Motiv- und Themenkreise wie z.B. Boote auf dem Wasser, Brücken, Badende, steile Klippen mit einsamen, silhouettenhaft gestalteten Bäumen im Vordergrund, Gärten, Felder, Straßen- und Gebäudeansichten dem Einfluss des japanischen Holzschnitts mit seinen markantesten und im Westen bekanntesten Vertretern Hokusai, Hiroshige und Utamaro verdanken (vgl. Green 2001). Insbesondere Hokusais *36 Ansichten des Fuji* übten einen großen Einfluss auf Monet aus.⁶ Das szenische Arrangement und die serielle Variation ein- und desselben Themas, wie er es auf der Grundlage der Kathedrale von Rouen, den Heuhaufen oder anderen Motiven durchspielte, reflektiert die modulare Vieltafel-Organisation der Hokusai-Manga. Die Natur in ihren jahres- und tageszeitlich wechselnden Licht- und Bewegungserscheinungen darzustellen, ist eine der Hauptmotivationen japanischer Kunst. Monets serienhafte Momentaufnahmen der Natur spiegeln diese Ästhetik wider, ebenso die leichte, lichtdurchflutete Darstellungsweise, die sich von der Schwere, farblichen Dürsterkeit und Formensteifheit des akademischen Stils kontrastreich abhebt. Auch der Wechsel von der Atelier- zur Freiluftmalerei hängt mit diesem neu entdeckten japanischen Blick auf die Natur zusammen. Bezeichnenderweise war es gerade das Impressionistische, Szenische, das Monet in Europa harsche Kritik einbrachte. Die Darstellung des Flüchtigen, Wechselhaften anstelle des Dauerhaften und Idealisches widersprach den Konventionen der Akademiemalerei. Sie wurde nicht nur als fremd

6 Zur Bedeutung der Serialität und Gestaltvariabilität bei Hokusai siehe Kemp 2006.

wahrgenommen, sondern auch als Absturz der Hochkunst in die unbeständigen Niederungen der Volkskunst gewertet.

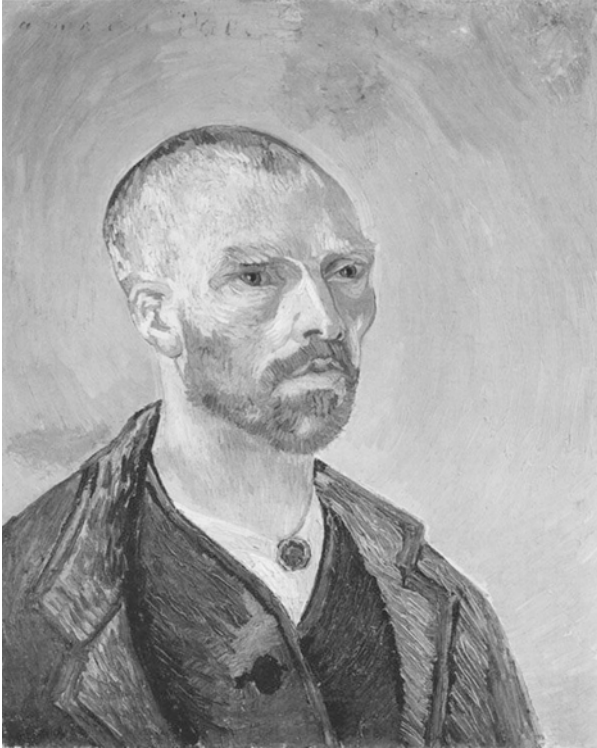
Auf lange Sicht hat der japanische Blickwechsel im europäischen Kunstschaffen den Ausstieg aus dem Tafelbild als klassischem Gemäldeformat und genuin westlicher Bilderfindung bewirkt. Die Übernahme multiperspektivischer und modularer, ausschnitthafter Darstellungen, wie sie für die japanischen Bildmedienformate des Holzschnitts sowie des Bild-/Stellschirms kennzeichnend sind, hat eine neue moderne Bildästhetik hervorgebracht, die das traditionelle, gerahmte Tafelbild sprengt. Monets berühmte Seerosen-Gemälde spiegeln diese Entwicklung repräsentativ wider. Der Tiefenraum des zentralperspektivisch organisierten Bildes hat sich zurückgezogen, das Bild schwimmt an der Oberfläche, wie die Seerosen auf dem Wasser, es bildet einen ornamentalen Farbteppich, in dem die flirrenden Pinselspuren die feste Kontur der Objekte verwischt haben. Das Gemälde drängt über die Bildränder hinaus, scheint diese zu überfluten. Die impressionistische Fokussierung auf einen Naturausschnitt lädt die Betrachtenden zur spirituellen Kontemplation ein. Aus der Perspektive einer kunstgeschichtlichen *longue durée* betrachtet, hat die japanische Transkulturation und Transmediation der westlichen Bildkunsttradition eine Überschreitung der Tafelmalerei als einzigartig westeuropäischer Erfindung bewirkt. So lösen synchronisierte Akte der transkulturellen Bildtransmission den historischen Traditionsbruch mit der diachronen Transmission eines spezifischen Bildformates aus.

Neben Monets Œuvre ist es vor allem das Werk Van Goghs, in dem sich bildkünstlerische Übersetzungsprozesse zwischen japanischer Mangatradition und westeuropäischer Maltradition ausmachen lassen (vgl. Napier 2007: 20ff.). Als Künstler hat sich Van Gogh offen zum Japonismus bekannt. So hat er einmal behauptet, dass sich sein gesamtes Werk auf das Japanische gründe.⁷ Wie stark sich mit dem Japonismus auch ein zenbuddhistischer Einfluss geltend macht, belegt Van Goghs Selbstporträt als buddhistischer Mönch, das er Paul Gauguin gewidmet hat (Abb. 5).

Die Selbstdarstellung als buddhistischer Mönch ist nicht unbedingt offensichtlich. So finden sich nur kleine äußere Hinweise wie der kahl geschorene Kopf, die, wie Van Gogh selbst stolz betont, leicht mandelförmigen Augen, sowie das um den Hals hängende Medaillon als rituelles Gemeinschaftszeichen. Der ganze Malstil, insbesondere der pastose, flirrende Farbauftrag, hat mit japanischen Holzschnitten und Tuschemalereien nur wenig gemein. Van Goghs Japanbild ist ein imaginiertes, visionäres. Japan erscheint ihm nicht als Realität, sondern als Phantasma. Daher kann er auch Arles, seine künstlerische Wirkstätte in der Provence, als japanisches Eiland betrachten. Die dort entstehenden Bilder, insbesondere die Serie

7 »My whole work is founded on the Japanese, so to speak.«, schreibt Van Gogh in einem Brief aus Arles. Zit. nach Napier 2007: 42).

Abb. 5: Van Gogh, »Selbstbildnis« (Gauguin gewidmet), 1888, Öl auf Leinwand



der blühenden Bäume, versprühen einen japanischen Geist, der in einem westlichen Bildkörper, dem impressionistischen Tafelbild wohnt. Der Identifikationsdruck mit Japan ist so groß, dass sich Van Gogh in Arles ein Gelbes Haus baut und dessen Wände mit japanischen Drucken dekoriert. Als Paul Gauguin ihn dort besuchen will, beschließt Van Gogh, das Gästezimmer im japanischen Stil auszugestalten. Van Gogh ist getrieben vom Wunsch, mit Gauguin und anderen Künstlerfreunden in Arles, seinem auserwählten Japan, eine Künstlerkolonie zu gründen. Angeblich geht auch diese Idee einer künstlerischen Arbeits- und Lebensgemeinschaft auf Japan zurück. Den Anfängen einer Künstlerkolonie nach japanischem Vorbild wurde schnell ein Ende gesetzt, als Van Gogh sich in einem Streit mit Gauguin in einem Bordell ein Ohr abschnitt. Nur zwei Jahre später beging er Selbstmord. Dieser tragische Lebensschlusspunkt macht deutlich, dass Van Goghs Japanfascination auch eine Ausflucht aus der eigenen Unzufriedenheit über die bestehenden

Verhältnisse in der westlichen Gesellschaft war, Ausdruck des tiefen persönlichen Leidens am Verlust menschlicher und geistiger Werte in einer zunehmend technisierten, materialistischen und korrupten Welt. Japan versprach spirituelles Heil, das harmonische Zusammenleben der Menschen mit und in der Natur. Es ist diese Natürlichkeit und Einfachheit, die Japan in einer als dekadent und verroht empfundenen abendländischen Kultur als Ausweg und Sehnsuchtsort erscheinen ließ. Über die japanische Kunst schrieb Van Gogh:

Wenn man sich mit japanischer Kunst befasst, dann sieht man, wie ein unbestreitbar weiser und philosophischer und kluger Mann seine Zeit womit verbringt? Die Entfernung des Mondes von der Erde zu studieren? Nein. Die Politik Bismarcks zu studieren? Nein. Er studiert einen einzigen Grashalm. Aber dieser Grashalm bringt ihn dazu, alle Pflanzen zu zeichnen, dann die Jahreszeiten, die weiten Landschaften, schließlich die Tiere, dann die menschliche Gestalt. So verbringt er sein Leben, und sein Leben ist zu kurz, um das alles auszuführen. Sieh mal, ist das nicht beinahe eine richtige Religion, was uns die Japaner lehren, die so schlicht sind, die in der Natur leben, als wären sie selber Blumen?⁸

Das Japanbild Van Goghs und anderer Zeitgenossen ist ein europäisches Phantasma, das jeder realen Grundlage entbehrt. Der Primitivismus, der, obgleich er dem Kolonialismus so oft Nahrung gab, zu einem neuen Lebensideal verklärt wurde, war ein Zerrbild westeuropäischer Wunschträume. Das fehlgeleitete und verblendete Japanbild konnte sich in gewissen Intellektuellen- und Künstlerkreisen nur deshalb so lange halten, weil Japan für viele ein real ungesehenes, nur in der Fantasie ausgemaltes, über massenmediale Kunstdrucke und Modebilder vermitteltes Land blieb – so eben auch für Van Gogh. Dass Japan gerade deshalb ab Mitte des 19. Jahrhunderts in den westlichen Blick rückte und eine Japonismuswelle auslöste, weil es sich selbst westlicher Technik und Kultur gegenüber öffnete, dadurch international anschlussfähig wurde und so zu einer neuen, ernst zu nehmenden Weltmacht in Asien aufsteigen konnte, wurde im verklärenden Kunstjaponismus bewusst ausgeblendet. Er interessierte sich gerade für die Rückwärtsgewandtheit und Inselhaftigkeit Japans als Ausdruck seiner Unverdorbenheit.

8 Van Gogh in einem Brief aus Arles. In der deutschen Übersetzung zitiert nach Plateroti 2001: 12.

1.3 Transaktive Bildtransmission: Globale Manga-Performances

Die jahrhundertealte japanische Mangatradition hat bis in die Gegenwart überlebt. Sie hat einen Neuen Japanismus⁹ hervorgebracht, der seit den 1990er Jahren unter dem Schlagwort der *J-Wave*, der japanischen Popkulturwelle, den Globus flutet. Der Welterfolg des Mangas als Comicstrip und Animationsfilm kann durchaus mit den vielschichtigen Übersetzungsprozessen begründet werden, welche die Bildgattung historisch durchlaufen hat. Die neue Wirk- und Strahlkraft des Mangas beruht auf Machtzuwachs durch Übersetzung. Sie verdankt sich einer produktiven Kreuzung transmedialer und transkultureller Übersetzungsprozesse, der erfolgreichen Vermittlung zwischen westlicher Wissens- und Technikkultur (einschließlich neuester Medientechnologie) und japanischer Populärkultur, kurz gesagt: der Transkulturalisierung zwischen kulturell differenten Bild- und Wissenstraditionen. Darüber hinaus könnte man argumentieren, dass sich Mangas aufgrund ihres panoramatischen und weltzenylopädischen, zugleich aber skizzenhaften und transitorischen Darstellungsmodus relativ leicht ins visuelle Medienzeitalter der Netzwerkgesellschaft transferieren ließen.

Inzwischen hat sich der Manga-Hype zu einer weltweit agierenden Fankultur mit Ausprägungen einer visuellen Globalkultur ausgewachsen. Die Rezeption popmediengerecht aufbereiteter Mangas findet in Gestalt eines Übersetzungsaktes statt, den ich als transaktive Bildtransmission bezeichnen möchte, weil Manga-Bilder aufgeführt bzw. nachgestellt werden, das heißt virtuelles in reales Leben übersetzt wird (Abb. 6).

Filmbilder werden in lebendige Bewegung versetzt, Action-Bilder schlagen in Aktivität um. Das transhistorische Überleben des Manga-Bildes transmutiert in ein Leben der Bilder, das mit der Vorstellung eines Nachlebens der Bilder als translationalem Nachspiel respondiert. So scheint das so genannte *cosplay* (Kostümspiel) des Manga-Anime-Kults die Tradition des *Tableau vivant* als zu Leben erwecktes, szenisch gestelltes Bild aufzunehmen. Es bietet eine ideale Projektions- und Identifikationsfläche für Wünsche und Sehnsüchte, aber auch Ängste und Alpträume. Jugendliche Mangakonsument/innen (von Leser/innen kann hier nicht mehr die Rede sein) schlüpfen in die Haut eines Manga-, Anime- oder Videospiele-Charakters, sie verkleiden sich im Stil desselben, präsentieren und posieren in diesem Outfit auf Partys und sogenannten *Cons*, mehrtägigen Zusammenkünften von Manga-Maniaks, die den Stil von Weltausstellungen und internationalen Messen pflegen. Die Cosplayers führen die ganze Vielfalt an Modestilen und Dresscodes vom Mittelalter über Barock, Rokoko und Biedermeier bis zum Cyberspace auf. Ethnische,

9 Hier bewusst als zeitgenössische Popkulturerscheinung des Japanismus in Abgrenzung zum kunsthistorischen Modernephänomen des französischen Japonismus bezeichnet.

Abb. 6: Manga Cosplay in einer nachgestellten Szene aus dem Animationsfilm »The Rose of Versailles« mit Marie Antoinette und Lady Oscar, 1999



soziale und Gendermutationen bestimmen diese Bildtransaktionen. Die Übersetzungsdimensionen der verlebendigten Animationscharaktere sind vielfältig: Sie schließen Transhistorisierung, Transmediation, Transkulturation, Transgenderisierung und nicht zuletzt Transhumanisierung ein.

Die Cons dienen nicht nur dem Austausch über die neuesten Entwicklungen innerhalb der Mangakultur. Sie bieten ein Selbstdarstellungsforum junger Menschen, um Rollen als Identifikationsmuster durchzuspielen und sich selbst als andere zu erproben; einen Ort der Freundschaft und des familiären Zusammenhalts, an dem sich alle aufgenommen fühlen, wie isoliert oder ausgestoßen sie sich im realen Leben auch fühlen mögen; ein Therapiezentrum, das es erlaubt, innerste Wünsche, Fantasien und Ängste zu artikulieren und für diese einen öffentlichen Raum der Sichtbarkeit zu schaffen. In Zeiten der sozialen, emotionalen und kulturellen Entfremdung scheint Cosplay, die moderne popmediale Version des gesellschaftlichen Maskenballs, ein neues Heilmittel zu sein. Das Mangakostümspiel reflektiert beides zugleich: den Identitäts- und Orientierungsverlust des einzelnen Individuums in einer zunehmend globalisierten Welt, sowie den ausgeprägten Wunsch nach Identifikation und gemeinschaftsstiftenden Ritualen. In dieser Hinsicht ist die Manga-Manie dem Japankult eines Van Gogh näher, als man zunächst vermuten mag, denn auch in ihr bietet Japan eine ideale Projektionsfläche

für eigene Wünsche und Interessen. Auch der neue Japanismus erscheint als ein Utopismus der Selbstfindung und Gemeinschaftsstiftung.

Die gezogene Parallele wirft die Frage auf: Wie japanisch ist dann eigentlich das, was als japanisch ausgegeben wird? Oder vielmehr: Was macht das Japanische an der japanischen Welle aus? Besteht das spezifisch Japanische vielleicht darin, Projektions- und Identifikationsmuster zu bieten, weil es nicht in Gegensätzen gefangen ist, sondern auf Austausch gerichtet, auf ein Leben im Fluss? Das Absurde: So japanisch der japanische Manga auch ist, indem er eigene Bildtraditionen, -motive und -themen aus *Ukiyo-e*, *Kabuki* und *Noh* verarbeitet: Er kann so ziemlich unbegrenzt alles Nicht-Japanische aufnehmen und es dennoch japanisieren.¹⁰ Gerade weil Manga Übermittlungsbilder einer synthetisierten, euroamerikanisch-japanischen Comic-Kultur sind, konnten sie zum Erfolgsbildmodell einer globalen visuellen Popkultur werden.

Meine Versuchsanordnung bestand darin, die Bildübersetzung des Mangas vom 8. bis ins 21. Jahrhundert am Kreuzungspunkt zwischen chrono- und topologischen Übermittlungsleistungen zu lokalisieren und zu konzeptualisieren – ein Unterfangen, das angesichts der global beschleunigten Bilderzirkulation immer komplexer und damit dringlicher wird. Wie gezeigt kann eine Bildübersetzungstheorie, die bei einem Bündnis aus Mediologie und kultureller Translationsforschung ansetzt, dazu beitragen, die globalen Austauschdynamiken und transkulturellen Aushandlungen zwischen Kunst-, Kultur- und Weltbildern in einer bildhistorischen wie bildmedialen Tiefenperspektive zu erforschen.

10 Bezeugt wird dies unter vielen anderen Aspekten dadurch, dass die Darstellung der Manga-Charaktere mit übergroßen Augen, die ursprünglich aus amerikanischen Vorkriegs-Cartoons übernommen wurde, inzwischen zu einem typischen Manga-Kennzeichen aufgestiegen ist, d.h. mit dem Japanischen identifiziert wird.

2. Islamistischer oder okzidentalistischer Ikonoklasmus? Die Zerstörung und Rekonstruktion der Buddha-Statuen von Bamiyan

Zuerst zerstörten wir die kleine Statue. Es war eine Frau. Dann jagten wir den Mann in die Luft.

Abdul Haidi, Taliban-Kommandant

Ich bin jetzt überzeugt, dass die Buddha-Statue nicht demoliert worden ist. Sie zerbröckelte aus Scham. Aus Scham wegen der Ignoranz des Westens gegenüber Afghanistan.

Mohsen Makhmalbaf, iranischer Filmemacher

In der weltpolitisch konfliktreichen Gemengelage der Gegenwart haben Denkmalstürze, Bildschändungen sowie die Zerstörung von Kulturerbe neue Aktualität und Brisanz gewonnen. Ikonoklastische Aktionen sind zum (bilder-)kriegstreibenden Zündstoff in der öffentlichen und medialen Arena politischer, religiöser, nationaler und identitärer Auseinandersetzungen geworden (vgl. Noyes 2013; Killa 2019). Sie erfahren eine strategische Wiederbelebung als politisches Druck- und Protestmittel, als eine neue Bildpraxis und -taktik des Widerspruchs und Widerstands, um mediale Aufmerksamkeit zu schüren und politischen Unmut, Wut und Hass auszuagieren. In dieser Hinsicht sind ikonoklastische Praktiken zum Repertoire einer politisierten visuellen Kultur geworden, die Event, mediales Spektakel und politischen Protest in Formationen von Aktivismus zusammenschließt (De Jong/Shaw/Stammers 2005; Weibel 2015).

Einer der international bedeutsamsten ikonoklastischen Angriffe, an dem sich die neue mediale Form und Argumentationslogik der globalen zeitgenössischen Bildkonflikte im 21. Jahrhundert manifestierte, war die Zerstörung der monumentalen Bamiyan-Statuen in Afghanistan durch die Taliban im Jahr 2001. Diese kann

als der erste Fall eines kombinierten politischen und performativen Ikonoklasmus¹ gelten, der für die Verbreitung in den Medien mit dem Ziel inszeniert wurde, die Aufmerksamkeit der internationalen Gemeinschaft zu erregen. Charakteristisch für den ikonoklastischen Akt war die ihn medial begleitende Argumentation, die strategisch auf die sich verändernde politische Situation reagierte, sowie die Ambivalenz, ob der kriegsähnliche Bildersturm auf die Statuen als Zerstörung von religiösen Idolen, Kunstwerken oder Kulturerbe zu verstehen sei. Der ikonoklastische Fall der Zerstörung der Statuen von Bamiyan zeigt, wo die neuen Konfliktlinien bildkultureller Streitigkeiten verlaufen: nämlich zwischen religionspolitisch motivierter Bilderzerstörung und kulturpolitisch motivierter, nationaler wie internationaler Kulturerbebewahrung.

In den Mittelpunkt der Ikonoklasmus-Analyse gerückt wird hier die Frage, ob es sich bei der Zerstörung der Bamiyan-Statuen im Auftrag der Taliban-Regierung im Islamischen Emirat Afghanistan um a) einen islamistischen Akt der *Bildniszerstörung* oder aber b) um einen (kultur-)politisch motivierten Akt der *Kunst- und Kulturerbezerstörung* handelte. Diese Unterscheidung ist keine terminologische Haarspalterei, sondern ein entscheidendes konzeptuelles Differenzierungsmerkmal, um der Zerstörung auf den Grund zu gehen. Die Frage nach den Beweggründen für die Zerstörungstat ist mit ihr aufs Engste verknüpft: Wurden die Bamiyan-Statuen zerstört, weil man in ihnen buddhistische Kultbildnisse sah? Attackierte man sie aufgrund ihres monumentalen Status als Kunstwerk? Oder wurden sie vernichtet, um das politische Überleben des Islamischen Emirats Afghanistan zu sichern? Zusätzlich zur Untersuchung der vielschichtigen Motive für die Zerstörung der Bamiyan-Statuen durch die Taliban-Regierung soll zur Diskussion gestellt werden, ob geplante Wiederaufbauten, digitale Rekonstruktionen oder aber physische wie virtuelle Reproduktionen der zerstörten Buddhabildnisse nicht gleichermaßen als ikonoklastische Praxis zu betrachten sind, und zwar als Angriff auf die unwiederbringliche Originalität eines Monuments mit Weltkulturerbestatus.

Als Anhaltspunkt für die Motivations-, Argumentations- und Zielanalyse des facettenreichen Zerstörungsaktes dient Bruno Latours Grobklassifizierung ikonoklastischer Gesten aus *Iconoclash. Gibt es eine Welt jenseits des Bilderkrieges* (Latour 2002).² Die Klassifizierung orientiert sich 1. an den inneren Zielen der Ikonoklasten, 2. der Rolle, die sie den zerstörten Bildern geben, 3. den Auswirkungen, die

1 Michael Falser hat die Sprengung der Buddha-Statuen von Bamiyan zusammen mit der Plünderung des Nationalmuseums in Kabul als »ersten größeren Akt von performativem Ikonoklasmus gegen das westlich geprägte Verständnis von Kulturerbe im Zeitalter des Internet« bezeichnet (Falser 2010: 86).

2 Dabei handelt es sich um die wissenschaftsphilosophische Begleitpublikation des Autors zur Ausstellung im ZKM Karlsruhe (2002), die den Titel *Iconoclash. Jenseits der Bilderkriege in Wissenschaft, Religion und Kunst* trug. Zum Ausstellungskatalog siehe Latour/Weibel 2002.

die Zerstörung auf jene hat, die diese Bilder in Ehren halten, 4. der Interpretation dieser Reaktion durch die Bilderstürmer, und schließlich 5. den Auswirkungen der Zerstörung auf die eigenen Gefühle der Zerstörer (Latour 2002: 46f.). Die Latoursche Typologie umfasst insgesamt fünf ikonoklastische Typen:

- Typ A der Bilderstürmer ist gegen alle Bilder.³
- Typ B ist gegen das Einfrieren von Bildern, nicht gegen Bilder generell.⁴
- Typ C ist nicht grundsätzlich gegen Bilder, sondern gegen die Bilder der Gegner.⁵
- Typ D zertrümmert Bilder, ohne es zu intendieren.⁶
- Typ E misstraut den Ikonoklasten wie den Ikonophilen.⁷

Die Zerstörung der Buddha-Statuen von Bamiyan ist ein motivational besonders komplexer Fall im Hinblick auf die ikonoklastische Klassifizierung gemäß der Latourschen Typologie. Zieht man das breite Spektrum der involvierten ikonoklastischen Gesten von der physisch-materiellen Zerstörung der Buddha-Bildnisse durch die Taliban bis zur geplanten vollplastischen Rekonstruktion derselben durch Wissenschaftler/innen und Restaurator/innen im Auftrag der UNESCO in Betracht, so zeigt sich ein ikonoklastischer Typenmix, der sich durch die Überlagerung und teils wechselseitige Durchdringung unterschiedlicher Motivationen und Ziele auszeichnet. Dass es im Verlauf der Zerstörung, die sich über einen längeren Zeitraum von etwa drei Wochen hinzog, zu einer Verschiebung der ikonoklastischen Gesten und ihres entsprechenden Begründungszusammenhangs kam, ist ein sicheres Anzeichen dafür, dass es in einer hochpolitisierten, medial verfassten visuellen Kultur keine fein säuberlich nach Bereich und Motiv getrennten ikonoklas-

3 Nach Latour unterscheiden sich die A-Typen »von allen anderen Bilderstürmer-Typen dadurch, dass sie nicht nur glauben, es sei notwendig, sondern auch möglich, *sämtliche* Vermittlungen zu beseitigen und gleichwohl Wahrheit, Objektivität und Heiligkeit zu erreichen.« Es handelt sich demnach um die »reine Form des ›klassischen‹ Ikonoklasmus« (Latour 2002: 47f.).

4 Typ B zielt nicht auf »eine von Bildern freie, [...] von allen Mittlern entleerte Welt, sondern im Gegenteil eine mit aktiven Bildern, beweglichen Mittlern *angefüllte* Welt« (Latour 2002: 49).

5 Typ C stellt das Bild *selbst* überhaupt nicht in Frage, da es an sich wertlos ist. Der Angriff gegen das Bild zielt auf den Feind, die Zerstörung des Gegners (Latour 2002: 54).

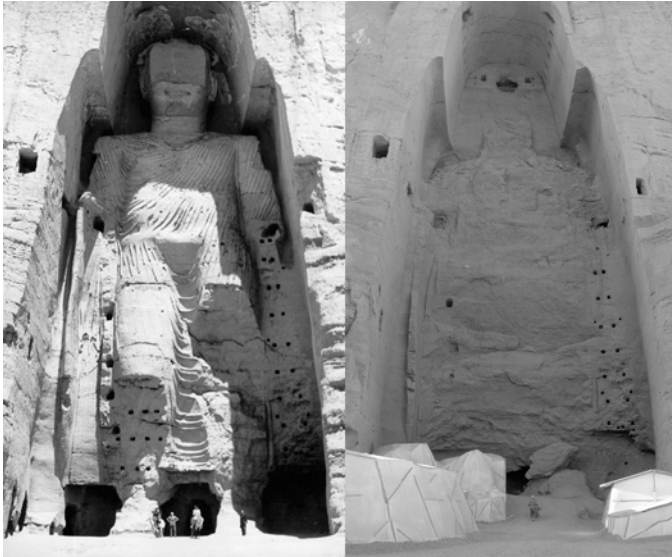
6 Bei Typ D handelt es sich um den Typ des unschuldigen Vandalen, der sich überhaupt nicht bewusst ist, dass er etwas zerstört. Beispiele für diesen Typus wären Restaurator/innen, die Bilder, um sie vor dem Verfall zu retten, partiell zerstören, oder aber Museumskurator/innen, die Bilder/Objekte ausstellen und Museumskonservator/innen, die Bildwerke erhalten, obwohl diese eigentlich zur Zerstörung bestimmt sind – wie etwa die neuguineanischen Malanggan-Tanzmasken, die mit dem Ende ihres rituellen Einsatzes bei Ahnenfesten zum Verrotten in den Busch geworfen oder verbrannt wurden.

7 Typ E übt »vernichtende Ironie gegen alle Mittler aus« (Latour 2002: 58).

tischen Überzeugung(stat)en mehr gibt, sondern eine neue (un)heilige Allianz aus religiös, kulturgeschichtlich *und* politisch motivierten Bildkulturkonflikten in Erscheinung getreten ist. In insgesamt fünf Unterkapiteln möchte ich im Folgenden dem vielschichtigen Tableau aus *Iconoclashes*, hier in der Bedeutung der Latour-schen Begriffsprägung⁸ erweitert definiert als Zusammenstöße kulturdifferenterer Bildvorstellungen und -konzepte, auf den Grund gehen.

2.1 Der Akt der Zerstörung und seine mediale Inszenierung

Abb. 1: Die größere Buddha-Figur von Bamiyan vor und nach der Zerstörung im Jahr 2001



8 Bruno Latour differenziert zwischen Ikonoklasmus und Iconoclash: »Bei einem Ikonoklasmus, einem Bildersturm wissen wir, was im Akt des Zertrümmerns geschieht und was die Motivationen sind für ein klares und deutliches Zerstörungswerk; um Iconoclash dagegen handelt es sich, wenn wir es nicht wissen, wenn wir zögern, von einer Aktion verstört sind, von der sich ohne weitergehende Untersuchung nicht genau sagen lässt, ob sie destruktiv oder konstruktiv ist.« (Latour 2002: 8) Im Kontext inter- und transkultureller Bildforschung beziehe ich den Begriff Iconoclash auf den Zusammenprall von unterschiedlichen Bildern, insbesondere bildkulturellen Anschauungen, der sich konstruktiv wie destruktiv auswirken kann.

Im März 2001 wurden die aus dem 6. Jahrhundert n. Chr. stammenden Buddha-Monumentalstatuen im strategisch umkämpften, 2500 m hoch gelegenen Bamiyan-Tal in Afghanistan von Taliban-Milizen gesprengt (Abb. 1). Zusätzlich zu den beiden großen Bildnisstatuen wurden auch eine der kleineren sitzenden Buddha-Statuen im Bamiyan-Tal sowie eine etwa 10 Meter hohe Statue im benachbarten Kakrak-Tal gesprengt. Aufgrund der Monumentalität der beiden größten Statuen des Ensembles zog sich der Zerstörungsakt über mehr als 20 Tage hin. Dem Augenzeugenbericht von Sayyed Mirza Hussain, einem Höhlenbewohner im Bamiyan-Tal zufolge, scheiterte der ikonoklastische Angriff der Taliban zunächst daran, die Gesichter der Buddhafiguren sowie die Fresken in den umgebenden Nischen wegzuhacken. Aus diesem Grund sei der Versuch unternommen worden, mit Kriegsgerät wie Panzern, Granaten und Flugabwehrraketen die Statuen zu zerschießen. Erst als alle diese Mittel nicht zum gewünschten Zerstörungserfolg führten, hätten die Taliban tonnenweise wirkungsvolleren Sprengstoff antransportiert und zusätzliche pakistanische und saudi-arabische Ingenieure als erfolgreiche Sprengstoffmeister eingesetzt.⁹ Die Serie spektakulärer Sprengungen, die ein Bild der Verwüstung hinterließen, wurde vom syrisch-spanischen Journalisten Taysir Alluni, der für den arabischen Fernsehsender *Al Jazeera* als internationaler Korrespondent in Kabul arbeitete, filmisch festgehalten. Als Augenzeuge der Sprengung lieferte er Sensationsbilder für die internationale Presse.¹⁰ 2005 wurde er von einem spanischen Gericht als Helfer der Terrororganisation *Al-Qaida* zu 7 Jahren Haft verurteilt. Die Videobilder der Zerstörung der Bamiyan-Figuren wurden über den Privatsender *Al-Jazeera* ausgestrahlt, um die Aufmerksamkeit und das Interesse der internationalen Gemeinschaft für die neue politische Situation im Islamischen Emirat Afghanistan zu gewinnen.¹¹ Seitdem zirkulieren sie auf der Internetplattform YouTube in verschiedenen Varianten und Remediationsformen, sei es, um die Zerstörung der Buddha-Figuren von Bamiyan

-
- 9 Die Äußerung ist durch Christian Freis Dokumentarfilm *Im Tal der großen Buddhas* von 2005 überliefert. Vgl. hierzu <https://www.giant-buddhas.com/de/downloads/dossier.pdf> [letzter Zugriff am 9.9.2020].
- 10 Zu den Motiven für die Sprengung der Buddha-Statuen durch die Taliban äußerte sich Taysir Alluni in einem Interview mit dem Dokumentarfilmemacher Christian Frei wie folgt: »Die Taliban waren international total isoliert. Ich glaube, mit der Zerstörung dieser buddhistischen Symbole wollten sie ein politisches Statement setzen. Und ich denke auch, dass die internationalen Appelle und Proteste wegen den Buddhas die Taliban erst recht wütend machten. Niemanden auf der Welt hatte vorher groß interessiert, dass in Afghanistan Hunderte, ja Tausende von Kindern verhungerten oder von Minen verkrüppelt wurden! Doch wegen zwei alten Steinfiguren reagierte die Welt nun mit fassungslosem Entsetzen.« (<https://www.giant-buddhas.com/de/downloads/dossier.pdf> [letzter Zugriff am 9.9.2020]).
- 11 Nachwirkend Verwendung gefunden haben die Videobilder auch in Christian Freis Dokumentarfilm *Im Tal der großen Buddhas* (2005), der die Zerstörung der Bamiyan-Statuen in multiperspektivischen Erzählsträngen dokumentiert.

als Kultur-Massaker zu verurteilen, oder aber als islamische Befreiungsaktion im Kampf gegen Idolatrie zu verherrlichen. Vor allem die islamistische Instrumentalisierung der Zerstörungsbilder für religionspolitisch fundamentalistische Propagandazwecke war unmittelbar nach dem ikonoklastischen Anschlag sehr verbreitet. Das Video *The Beheading of Buddha*,¹² das von den Anhängern von Ahl-us Sunna Wal Jamaa'ah produziert wurde, einer 2005 als Nachfolgeorganisation des verbotenen Al-Muhajiroun-Netzwerkes gegründeten islamistischen Gruppierung, ist ein eindringliches Filmbeispiel für die Propagierung eines islamistischen Ikonoklasmus anhand des Anschlages auf die Bamiyan-Buddha-Bildnisse. Darin wird die Exekution der Bamiyan-Buddhas vom 2. März 2001 als Enthauptung eines Götzen bezeichnet. Rezitativ begleitet werden die Enthauptungsbilder von Suren des Propheten.¹³ Ziel dieser Rezitationen ist es, den gewalttätigen Vernichtungsakt in eine vorbildliche heilsgeschichtliche Handlung zu verwandeln. Mit dem dazwischen erklingenden Kampfruf »*Allah Akbar*: Nichts ist größer als Gott« werden die Täter als Kämpfer Gottes ausgewiesen.

Die Frage, wer genau die Zerstörung der Buddha-Statuen von Bamiyan in Auftrag gegeben und wer sie schließlich durchgeführt hat, ist nach wie vor nicht ganz eindeutig geklärt. Offiziell behauptete die Taliban-Führung, die Entscheidung über die Zerstörung der Buddhafiguren sei »nach ›Konsultationen zwischen den religiösen Führern‹ des Emirats, ›religiösen Einschätzungen‹ der Islam-Gelehrten (Ulema und Rohaniyun) und auf der Grundlage von Urteilen des Obersten Gerichts des Landes« gefällt worden (Heller 2001). Erst nach diesem rechtskräftigen Entscheidungsurteil habe der damalige Taliban-Führer Mullah Muhammad Omar das Ministerium zur Förderung der Tugend und zur Bekämpfung des Lasters (die so genannte Religionspolizei) sowie das Ministerium für Information und Kultur angewiesen, die Statuen zu zerschlagen. Am 26. Januar 2001 veröffentlichte der Taliban-Staat Islamisches Emirat Afghanistan eine *Fatwa* (islamisches Rechtsgutachten), in der die Zerstörung aller Statuen von lebendigen Wesen in Afghanistan gefordert wurde (Falser 2010: 83f.). Einige Stimmen behaupten, der Taliban-Führer Mullah Muhammad Omar habe höchstpersönlich den Auftrag zur Zerstörung der Statuen gegeben, wieder andere, diese sei auf höheren Befehl von Osama bin Laden erfolgt. Die Zerstörung selbst wird einerseits lokalen, im Dienste von Mullah Muhammad Omar stehenden Taliban-Kämpfern zugeschrieben, andererseits externen Taliban-Kämpfern – den Deobanden und Wahhabiten, beides Richtungen des sunnitischen Islam, die angeblich die lokale, im Bamiyan-Tal angesiedelte schiitische Hazara-

12 Das Video war verfügbar unter <https://www.youtube.com/watch?v=xYYBIPWYb7Y>, es ist inzwischen vom Netz genommen; der letzte Zugriff auf das Video fand 2010 statt.

13 Die Suren, aus denen rezitiert wird, sind *al-Anbiya* (Die Propheten, 21. Sure) und *as-Saaffat* (Die sich Reihenden, 37. Sure).

Bevölkerung durch eine Beteiligung an der Zerstörung der Statuen zu demütigen suchten.

2.2 Die Vorgeschichte: Das historische Erbe des Zerstörungsaktes

Die Zerstörung der Buddha-Statuen von Bamiyan durch die Taliban im Jahre 2001 ist kein Initialakt originärer Bildzerstörung. Sie reiht sich in eine jahrtausendealte Geschichte der ikonoklastischen Attacken ein, schreibt die islamische Geschichte der Gewalt gegen die Bamiyan-Buddhafiguren seit dem 8. Jahrhundert fort. Die Buddha-Statuen waren bereits beschädigt bzw. partiell zerstört, bevor sie von den Taliban weggesprengt wurden. Die Mittel der früheren Zerstörungen waren annähernd die gleichen, die auch die Taliban-Milizen einsetzten: Zerschlagung des Gesichts, Beschuss der stehenden Ganzkörperfiguren mit Militärgerät, d.h. Kanonen und Artillerie. Die Besonderheit der Zerstörungsaktion von 2001 manifestiert sich daher vor allem als ein gradueller Unterschied: Sie zielte am Ende, in einer Eskalationsspirale der politischen Ereignisse, auf eine vollständige Zerstörung, auf die totale, ganzkörperliche Vernichtung der Buddha-Figuren und stellte somit die kriegsähnliche Gewalt zur Auslöschung nicht-islamischer Bildvorstellungen, Glaubenspraktiken und Weltauffassungen repräsentativ zur Schau.

Wie nah Destruktion und Protektion im Fall der Bildniszerstörung zusammenliegen, belegt die historisch früheste Zerstörung der beiden großen Buddha-Statuen von Bamiyan: Sie erfolgte angeblich aus Selbstschutz. So stellt Hans-Hasso von Veltheim-Ostrau in seinen *Tagebüchern aus Asien (1935-1939)* die Vermutung an, dass die buddhistischen Gläubigen von Bamiyan den Statuen die Gesichtszüge bis zur Oberlippe entfernten, um ihre Verstümmelung durch die Reiterhorden von Dschingis Khan im Jahre 1221 zu verhindern (Veltheim-Ostrau 1956: 236ff.). Im 17. und 18. Jahrhundert wurden die Statuen im Zuge der Plünderung Bamiyans durch den indo-islamischen Großmogul Muhammad Aurangzeb und den persischen Herrscher Nādir Schāh Afschār mit Kanonen beschossen, Ende des 19. Jahrhunderts auf Befehl von Abdu-r-Raḥmān-Ḥān, dem damals regierenden Emir von Afghanistan, mit Artillerie (vgl. Morgan 2015: 88 f). Noch im Jahr 2001, zur Zeit des Taliban-Angriffs, präsentierten sich die Buddha-Figuren von Bamiyan als schwer beschädigte, vor allem aber gesichtslose, und damit gebrochene Bilder. Warum also ein mehrfach zerstörtes Bild ein weiteres Mal attackieren? Um die Zerstörung zu potenzieren? Um an die Geschichte der ikonoklastischen Angriffe und ihre politischen Eroberungsmotive zu erinnern? Um die islamische Geschichte der Bildniszerstörung fortzuschreiben? Um sich neu in die lokale Tradition der Religions- als Bilderkämpfe, in die ikonoklastische Geschichte der Islamisierung einzuschreiben?

2.3 *Beheading of Buddha: Die bildreligiöse Dimension der Zerstörung*

Die bildreligiöse Dimension der mit kriegerischer Brutalität durchgeführten Zerstörungstat lässt sich ausschließlich auf Grundlage der religiösen, kulturellen und künstlerischen Bedeutung der Buddha-Statuen von Bamiyan ermessen. Die real-symbolische Enthauptung Buddhas durch Islamisten ist eine so machtvolle ikonoklastische Geste, weil das Bildnis selbst mit einer enormen Repräsentations- und Machtfülle sowie der göttlichen Aura der Verehrung aufgeladen ist. Bis zu ihrer Zerstörung im Jahr 2001 handelte es sich bei den monumentalen Buddha-Statuen von Bamiyan um die größten stehenden Buddha-Statuen der Welt. Das brachte ihnen später, bezeichnenderweise jedoch erst in Reaktion auf die Anschläge, im Jahr 2002 den Status des UNESCO-Weltkulturerbes ein. Die größere, auf 550 n. Chr. datierte Buddha-Statue maß die gigantische Höhe von 55 m, die kleinere, auf 510 n. Chr. datierte 38 m. Archäolog/innen vermuten, dass neben den beiden Standfiguren Buddhas eine noch größere liegende Figur Buddhas existiert(e) (Archaeological Institute of America 2004: 8). Dem Reisebericht des chinesischen Pilgermönchs Xuanzang zufolge, der das Bamiyan-Tal im Jahr 632 n. Chr. bereiste, soll sie etwa 300 m lang sein (Xuanzang/Beal 2000: 51). Im Jahr 2008 bargen Archäolog/innen eine 19 m große Darstellung eines schlafenden Buddhas (Salahuddin 2008). Die Suche nach dem 300 m langen liegenden Buddha wird weiter fortgesetzt. Während die größere Statue den Buddha *Dipankara*, also den Vorzeitbuddha, und die kleinere den Buddha *Shakyamuni*, also den Buddha des gegenwärtigen Zeitalters, auch Buddha Gautama genannt, darstellte, soll es sich bei der nicht mehr auffindbaren liegenden Figur um ein Bildnis des Buddha im Nirwana (auf seinem Sterbebett), angeblich mit 1000 Beinen, gehandelt haben.

Die beiden großen stehenden Buddha-Statuen wurden – zusammen mit zwei mittelgroßen sitzenden Statuen und einer Reihe kleinerer Statuen – aus dem roten Sandstein der Felsklippe von Bamiyan herausgearbeitet. Die Nischen sowie die grobe Gestalt der Buddha-Figuren wurden zunächst in den Fels geschlagen. Die feineren Details wie Gesicht, Hände und Gewandfalten wurden anschließend mit einem speziellen Lehmverputz, einer Mischung aus Tonerde, Stroh und Pferdehaar, modelliert. Die große Statue war karminrot bemalt, die kleinere mehrfarbig. Die Nischen wiesen im oberen Bereich, jeweils über dem Kopf der Buddha-Figur, Wandmalereien auf.

Machtvolle Bedeutung wächst den beiden großen Buddha-Statuen nicht nur durch ihre schiere Monumentalität, sondern auch durch ihre Zugehörigkeit zu einem größeren buddhistischen Ensemble zu. Das gesamte große Kliff des Bamiyan-Tals ist durchzogen von über 1000 in den Fels geschlagenen Höhlen, architektonisch gestalteten Grotten und Nischen, die mit Skulpturen und Wandmalereien

ausgestattet waren.¹⁴ Neben den übergroßen Buddha-Statuen der Hauptnischen befanden sich in den Felsaushöhlungen auch winzig kleine Repräsentationen des Buddha. Das kleinste gefundene Bildnis des *Shakyamuni*-Buddha misst 5,5 cm, das des kleinsten *Dipankara*-Buddha 3 cm. In dieser dialogischen Verknüpfung aus Gigantismus und Miniaturismus sollte sich nicht nur die Mannigfaltigkeit Buddhas, sondern auch die Durchdringung von Makro- und Mikrokosmos widerspiegeln. Das gesamte Bamiyan-Tal war bis ins 10. Jahrhundert hinein, d.h. bis zur breiten-wirksamen Islamisierung der Region seit Anfang des 8. Jahrhunderts, eines der größten und wichtigsten buddhistischen Zentren am Hindukusch. Neben einer Vielzahl von Klosterstätten entdeckten Archäolog/innen in den Felswänden zahlreiche Gebetshallen sowie über 900 Wohnhöhlen, in denen buddhistische Mönche ein Einsiedlerleben führten.

Es liegt die Vermutung nahe, dass es primär die Monumentalität der beiden großen, zentral in der Felswand positionierten Buddha-Statuen war, die zum zerstörerischen Angriff auf die Bildnisse herausforderte. Artefaktisch ist die Monumentalität Ausdruck eines transkulturell definierten Buddha-Bildnisses, das – von der *Kushan*-Dynastie (einem Königreich, das Gebiete in Nordindien, einige zentralasiatische Regionen sowie die heutigen Territorien von Pakistan und Afghanistan umfasste) in Auftrag gegeben – griechisch-römische mit indisch-buddhistischen Bildniskonzepten verband. So waren es historischen Berichten zufolge Nachkommen griechischer, mit den Eroberungszügen Alexander des Großen nach Afghanistan eingewanderte Künstler, die im Auftrag des Kaisers Kanishka die großen Buddha-Statuen fertigten (Morgan 2015: 180ff.). Die Buddhafiguren von Bamiyan stehen in der antiken Bildnistradition griechischer Kolossalstatuen. Das wohl berühmteste Beispiel hierfür ist der so genannte Koloss von Rhodos, eine über 30 m hohe, aus Bronze gefertigte Monumentalplastik, die nach dem glücklichen Ausgang der Belagerung von Rhodos dem Sonnengott Helios zu Ehren errichtet wurde und in der Antike als eines der 7 Weltwunder galt. Aufgrund ihrer vollplastischen Monumentalität reihen sich die Buddhafiguren von Bamiyan in die Bildnisgeschichte der Kultstatuen ein. Es ist die kunstplastische Transformation der menschlichen Buddha-Gestalt in ein übermenschlich großes Buddha-Bildnis, durch den die Bamiyan-Figuren den Kultstatus von Idolen gewinnen und somit dem Vorwurf der Idolatrie ausgesetzt sind. In diesem Zusammenhang muss betont werden, dass auch innerhalb des Buddhismus, seiner religiösen Gründungs- und frühen kunstwerklichen Entwicklungsphase in Indien wie in China die Darstellung Buddhas in menschlicher Gestalt lange Zeit verboten war (Wenzel 2011). Vor dem historischen Hintergrund dieser anikonischen buddhistischen Tradition erscheint die menschliche Darstellung Buddhas in den Monumentalplastiken von

14 Die folgenden archäologischen Informationen sind dem Bericht über Bamiyan in *Archaeological Institute of America* 2004: 8f. entnommen.

Bamiyan wie ein Aufbruch in eine neue buddhistische Bildkultur des darstellenden Ikonismus sowie der Bilderverehrung. Umso nachvollziehbarer erscheint vor diesem Hintergrund die historische Tatsache, dass die Buddha-Statuen von Bamiyan im Zuge der Islamisierung der Region zunehmend Hassgefühle auf sich zogen und wiederholt zum Opfer ikonoklastischer Attacken wurden.

Das islamische Bilderverbot, das nicht aus den Schriften des Koran, sondern aus dem *Hadith*, d.h. den gesammelten Überlieferungen zum Propheten Mohammed hervorgeht, bezieht sich in erster Linie auf den Aspekt der Figuration. Der *Hadith*-Textkanon stimmt darin überein, dass alle bildlichen Repräsentationen, die einen Schatten besitzen (bzw. werfen), einschließlich die bildliche Darstellung Gottes, verboten sind. Dieses Verbot wird aus Angst vor *shirk* erlassen, der Verehrung mehrerer Götter anstelle des einen wahren Gottes: Allah. Nur Gott allein gilt im Islam als *bâri*, d.h. Schöpfer, bzw. *muçawwir*, d.h. Bildgestalter. Es ist daher schier unmöglich, eine Gestalt zu sehen, ohne in ihr bzw. hinter ihr Gott als ihren Formschöpfer zu sehen. Diese Totalidentifikation zwischen Gott und Bild, Schöpfer und Geschöpf, die jegliches Repräsentationsprinzip zugunsten aktueller Präsenz negiert, zieht sich durch die gesamte islamische Religionsliteratur. So heißt es bei Omar, dem ersten Kalifen: »Ich habe niemals etwas gesehen, ohne gleichzeitig Allah darin zu sehen.« (zit.n. Clément 2002: 218f.). Weil nur dem einen Gott das Recht auf (Bild-)Schöpfung vorbehalten ist, werden Künstler häufig mit Polytheisten bzw. Ikonodulen gleichgesetzt. Einerseits beförderte das Figurationsverbot den Anikonismus der islamischen Kultur, andererseits trieb es zur ikonoklastischen Gewalt gegen figurale Darstellungen. Letztere richtete sich auch gegen Bildwerke der eigenen islamische Bildkultur, die sich nicht strikt an das Figurationsverbot hielten oder dieses, um der bildlichen Darstellung willen, zu unterminieren suchten. Nach Flood gibt es nur zwei Möglichkeiten, die Gefahr der Ikonodulie, die vom Kurationsprinzip der Figuration und ihrer Animationswirkung ausgeht, zu bannen: Entweder figurative Darstellungen so zu remediatisieren, dass ihre Verehrung verhindert bzw. verunmöglicht wird (z.B. durch Verwendung von figurativ gestalteten Textilien als Bodensitzkissen), oder aber sie zu »enthaupen«, um ihnen die Kraft zur Beseelung zu nehmen (Flood 2002: 644). An die Stelle der Entauptung konnte auch das *Defacement*, insbesondere die Verunstaltung von affektiven Gesichtspartien wie Auge, Nase und Mund treten. In dieser Hinsicht unterscheiden sich muslimische ikonoklastische Strategien nur wenig von römischen, frühchristlichen, byzantinischen, katholischen und protestantischen Praktiken des Ikonoklasmus. Sogar vom Propheten Mohammed selbst sind solche ikonoklastischen *Pars-pro-toto*-Strategien überliefert. In einer Passage des sogenannten Götzenbuchs des arabischen Historikers und Genealogen Hishâm ibn al-Kalbî aus dem 9. Jahrhundert heißt es:

When on the day he conquered Mecca, the Apostle of God appeared before the Ka'bah, he found the idols arrayed around it. Thereupon he started to pierce their eyes with the point of his arrow, saying, »Truth is come and falsehood is vanished. Verily, falsehood is a thing that vanisheth [Qur'an 17:81].« He then ordered that they be knocked down, after which they were taken out and burned. (Ibn al-Kalbī 1952: 27)

Der ikonoklastische Angriff der Taliban auf die Bamiyan-Buddha-Statuen folgt demselben Prinzip: Er ist zunächst auf Defacialisierung gerichtet, auf die Auslöschung des Gesichts; im konkreten Fall bedeutet dies auf seine weitere Zurichtung und Verunstaltung, denn aufgrund früherer Zerstörungsversuche war 2001 nur noch ein virtuelles Gesicht in Gestalt einer ausgeschabten Hohlform vorhanden. Erst in einem zweiten ikonoklastischen Angriffsschlag wird den Buddha-Figuren der Kopf abgeschlagen: Nach anfänglicher Bearbeitung des Kopfes mit Spitzhacken wird dieser schließlich weggesprengt. Die dritte Angriffsphase auf die Bildstatuen zielt auf die völlige Eliminierung des Restkörpers. Nach dem letzten militärischen Großangriff blieb nichts anderes zurück als die leere Felsnische mit einem Trümmerhaufen aus versprengten Statuenbrocken. In der islamistischen Ideologie der Taliban ist diese ruinöse, auf seine stoffliche Materialität reduzierte Manifestationsform mit der Sinnbild-Entwertung der Bamiyan-Statuen äquivalent: So rechtfertigt Mullah Mohammad Omar die Vernichtung der Buddhafiguren von Bamiyan mit dem Argument, dass nur Steine zerstört worden seien: »all we are breaking are stones« (AFP Meldung vom 27.2.2001). Zudem sei die Statuenzerstörung durch das islamische Gesetz und seine Exekutivorgane legitimiert: »The breaking of statues is an Islamic order and I have given this decision in the light of a fatwa of the ulema (clerics) and the supreme court of Afghanistan. Islamic law is the only law acceptable to me.« (ibid.) Das Hauptargument aber, das Mullah Muhammad Omar in seinem Dekret vom 27. Februar 2001 anführt, steht ganz im Zeichen des historischen Kultbildverbots, insofern es die Anbetung fremder Götter als Götzendienst und Gotteslästerung aburteilt: »Only Allah, the Almighty, deserves to be worshipped, not anyone or anything else.« (ibid.)

2.4 Bild- oder Kunstzerstörung? Aspekte eines kulturpolitisch motivierten Ikonoklasmus

Die Frage, ob es sich beim ikonoklastischen Angriff auf die Bamiyan-Buddha-Statuen um einen Akt der Bild- oder Kunstzerstörung handelt, wird in dem Moment relevant, in dem sich die internationale Gemeinschaft, darunter die Vereinten Nationen und im Gefolge die UNESCO in die politische Situation in Afghanistan einschaltete. Die strategische Paradoxie besteht darin, dass die neu

an die Macht gekommene Taliban-Führung in Afghanistan, um internationale Anerkennung, aber auch um die regierungspolitische Legitimation in allen eroberten Landesteilen ringend, zunächst als Schützerin des afghanischen Kulturerbes auf den Plan tritt. In einem Dekret des Taliban-Führers Mullah Muhammad Omar, das im Jahr 1999 veröffentlicht wurde, ist explizit vom Schutz des Kulturerbes einschließlich dem Erhalt historischer Kulturstätten auf afghanischem Boden die Rede. Erwähnung finden darin auch die Buddha-Statuen von Bamiyan:

A. Concerning Protection of Cultural Heritage

All historical cultural heritages are regarded as an integral part of the heritage of Afghanistan and therefore belong to Afghanistan, but naturally also to the international community. Any excavation or trading in cultural heritage objects is strongly forbidden and will be punished in accordance with the law.

B. Concerning Preservation of Historic Relics in Afghanistan

[...] The famous Buddhist statues at Bamiyan were made before the event of Islam in Afghanistan, and are amongst the largest of their kind in Afghanistan and the world. In Afghanistan there are no Buddhists to worship the statues. Since Islam came to Afghanistan until the present period the statues have not been damaged. The government regards the statues with serious respect and considers the position of their protection today to be the same as always. The government further considers the Bamiyan statues as an example of a potential major source of income for Afghanistan from international visitors. Further, international Buddhist communities recently issued a warning that in case the Bamiyan statues are damaged, then mosques will be damaged in their regions. The Muslim of the world are paying attention to this declaration. The Taliban government states that Bamiyan shall not be destroyed but protected. (zit.n. Falser 2010: 83f.)

Aufmerksamkeit verdienen vor allem vier Argumente zum Schutze des afghanischen Kulturerbes, in Sonderheit der Bamiyan-Buddhastatuen: 1. Es gibt in Afghanistan keine Buddhisten mehr, die die Bamiyan-Buddhastatuen verehren (können). Die unmittelbare Gefahr der Bilderverehrung – und damit das islamische Gebot zur Bilderzerstörung – besteht nicht. 2. Seit der islamischen Eroberung Afghanistans wurden die Bamiyan-Statuen nicht beschädigt oder zerstört. Mit diesem Argument wird die Toleranz des Islam sowie seine Funktion als Schutzmacht des Kulturerbes untermauert. 3. Das afghanische Kulturerbe der Buddha-Statuen von Bamiyan wird als touristische Einkommensquelle betrachtet. Die Protektion der Bildstatuen schließt die Protektion des neuen, von den Taliban angeführten Islamischen Emirates Afghanistan mit ein. 4. Ein ikonoklastischer Religions- und Kulturkampf zwischen Buddhisten und Muslimen soll verhindert werden. Die Gefahr bildkultureller Konflikte wird klar gesehen und soll gebannt werden.

Eines der wichtigsten Signale, das die ernsthafte Überzeugung der neuen Taliban-Regierung verdeutlichte, die Kulturschätze Afghanistans zu schützen, war die Wiedereröffnung des kriegszerstörten Nationalmuseums in Kabul. Als 1999 dann aber die Vereinten Nationen strikte Handelssanktionen über Afghanistan verhängten und das Land zunehmend von der internationalen Gemeinschaft isoliert wurde, um der Nicht-Anerkennung des Taliban-Regimes Ausdruck zu verleihen, revidierte Mullah Muhammad Omar das Dekret von 1999 und verfasste am 26. Januar 2001 ein neues, in dem die humanistische Kulturerbeargumentation völlig aufgegeben und durch eine ausschließlich bildreligiöse Argumentation im zuvor beschriebenen Sinne ersetzt wurde:

In view of the fatwa (religious edict) of prominent Afghan scholars and the verdict of the Afghan Supreme Court it has been decided to break down all statues/idols present in different parts of the country. This is because these idols have been gods of the infidels, who worshipped them, and these are respected even now and perhaps may be turned into gods again. The real God is only Allah, and all other false gods should be removed. (zit.n. Falser 2010: 84)

Erst durch diese 180-Grad-Kehrtwendung, das heißt die Androhung der Zerstörung von Statuen/Idolen auf afghanischem Territorium, wird die UNESCO auf den Plan gerufen. Sie versendet Appelle an die Taliban, internationale Pressemitteilungen und Petitionen, um die Statuenzerstörung zu verhindern. Das internationale Echo zum Schutz der Bamiyan-Monumentalstatuen vor der drohenden Vernichtung ist groß: So bieten westliche, indische und sri-lankesische Kulturinstitutionen an, die Statuen zu übernehmen, um ihr kulturhistorisches Überleben zu sichern. Das konkrete Angebot des Museumsdirektors des New Yorker Metropolitan Museum of Art, Philippe de Montebello, die Statuen zur Rettung anzukaufen,¹⁵ wird von Mullah Muhammad Omar mit dem schlichten Kommentar quittiert: »Do you prefer to be a breaker of idols or a seller of idols?« (Reuters 2001b). Alle Angebote der internationalen Kulturgemeinschaft bleiben unerwidert. Am 3. März 2001 kommt es zur Zerstörung der Buddha-Statuen von Bamiyan sowie gleichzeitig zu einem ikonklastischen Angriff auf eine halbnackte Bodhisattva-Figur im Nationalmuseum von Kabul. Die UNESCO, beauftragt von den Vereinten Nationen mit dem Schutz und Erhalt des universellen Kulturerbes, verdammt die Zerstörungstat als »entsetzliches Kulturverbrechen«; Generaldirektor Koichiro Matsuura sprach von einer »cold and calculated destruction of cultural properties which were the heritage of the Afghan people, and, indeed, of the whole of humanity.« (zit.n. Warikoo

15 Der Wortlaut, mit dem der Museumsdirektor des Metropolitan Museum of Art in New York die Übergabe bzw. Auslieferung forderte, war: »Let us remove them so that they are in the context of an art museum, where they are cultural objects, works of art and not cult images.« (zit.n. Reuters 2001a).

2002: IX). Michael Petzet, damaliger Präsident von ICOMOS, der kulturellen Evaluierungsbehörde der UNESCO, bewertete die Bildniszerstörung von Bamiyan als »unglaublichen Akt des Vandalismus« und als »Akt der Barbarei« (Petzet 2001: 13).

Die Vorgeschichte der Protektion der Buddha-Statuen von Bamiyan, der Hauptakt ihrer Zerstörung sowie das Nachspiel ihrer Verurteilung zeigen, dass wir es mit einer inversen und daher höchst bedenkenswerten Werte- und Kategorienverschiebung zwischen Bild- und Kunstzerstörung zu tun haben. In der Diktion der islamisch-fundamentalistischen Taliban verschiebt sich der Bewertungsfokus vom Schutz des afghanischen Kulturerbes, das heißt der Bewahrung von Kunst, zur Bildniszerstörung als religiös motiviertem Ikonoklasmus. Die internationale Völkergemeinschaft wiederum versucht die aus ikonoklastischen, idolatriefeindlichen Gründen motivierte Zerstörung der Buddha-Statuen dadurch zu verhindern, dass sie diese aus dem Status von Kultobjekten (dem potentiellen) zu befreien und als Kunstobjekte, genauer: Kunstmuseums- und Kulturerbeobjekte zu definieren sucht. In diesem Zusammenhang gilt es sich vor Augen zu führen, dass die Buddha-Statuen von Bamiyan erst nach Androhung ihrer Zerstörung durch die Taliban in die Liste des UNESCO-Weltkulturerbes aufgenommen wurden – d.h. zu ihrem Schutze. Die Absurdität dieser Wertetransformationen wird noch dadurch gesteigert, dass die offiziell mit dem islamischen Figurationsverbot und der Gefahr der Idolisierung begründete Zerstörung der Bamiyan-Buddhastatuen sowie der Bodhisattva-Statue im Museum von Kabul im Grunde auch ein gezielter ikonoklastischer Angriff auf die westliche Bildkunstkultur mit ihrem ästhetischen Kunstwertekanon und historischen Kulturerbediskurs war. Sie ist als ein Angriff auf das westliche Wertesystem Kunst und die es mittragenden Institutionen, wie etwa Museen, zu deuten, wendet sich gegen das Konzept der Ästhetisierung und Kapitalisierung, da sie darin eine moderne säkulare Form der Idolatrie mit religiös anmutenden Elementen der Kunstbildverehrung und ökonomischen Wertschöpfung erkennt. Aufgrund seiner anti-westlichen, die universellen Werte von Kunst und Kulturerbe sprengenden Schlagrichtung kann die Zerstörung der Buddha-Statuen von Bamiyan daher auch als okzidentalistischer Ikonoklasmus bezeichnet werden.¹⁶

16 Das Konzept des Okzidentalismus ist dem kulturethnologischen und postkolonialen Theoriediskurs entlehnt. Dort wurde es als Gegenkonzept zum Orientalismus geprägt, um die Polarität zwischen okzidentalem Selbst und orientalisierendem Anderen als künstliche Identitätskonstruktion und Grundprämisse kulturhegemonialen Denkens sowie imperialer Politik fassen zu können (Carrier 1995; Coronil 1996). In den letzten Jahren hat sich Okzidentalismus zu einem eigenen kritischen Forschungsansatz entwickelt (Dietze/Brunner/Wenzel 2009), der eine postkoloniale, ideologie-, geschlechts- und rassismuskritische Auseinandersetzung mit dem West-/Eurozentrismus und Kolonialismus der Westmächte sucht. In der Begriffsprägung des okzidentalistischen Ikonoklasmus bezieht sich Okzidentalismus auf die anti-

2.5 Rekonstruktion als ikonoklastische Praxis? Kulturelle Differenzen im Umgang mit dem zerstörten Kulturerbe von Bamiyan

Jeder gewaltsame Akt der Bildzerstörung evoziert den Wunsch nach Wiederherstellung des beschädigten Bildes oder Vollrekonstruktion des als physisches Erscheinungsobjekt eliminierten Bildwerkes. Im Fall der zerstörten Buddha-Statuen von Bamiyan gibt es bisher zwei konkret zu benennende Rekonstruktionsversuche, die für komplementäre Ansätze zur Wiederherstellung des zerstörten Kunst- und Kulturerbes von Bamiyan stehen; gemein ist ihnen das Scheitern, wenn auch aus völlig unterschiedlichen Gründen. Vor allem die Frage, ob sich die auf Bewahrung ausgerichtete Rekonstruktion der zerstörten Bildnisse nicht selbst in einen ikonoklastischen Akt wenden kann, wird von beiden Rekonstruktionsbeispielen unmittelbar aufgeworfen.

2.5.1 Die chinesische Replika des Buddha von Bamiyan in Leshan

Der erste Rekonstruktionsfall, der aus China stammt, ist ein eindrückliches Beispiel für die popkulturelle Kommerzialisierung und Enthistorisierung historischer Kunst- und Kulturgüter im medialen Strom global zirkulierender Bilder. So wurden im Herbst 2001 300 Steinmetze unter der Leitung der Sichuan Art Academy damit beauftragt, für den Buddha-Themenpark in Leshan, der von der Sichuan Oriental Buddha Kingdom Corporation betrieben wird, eine 37 m hohe Replika des kleineren Bamiyan-Buddhas herzustellen (Abb. 2).

Für die Frage nach dem Image von Kulturerbe (Falser 2010: 81f.)¹⁷ ist die Tatsache bedeutsam, dass sich der Buddha-Themenpark mit der Bamiyan-Buddha-Replika auf einem Gelände befindet, das als Kulturstätte den Status des UNESCO-Weltkulturerbes besitzt, weil es über die älteste und weltweit größte, aus Fels herausgeschlagene sitzende Buddha-Figur verfügt – den 71 m hohen Großen Buddha von Leshan, der aus der Zeit der Tang-Dynastie stammt (713-803 n. Chr.)(Abb. 3).¹⁸

Zudem befinden sich auf demselben Areal die berühmten Mahao-Felsengräber aus der Zeit um 25-255 n. Chr., die ebenso unter UNESCO-Schutz stehen. Mit dem Ziel, die Bamiyan-Buddha-Replika am Felshang von Leshan zu errichten, wurden

westliche Schlagrichtung (vgl. hierzu Buruma/Margalit 2004) des von Islamisten durchgeführten Anschlages auf die Bamiyan-Buddha-Figuren.

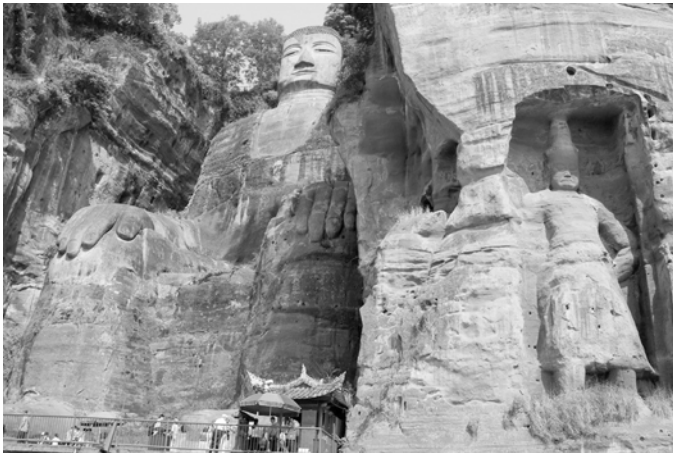
17 Als »Image« von Kulturerbe definiert Falser: 1. das physische Objekt selbst, sei es als Original oder Kopie; 2. die visuelle Repräsentation des Kulturerbe-Objektes in zweidimensionalen Bildern bzw. dreidimensionalen virtuellen Modellen, sowie 3. das Konzept sowie die öffentliche Wahrnehmung/Reputation von Kulturerbe (Falser 2010: 82).

18 Zusammen mit dem Berg Emeishan wurde das »Leshan Giant Buddha Scenic Area« 1996 in die Liste der UNESCO-Weltkultur- und Weltnaturerbestätten aufgenommen. Das Areal schließt auch die Mahao-Höhlengräber aus der Han-Zeit ein.

Abb. 2: Replika der im chinesischen Leshan errichteten kleineren Buddha-Statue von Bamiyan



Abb. 3: Die weltgrößte Buddha-Statue in Leshan in der Sichuan-Provinz, China



Dutzende der antiken Mahao-Gräber von Arbeiter/innen des Themenparkunternehmens Oriental Buddha Kingdom unwiederbringlich zerstört. Nach Bekanntwerden dieses Kulturmassakers gab es insbesondere unter den ortsansässigen Ar-

chäolog/innen einen Aufschrei. Wie kann es sein, dass historisch wertvolle Kulturgüter durch eine neue und dazu schlechte Kopie eines zerstörten Originalwerks von großer kulturhistorischer Bedeutung ersetzt werden? Der geschichtliche Zynismus und die performative Dramatik dieses zerstörerischen Substitutionsaktes erfährt dadurch eine Zuspitzung, dass Liang Enming, der Leiter des Oriental Buddha Kingdom-Themenparks, von dem die Idee zur Bamiyan-Replik stammte,¹⁹ zuvor der Vizemanager des Leshan-Kulturbüros zum Schutze der Mahao-Gräber und ihrer Überreste war. Um das Bildnis der afghanischen Bamiyan-Buddhas zu wahren und es – auf eigenem Territorium – auszustellen, wurde also das nationale chinesische Kunst- und Kulturerbe geopfert. Kunstzerstörung gerinnt zum Akt der Bildkonservierung, überführt Gesichtswahrung in Imagegewinn. Dies belegt insbesondere die Argumentation der chinesischen Bamiyan-Rekonstrukteur/innen: So sollte die Leshan-Replika der kleineren Bamiyan-Buddha-Statue besser gestaltet sein als das Original (Beech 2003). Konkret bedeutete dies, dass die Zerstörung der Gesichtspartie durch (angeblich) muslimische Invasoren im 8. Jahrhundert wieder rückgängig gemacht, das Gesicht also in seiner ursprünglichen, unverstellten Gestalt wiederhergestellt werden sollte, wobei die Köpfe/Gesichter überlebender afghanischer Buddha-Figuren als Vorbild dienten. Materielle Historizität und künstlerische Originalität haben keine Bedeutung für den Rekonstruktionsakt. Die Zerstörung von Originalen (den Mahao-Gräbern) durch eine (vorgegeben) originalgetreue Kopie wird in Kauf genommen. Man könnte dieses gewaltsame Vorgehen als buddhistischen Ikonoklasmus bezeichnen, insofern die themenparkbasierte Idee der Errichtung und Ausstellung bedeutender Buddha-Repliken zum Wohle der buddhistischen internationalen Gemeinschaft und auch Menschheit höher gewichtet wird als das Image des eigenen Han-Kulturerbes. Es ist das westliche Image unwiederbringlicher Originalität, mit dem das chinesisch-buddhistische Image unendlicher Vervielfältigung im Sinne einer vom (Kunst-)Original befreiten »copy culture« (vgl. Mersmann 2017) kollidiert.

Das Kalkül ging jedoch nicht auf. Die Zerstörung des unter UNESCO-Schutz stehenden Mahao-Kulturerbes von Leshan erregte den Zorn von Kulturschützer/innen im In- und Ausland. Als Antwort auf die weltweiten Proteste musste die Replikastatue der Bamiyan-Figur vor den Augen der Weltöffentlichkeit verborgen werden: Sie wurde mit einer riesigen Plane verhängt. Vielleicht geschah dies um zu verhindern, dass die Buddha-Kopie ihrerseits zum Opfer ikonoklastischer, für den Originalwert historischen Kulturerbes kämpfender Attacken wurde.

19 Zum Motiv für die Errichtung einer Replika der Buddha-Statue von Bamiyan äußerte sich Liang Enming wie folgt: »The Buddha statue at Bamiyan Valley is the common wealth of humankind. The aim of building the replica is to make it possible for those who have never seen the statue to look for themselves at its great beauty.« (zit.n. People's Daily 2001).

2.5.2 Physischer Wiederaufbau oder virtuelle Rekonstruktion? Der Umgang des Westens mit dem zerstörten Kulturerbe von Bamiyan

In Reaktion auf den okzidentalistischen, dem Westen und seinem Image von Kulturerbe den Krieg erklärenden Ikonoklasmus des Taliban-Regimes fühlten sich die Vereinten Nationen in besonderer Weise herausgefordert, als Bewahrer und Schutzmacht der zerstörten Bamiyan-Buddha-Statuen auf den Plan zu treten. Die UNESCO sah ein Hauptziel darin, »to secure and preserve the remaining pieces that were not destroyed by the explosion, and to study the potential re-setting in place of the fragments that fell to the ground« (Margottini 2014: 1). Im Jahr 2004 wurde unter der Leitung des Internationalen Rats der Denkmalpflege ICOMOS, welcher der UNESCO als Evaluierungsbehörde unterstellt ist, mit der Bergung der Statuentrümmern von Bamiyan begonnen. Es handelte sich um rund 9000 Bruchstücke, von denen die schwersten bis zu 60 t wogen. 2006 legte Michael Jansen, Bauhistoriker an der RWTH Aachen, einen *Bamiyan Cultural Master Plan* zum Wiederaufbau der Buddhafiguren aus Originalteilen vor.²⁰ In der Fachpraxis der Denkmalpflege wird dieses Verfahren Anastylose genannt. Mithilfe modernster Laserscan-Technologie erstellte Jansen in Zusammenarbeit mit seinem Forscher/innenteam auf der Grundlage der exakten geologischen Rekonstruktion jedes einzelnen Fragments sowie der umgebenden Felsnische ein 3-D-Computermodell der Bamiyan-Statuen.²¹ Im Masterplan schlug das Team vor, jedes Originalbruchstück wieder exakt an seine Position zu bringen, die es vor dem ikonoklastischen Anschlag der Taliban im Jahr 2001 innehatte. Die Fehlstellen sollten jedoch sichtbar bleiben, in Gestalt von ergänztem Ziegelmaterial, um die Zerstörung als Teil der ikonoklastischen Geschichte der antiken Bildnisse zu dokumentieren. Dieser Ansatz zur Visualisierung des Deikonisierten galt auch für das Gesicht der Buddhafiguren: Als ikonoklastisch beschädigtes sollte es mit Originalteilen wiederaufgebaut werden. Entsprechend zeigen die technisch-wissenschaftlichen Rekonstruktionsbilder, die im Kontext des *Bamiyan Cultural Master Plan* erarbeitet wurden, einen gesichtslosen Buddha als zerstörtes Bildnis.

20 Zum *Cultural Master Plan Bamiyan* siehe <https://arch.rwth-aachen.de/go/id/cnjd/file/27> [letzter Zugriff 11.10.2020].

21 Das Verfahren wird wie folgt beschrieben: »After removing the large fragments from the niche of the Eastern 38m Buddha a detailed laser scan was conducted and a textured 3D model of the empty niche generated in order to study the damages of the back wall in detail. From historic images and contour line drawings a 3D surface model of the destroyed 38m Buddha figure was created and successfully integrated into the 3D textured model of the scanned niche. The result has been processed for presentation in an immersive 3D Cave Automated Virtual Environment – CAVE at the Virtual Reality Center at RWTH Aachen University.« (Jansen/Toubekis et al. 2009: 93).

Die bildauslöschende Geste des frühen Ikonoklasmus erscheint in das Visualisierungsmodell für den Wiederaufbau integriert. Gestalterisch überhöht wird der Bilddarstellungskonflikt zusätzlich durch die Präsentation der Buddhafiguren als farbig bemalte antike Kultstatuen (Abb. 4).²² Damit schreibt sich die Geschichte des frühen islamischen sowie zeitgenössischen islamistischen Ikonoklasmus auch in die Bildlichkeit der Rekonstruktion ein.

Abb. 4: Rekonstruktion der größeren Buddha-Statue von Bamiyan nach Michael Jansen und Georgios Toubekis (RWTH Aachen) in Zusammenarbeit mit dem Lehrstuhl für Restaurierung, Kunsttechnologie und Konservierungswissenschaft an der TU München



22 Das Musikvideo *Bamiyan*, das von dem afghanischen Hazara-Sänger Bisharat Bashir erstmals 2011 und in einer neuen Version 2013 produziert wurde, imaginiert die komplette Rekonstruktion der originalen buddhistischen Kultfiguren als voll ausgebildete Kopien (die Version von 2011 findet sich unter https://www.youtube.com/watch?v=ovqBIPwoBBc&list=PL8zxk38x07nwXt8UEWYC_md1hGzBjihw&index=7&t=0s; letzter Zugriff 11.9.2020). Es zeigt die virtuelle Wiederauferstehung aller monumentalen Buddha-Figuren im Bamiyan-Tal, einschließlich des ursprünglich existierenden liegenden Buddha, der Berichten zufolge vor den stehenden Buddhas in den Felsnischen in vollem Goldornat prangte. Die virtuelle Rekonstruktion im Musikvideo konzentriert sich nicht allein auf eine vollkörperliche Kopie, sondern auch die vollständige Wiederherstellung des entstellten, gesichtslosen Gesichts. Aus der kulturellen Perspektive der Hazara zielt dieses *Refacement* auf die Rekonstituierung der eigenen buddhistischen Tradition und Geschichte, die durch die Islamisierung der Region überschrieben wurde.

Die Zerstörung der großen Buddha-Statuen von Bamiyan hat Kulturerbeschützer/innen und Denkmalpfleger/innen nicht nur zum Plan eines Wiederaufbaus aus Originalstücken bewegt, sondern auch zu einer virtuellen Rekonstruktion mit dem Ziel der Reimagination des ursprünglichen Buddha-Bildnisses angeregt. Einer der technisch avanciertesten virtuellen Rekonstruktionsversuche stammt von Armin Grün, Professor für Fotogrammetrie an der ETH Zürich (1984-2009), und seinem Wissenschaftler/innenteam. Er basiert auf fotogrammetrischen Verfahren zur Rekonstruktion des Großen Buddha von Bamiyan (Grün/Remondino/Zhang 2004) (Abb. 5).

Abb. 5: Modellierung des kleineren Buddha von Bamiyan in der Rekonstruktion von Armin Grün. Links: Touristenaufnahmen; Mitte: Punktwolke; Rechts: Texturiertes 3D-Modell



Ein Set aus insgesamt drei verschiedenen Bildtypen – hochpräzise metrische Bilder, Fotografien eines österreichischen Touristen sowie Internetaufnahmen ohne klare Herkunft – wurde dazu verwendet, ein neues, quasi gemorphtes Kompositbild des Großen Buddha zu erzeugen, das dem Originalbild in seiner künstlerischen Qualität so nahe wie möglich kommt. Der Anikonismus, der sich im Vernichtungsbild der leeren Felsnische der Buddha-Statuen von Bamiyan manifestiert, steht im Kontext der bildgebenden Verfahren in starkem Kontrast zum ikonischen Synkretismus, über den die virtuelle Bildnisrekonstruktion der Buddha-Statuen erfolgt. Die dokumentarische Evidenzkraft fotografischer wie wissenschaftlicher Bilder wird genutzt, um die zerstörte spirituelle, ästhetische und historische Macht des Bildes – des Kultbildes, Kunstbildes und Kulturerbebildes – wiederherzustellen. Die bildbasierte 3D-Rekonstruktion der großen Buddhafigur kann prinzipiell auch als Grundlage für die physische Rekonstruktion dienen. Zu einer physischen Auferstehung des virtuell rekonstruierten 3-D-Modells des Buddha-Bildnisses im Realraum kam es bisher aber nicht.

Im März 2011 gab die UNESCO bekannt, dass ein Wiederaufbau unter den herrschenden politischen Bedingungen in Afghanistan nicht möglich sei. Gesäubert und befestigt klafft auch 10 Jahre später noch die Lücke in der Felswand des Bamiyan-Tals – ein Mahnmal des ikonoklastisch ausgetragenen Kulturkampfes zwischen afghanisch-talibanischem Islamismus und dem Kulturerbe-Okzidentalismus der internationalen Gemeinschaft.

2.5.3 Vom de(kon-)struktiven zum rekonstruktiven Ikonoklasmus

Sucht man das Grobraster der ikonoklastischen Gesten nach Bruno Latour auf den Fall der Zerstörung und Rekonstruktion der Buddha-Statuen von Bamiyan anzuwenden, so bestätigt sich einerseits die zuvor konstatierte, für das globale Profil eines medial-performativen Ikonoklasmus charakteristische Überlagerung und Durchmischung der unterschiedlichen Ikonoklasmustypen, andererseits der Bildmultiplikationseffekt, der von jeder Bildzerstörung ausgeht. Die Taliban-Ikonoklasten lassen sich sowohl als Typ A klassifizieren, Bilderstürmer, die gegen alle Bilder/Idole sind, dies geht aus der bildreligiösen Argumentation hervor, als auch als Typ C, Bilderzertrümmerer, die nicht gegen Bilder, sondern die Bilder der Gegner sind; Bilder der Gegner kann hier einerseits meinen: Bilder des Buddhismus und damit Bilder der mit der Tradition des Buddhismus eng verbundenen Hazara-Bevölkerung im Bamiyan-Tal; sie können jedoch andererseits bezogen sein auf die vom Westen wertgeschätzten, als Kunstwerke klassifizierten und daher dem Kulturerbe zugerechneten Bilder. Weil der Zerstörungsakt auf das westliche Feindbild gerichtet ist, wurde er in dieser Studie als okzidentalischer Ikonoklasmus bezeichnet.

Die Rekonstrukteur/innen der Bamiyan-Buddhastatuen setzen sich, wie vorgeführt, dem Ikonoklasmus(vorwurf) aus. Im Fall der chinesischen Bamiyan-Buddha-Replika von Leshan paart sich physischer Ikonoklasmus – die Zerstörung der unter UNESCO-Schutz stehenden antiken Felsengräber – mit symbolischem Ikonoklasmus – der Auslöschung des kunsthistorischen Originalwertes und Originalschauplatzes (»killing by kindness«) der Buddha-Figur. All das geschieht aus reiner Profitgier und Ignoranz. Auch an die von deutschen Wissenschaftler/innen entwickelten Rekonstruktionsentwürfe lässt sich der Vorwurf richten, dass sie das Bamiyan-Buddha-Bildnis weiter zurichten, »ohne es zu wollen«. Zum einen, weil sie das zertrümmerte Originalbild in seiner Zerstörung in Szene zu setzen (Anastylöse) und so die Bildgeschichte des Ikonoklasmus ins kollektive Bildgedächtnis ein- und fortzuschreiben suchen; zum anderen, weil das virtuelle Reimaging durch Bildreproduktionen und deren hybride Synthetisierung im Kompositbild die Einmaligkeit und den autonomen Kunstwert des Originalbildes zertrümmert; weil die Bildrekonstruktion Kunstdestruktion impliziert. Es ist daher geboten, nicht nur von einem de(kon-)struktiven, sondern auch von einem rekonstruktiven

Ikonoklasmus zu sprechen. Bezogen auf den Bamiyan-Fall präsentiert er sich als eine Form des technophilen Ikonoklasmus vom Typ D, insofern durch computergestützte bilddarstellende Verfahren der Bildrettung und Bildkonservierung, die dem Zweck des künstlichen Wiederaufbaus des zerstörten Kulturdenkmals dienen, unintendiert Bildzerstörung betrieben wird. Der vollplastische Wiederaufbau auf Grundlage eines virtuellen 3-D-Computermodells widerspricht, wie erwähnt, den internationalen Richtlinien der Denkmalforschung, insbesondere dem Prinzip der Anastylose. Die Frage nach dem Umgang mit dem zerstörten Kulturerbe von Bamiyan manifestiert sich damit auf der Ebene der Rekonstruktion als ein Iconoclasm zwischen differenten wissenschaftlichen Ansätzen und Umgangsweisen mit dem Bild des Ikonoklasmus.

Zum Schluss möchte ich eine provokante Analogie der Devalorisierung wagen, die das ikonoklastische Spannungsfeld zwischen Bild- und Kunstzerstörung partiell entspannt und es dennoch neu auflädt. Sowohl für westliche Kunstkenner/innen als auch für islamische Bildverächter/innen stellen die Buddha-Statuen von Bamiyan nichts weiter als einen Haufen Steine dar. Für den schottischen Reisechriftsteller Alexander Burnes waren die Statuen von Bamiyan überdimensionierte Steinbrocken, jedoch keine Kunstwerke (Abb. 6).²³ In einer Zeichnung hat er seinen Eindruck monströser Kolossalität festgehalten. Johann Wolfgang von Goethe bezeichnete sie als indische Götzenbilder (vgl. Mecklenburg 2009). Die Taliban sahen in ihnen nur Steinhäufen, kein symbolisches Bildnis. Erst die Zerstörung machte sie zu dem, was sie einmal waren und zukünftig sein werden: Kultbilder des Buddhismus, Kultbilder des islamistischen Ikonoklasmus und auch Kultbilder des UNESCO-Weltkulturerbes. Aus einem Haufen Steine ist eine Anhäufung von Bildern entstanden, die nun ihrerseits den Wert der Geschichte der Zerstörung aufschichtet und neu einen Kampf ums Bild, das Recht auf Bilddarstellung oder Unrecht an ihm, entfacht.

23 In Burnes Reisebericht zu Indien und Buchara heißt es: »In der Zeichnung dieser Figuren ist wenig Verschiedenheit, sie stellen weibliche Büsten dar, die Haare in einen Knoten gewickelt und einen Mantel halb über die Brust geworfen, das Ganze von einem Heiligenschein umgeben, und der Kopf von einem zweiten. [...] Die Ausführung ist mittelmäßig, und nicht besser als die chinesischen Nachahmungen europäischer Kunstwerke.« (Burnes 1835: 187).

Abb. 6: Alexander Burnes, »Die Kolossalstatuen von Bamiyan«, 1833, Stich der Day & Haghe Lithographers to the King



Am 13.11.2012 demonstrierten Hunderte junger buddhistischer Mönche der World Fellowship of Buddhist Youth (WFBY) vor dem Hauptsitz der UNESCO in Bangkok gegen die Zerstörung der Kulturstätte Mes Aynak in Afghanistan (Abb. 7). Unter der Ruinenstadt liegt ein riesiges Kupfervorkommen, das drohte, von der China Metallurgical Group Corporation (MCC) mit 30-jähriger Genehmigung abgebaut zu werden. Die Buddhist/innen überreichten den Vertreter/innen der UN-Kulturorganisation eine Petition mit der Bitte, den Ruinenkomplex mit mehr als 200 Buddha-Statuen und anderen Artefakten auf die Liste des bedrohten Weltkulturerbes zu setzen. Auf Schildern forderten sie, dass Geschäfte das Welterbe nicht zerstören dürften und erklärten: »The archaeological site is a priceless World Heritage Site for Buddhists and mankind. It is located along the Silk Road, so it must be preserved for our next generation.« (Pornchai zit.n. Fredrickson 2012).

Abb. 7: Demonstration der buddhistischen Jugendorganisation World Fellowship of Buddhist Youth (WFBY) vor dem Hauptsitz der UNESCO in Bangkok gegen die Zerstörung der Kulturstätte Mes Aynak in Afghanistan, 2012



Die Gewalt am Bild schließt immer auch die Gewalt am Menschen ein, die Verletzung seiner kulturellen Identität, sozialen Integrität und religiösen Gesinnung. Im Sog einer hochpolitisierten globalen Bildmedienkultur, die politische, religiöse, gesellschaftliche und kulturelle Konflikte zunehmend in Form von Bilderkriegen ausagiert, scheint es daher dringlich geboten, den Diskurs um neue Formen und Praktiken des Denkmal- und Kulturerbe-Ikonoklasmus an Forschungen zu Terrorismus, politischen Protestbewegungen und Menschenrechtsaktivismus rückzubinden.

3. Bildkulturtransfer im globalen Zeitalter musealer Reproduzierbarkeit. Der Louvre Abu Dhabi

Avec la naissance de musées dans les pays non-occidentaux, dont le Louvre Abu Dhabi est un exemple-clé, le questionnement sur la future des musées se globalise et se diversifie.

Hullo-Pouyat 2008: 316

3.1 Regionale und globale Vernetzung durch Museumstransfergeschäfte

Museen in Europa und Nordamerika sehen sich seit den wirtschaftlichen und geopolitischen Umbrüchen an der zeithistorischen Wende vom 20. zum 21. Jahrhundert einem zunehmenden Globalisierungsdruck ausgesetzt. Um diesem auf lange Sicht Stand halten zu können und nicht in die Bedeutungslosigkeit musealer Provinzialisierung abzusinken, suchen sie nach Überlebensstrategien, Vernetzungsmöglichkeiten und Expansionswegen. Regionale und globale Transfers bedeutender Museen der westlichen Hemisphäre stellen einen internationalen Entwicklungstrend im kompetitiven Feld der Museumskulturökonomie dar. Mit der Eröffnung von Museumsdependenzen in neu entworfenen Museumsbauten mit spektakulärem Architekturdesign treten Museen in ein globales Zeitalter musealer Reproduzierbarkeit ein, das sich mit der Copy-and-Paste-Kultur global-digitaler Vernetzungsökonomien (vgl. Forberg/Stockhammer 2017; Cormier 2018) verbündet. Auffällig hoch ist der Anteil an so genannten Weltkunstmuseen, häufig auch als *Universalismuseen* bezeichnet, sowie an Museen für moderne und zeitgenössische Kunst im globalen Museumstransfergeschäft. Die replikative, Vervielfältigung und Marktverbreitung anstrebende Aus- und Neugründung dieser Museen geht historisch auf das Guggenheim-Prinzip zurück, das Hilmar Hoffmann 1999 in seinem gleichnamigen Buch beschrieben hat. Darin verglich er die neuen Joint-Venture-Museen des Guggenheim-(Mutter-)Museums in New York mit dem Franchise-Prinzip der McDonalds-Ketten und sah eine neue Ära der hegemonialen

Museumspolitik aufziehen, die er als Guggenheim-Imperialismus titulierte (Hoffmann 1999: 14f.).

Eine herausgehobene Position im Museumstransfergeschäft nimmt die Gruppe der sogenannten GLAMUR-Museen ein. Das Akronym steht für »Global Art Museums as Economic Re-activators«. Unter dieser Bezeichnung hat Beatriz Plaza globale Kunstmuseen gefasst, die als urbane Aktivierungs- und Antriebskräfte der städtischen Ökonomie auf lokaler, regionaler und globaler Ebene wirken (Plaza 2010). Sie zählt zu dieser Gruppe die Tate Modern, das Guggenheim, das Centre Pompidou, das Musée du Louvre und auch das Museum für Islamische Kunst in Doha im Emirat Katar. Im letzten Jahrzehnt hat sich das Feld der regionalen und globalen Museumstransfers weiter ausdifferenziert, zu den Hauptakteuren der GLAMUR-Museen sind weitere Museen hinzugestoßen. Nicht in allen Fällen handelt es sich um reinventive Transfers kompletter Museumsinstitutionen, oft beschränken sich die Transfers auf Museumskooperationen und -partnerschaften in den Bereichen Sammlung, Ausstellung und Forschung.¹ Obgleich die Landkarte der Transfer- und Kooperationsgeschäfte merklich unüberschaubarer geworden ist, können in der Museumstransfergeschichte seit Mitte der 1990er-Jahre Schlüsselinstitutionen und -stiftungen ausgemacht werden.

Abb. 1: Guggenheim-Museum in Bilbao



Zu nennen ist hier als museumsgeschichtlich frühestes Beispiel die Solomon R. Guggenheim-Stiftung, die insgesamt drei Guggenheim-Museen unterhält – das Guggenheim Muttermuseum in New York, die Peggy Guggenheim Collection in Venedig, sowie das Museo Guggenheim in Bilbao (Abb. 1). Letzteres ist aufgrund

¹ Ein zunehmend in den Vordergrund rückendes Ziel von Museumskooperationen ist die Verpflichtung zur Provenienzforschung.

seines städtebaulichen Restrukturierungsauftrages sowie der ikonischen Architektur, entworfen von dem kanadisch-amerikanischen Architekten Frank O. Gehry, zum Vorzeigebeispiel für gelungene stadt-, kultur- und tourismusökonomische Revitalisierung geworden und unter dem Schlagwort des Bilbao-Effektes in die urbane Erfolgsgeschichte neuer Museumsgründungen eingegangen. Ein weiteres Guggenheim-Museum in Abu Dhabi, wiederum entworfen von dem für die Guggenheim-Stiftung tätigen Stararchitekten Frank O. Gehry, befindet sich im Bau,² ein Guggenheim Hermitage Museum in Vilnius, entworfen von der irakisch-britischen Architektin Zaha Hadid, in Planung.³

Das Centre Pompidou gründete 2010 in der französischen Stadt Metz eine Dependence, deren Museumsneubau von dem japanischen Architekten Shigeru Ban gestaltet wurde. 2015 eröffnete das Museum eine weitere Außenstelle im spanischen Málaga, der Heimatstadt des Künstlers Pablo Picasso. Unter Verzicht auf einen neuen Museumsbau wurden hierfür die bestehenden Räumlichkeiten des Kulturzentrums *El Cubo* genutzt. Aufgrund der zeitlichen Vertragsbefristung auf fünf Jahre wird die Málaga-Dependence auch als »Centre Pompidou provisoire« bezeichnet, worin sich der zunehmend temporäre, auf mobile Dynamik setzende Charakter institutionell migrierender Kunstmuseen ausdrückt. In Kooperation mit der Region Bruxelles-Capitale eröffnete das Centre Pompidou 2018 am Brüsseler Kanal in einer ehemaligen Citroën-Werkstatthalle eine weitere Dependence, den Museumskomplex KANAL Centre Pompidou, unter dessen Dach ein Museum für moderne und zeitgenössische Kunst sowie ein Architekturmuseum entstehen soll. Erklärtes Ziel dieser Partnerschaft ist es, ein neues französisch-belgisches Kulturzentrum von regionaler, europäischer und internationaler Strahlkraft zu schaffen. Mit dem West Bund Museum in Shanghai, entworfen von dem britischen Architekten David Chipperfield, eröffnete das Centre Pompidou 2019 einen Ableger in Asien.

Das Pariser Musée du Louvre, das geschichtlich die Geburt der Institution des Museums in Europa markiert, ist mit den Neugründungen des Louvre-Lens (2012) und des Louvre Abu Dhabi (2017) in den Wettbewerb um regionale wie internationale Museumstransfers eingestiegen. Mit der Regionalgründung des Louvre-Lens vergleichbar ist das Projekt des spanischen Museo Reina Sofia, eine nördliche Dependence im kantabrischen Santander zu eröffnen. Die St. Petersburger Ermitage, eines der größten und bedeutendsten Kunstmuseen der Welt, sucht sich neu in Westeuropa zu vernetzen. So ist 2010 die Hermitage Amsterdam als Ableger des St. Petersburger Mutterhauses entstanden, ein weiteres Hermitage Museum, gestaltet von dem japanischen Architekten Toyo Ito, soll 2022 in Barcelona eröffnet

2 Die Eröffnung ist für 2022 geplant. Ursprünglich war ein Guggenheim Museum in Dubai vorgesehen, die Pläne zerschlugen sich jedoch.

3 Es wurde in Kooperation mit der Ermitage in St. Petersburg gegründet.

werden. Die bedeutendsten britischen Museen, darunter das British Museum und das Victoria & Albert Museum, setzen weniger auf gesamtinstitutionellen Transfer, denn auf Stärkung ihrer Museumskooperationen insbesondere mit China und den Ländern auf der arabischen Halbinsel. So hat etwa das British Museum Kooperationsverträge mit dem chinesischen Nationalmuseum in Peking und dem Sheikh Zayed Nationalmuseum in Abu Dhabi geschlossen.

Insofern der Pariser Louvre in der Geschichte der öffentlichen Museen als europäisches Gründungsmuseum gilt, stellt der Transfer dieser in der Tradition des europäischen Humanismus stehenden französischen Museumsinstitution an den Arabischen Golf⁴ nach Abu Dhabi ein zentrales Beispiel dar, an dem die zeitgenössischen interkulturellen und kulturpolitischen Herausforderungen von Museumstransfergeschäften diskutiert werden können. Ziel der folgenden Analyse ist es, die Hintergründe und Motive für diesen höchst ambitionierten, zeitgeschichtlich bedeutsamen Museumstransfer zu beleuchten, ebenso wie die Umsetzung des Projektes vom Museumsneubau bis zur Ausstellungskonzeption näher zu betrachten. Mit dieser Einzelfallstudie zum Louvre Abu Dhabi soll ein Beitrag zur (noch zu schreibenden) globalen Museumstransfergeschichte geleistet werden. Da das Museumsprojekt des Louvre Abu Dhabi in der internationalen Museumsforschung sowie öffentlichen Medienberichterstattung bisher häufig aus der französischen Perspektive rezipiert, analysiert und bewertet wurde, möchte ich den Fokus stärker auf die Seite der emiratischen Museumsplanung und -implementation legen, ohne jedoch den Bilateralismus des Kooperationsprojektes zu vernachlässigen.

4 Ich möchte hier die Bezeichnung Arabischer Golf verwenden, um die Perspektive der arabischen Staaten am Golf zu betonen. Historisch handelt es sich bei dem Gewässer um den Persischen Golf. Unter dieser Bezeichnung wird es auch in der Geografie und auf westlichen Karten geführt. Die Benennung ist jedoch seit Jahren ein zentraler Streitpunkt zwischen Iran und den Anrainerstaaten in der arabischen Golfregion. Die Araber ziehen es vor, das Meer *Khaleej al-Arab*, also Arabischen Golf zu nennen. Die Bezeichnung »Arabisch-Persische Golfregion« ist ein diplomatisches Vermittlungsangebot, das vom Emir von Katar mit Blick auf die offizielle Diktion während der Fußballweltmeisterschaft 2022 vorgeschlagen wurde.

3.2 Okzidentalisation des Orients? Oder Orientalisierung des Okzidents? Zur kulturellen Verortung des Louvre Abu Dhabi-Museumsprojektes

Die Gründung des Louvre Abu Dhabi ist ein umwälzendes museumsgeschichtliches Beispiel für die Geburt eines westlichen Museums⁵ in der arabischen Welt auf der Basis zwischenstaatlicher, museumsunternehmerischer und museumskuratorischer Zusammenarbeit. Wirft man den Blick zurück in die (Kolonial-)Geschichte im arabischen Raum, so fällt auf, dass dort in der Regel Museen von Europäern für Europäer errichtet wurden. Vor diesem Hintergrund betrachtet äußert sich die geschichtliche Neuartigkeit des Louvre Abu Dhabi-Museumsprojektes darin, dass die französische Regierung auf expliziten Wunsch der Staatsführung der Vereinigten Arabischen Emirate⁶ ein Louvre-Museum in Abu Dhabi geplant und gebaut hat. Nicht die Museumsinstitution des Louvre hat nach Wegen der Expansion, Verbreitung und Vernetzung in Arabien gesucht, um sich im globalen Wettbewerb der Museen und Kulturinstitutionen zu behaupten. Die Initiative für das Museumsprojekt ging von der emiratischen Seite aus, dies gilt es unter postkolonialen Vorzeichen in besonderer Weise zu betonen. Im Zentrum der Anfrage und Aufforderung an den Pariser Louvre, eine Dependence in den VAE zu errichten, stand der Transfer von organisatorischem, technischem und architektonischem Museums-Know-How, von Sammlungs-, Ausstellungs- und Verwaltungsexpertise, institutioneller Infrastruktur, Image und Prestige. Aus westlicher Perspektive betrachtet impliziert die Richtung des Transfers von West nach Ost einen Blickwechsel im interkulturellen Dialog der Museen, Künste und Kulturen: »[...] c'est la culture occidentale – et non plus l'art africain, islamique ou asiatique – qui sera l'objet du dialogue et mediation, d'interrogations et d'explications, et c'est un grand déficit.« (De Micheli 2008: 324). Die aneignende Reproduktion und Rekonstruktion westlicher Museumskultur durch die VAE kann als Form eines zeitgenössischen arabischen Okzidentalismus interpretiert werden. Die ökonomische Entwicklung des noch jungen Staates⁷ hat in den letzten Dekaden gezeigt, dass die okzidentale Globalisierungsstrategie nicht nur auf den Import von Museen, sondern auch denjenigen von Lehr- und Forschungsinstitutionen setzt. So wurden, parallel zum Transfer von Museen

5 Zur Diktion der Museumsgeburt, siehe den Titel des Museums- und Sammlungskatalogs *Louvre Abu Dhabi. Birth of a Museum* (2013).

6 Im Folgenden abgekürzt als VAE. Um die nationale Staatsangehörigkeit zu den VAE adjektivisch auszudrücken, soll der Begriff »emiratisch« verwendet werden.

7 Der Nationalstaat der Vereinigten Arabischen Emirate wurden aus einer Union von Emiraten im Jahr 1971 von Scheich Zayid bin Sultan Al Nahyan gegründet. 1971 schlossen sich die sechs Emirate Abu Dhabi, Dubai, Sharjah, Ajman, Fujairah und Umm al Quwain zusammen. 1972 stieß Ras al Khamah als siebtes und letztes Emirat zur Föderation hinzu.

wie dem Louvre und Guggenheim-Museum, ganze Universitäten in die VAE importiert, darunter 2006 die Sorbonne, 2007 die Business School INSEAD (Institut Européen d'Administration des Affaires) als einziger Campus im Mittleren Osten, und 2010 die New York University. Über das Louvre Abu Dhabi-Transferprojektes kann gesagt werden, dass es sich dabei nicht einfach um die Aneignung eines international erfolgreichen westlichen Museums handelt, sondern um die Entwicklung eines eigenständigen neuen Museums vom Typ Louvre, das autonom ist und sich auf lange Sicht ohne französische Beteiligung und den imageträchtigen Louvre-Namen auf nationaler, regionaler wie internationaler Ebene behaupten kann.⁸ Der Prozess musealer Okzidentalisation ist folglich nur als ein Durchgangsstadium auf dem Weg zur kosmopolitischen Emiratisierung des französischen Louvre-Modells zu denken. Das Transferobjekt des französischen Louvre erfährt dadurch eine – noch näher zu definierende – Orientalisierung.

3.3 *Translatio musei universalis:* Begründungs- und Bedeutungskontexte des Museumstransfers

Für Laurence des Cars, die französische Beauftragte des Louvre Abu Dhabi-Projektes sowie Direktorin der Agence France-Muséums,⁹ liegt die Innovationskraft des Louvre-Transfers in der Schaffung des ersten Universal Museums in der arabischen Welt (Des Cars 2013: 27). Um die Besonderheit der translokalen Übertragung des universalen Museum(typ)s des Pariser Louvre an einen neuen geografischen Ort, in eine andere Kultur, Nation und Stadt beschreiben zu können, soll hier das geschichtswissenschaftliche Übertragungskonzept des Kulturtransfers¹⁰ sowie die Idee einer *translatio*¹¹ in Anspruch genommen werden.

Die regionalen und transnationalen Museumsausgründungen von bereits bestehenden, institutionell etablierten Museen werden meist als Dependancen, Ableger oder auch Außenstellen bezeichnet. Obgleich diese Benennungen zur sprachlichen Bezeichnung nützlich sind, den kulturdiplomatischen Kontext internatio-

8 Vgl. hierzu die Sichtweise von Céline Hullo-Pouyat: »Il ne s'agit pas seulement d'acheter et de consommer pour accéder à une image occidentale symbole de réussite et de succès. Il s'agit pour les Émiriens de bénéficier de l'expertise et de l'excellence française pour s'approprier les idées afin de créer leur propre concept du musée.« (Hullo-Pouyat 2008: 311).

9 Die Ernennung zur Leiterin des Louvre Abu Dhabi-Projektes sowie zur Direktorin der Agence France-Muséums erfolgte im Jahr 2007. Seit 2017, dem Jahr der Fertigstellung und Eröffnung des Louvre Abu Dhabi, ist Laurence des Cars Direktorin des Musée d'Orsay in Paris.

10 Zum geschichtswissenschaftlichen Konzept des Kulturtransfers siehe Espagne/Werner 1988, Middell 2000, Werner 2004, Stockhorst 2010 und Schmale 2012.

11 Céline Hullo-Pouyat thematisiert die Idee einer *translatio* in ihrem Aufsatz »Le Louvre à Abu Dhabi ou la quête du cosmopolitisme« (Hullo-Pouyat 2008: 311f.).

nalere Beziehungen hervorheben und auch das angewandte Franchise-Prinzip im Bereich des internationalen Museumsunternehmertums betonen – sie referieren doch stark auf ein Abhängigkeits- und Reproduktionsverhältnis zwischen Mutter- und Tochterinstitution, Inlands- und Auslandsstelle. Die Louvre-Ausgründungen in Lens und Abu Dhabi treten hingegen mit dem Ziel und der Agenda von Museumsneugründungen an; in ihrer Konzeption verwahren sie sich dagegen, herkömmliche Dependancen ohne institutionelle Autonomie und museale Singularität zu sein.¹² Wenngleich der Louvre-Lens in offiziellen Dokumenten wiederholt als ein Annex des Pariser Louvre bezeichnet wurde,¹³ widerspricht Henri Loyrette, Direktor des Pariser Louvre von 2001 bis 2013, der mit diesem Begriff verbundenen *dependenten* Ausdeutung. Mit Blick auf das Verhältnis zwischen den beiden Louvre-Museen auf französischem Boden unterstreicht er vielmehr, dass der Louvre-Lens nicht vom zentralen historischen Louvre in Paris abhängig, oder ihm gar untergeordnet sei, sondern dass er *den* Louvre in allen Facetten seiner ursprünglichen Identität repräsentiere: »This ›other‹ Louvre, this museum of glass and light, set deftly atop a former mine works, Shaft 9-9b of Lens, is not simply an annex of the Louvre, it is the Louvre itself. It is the Louvre in all its dimensions and all its components, in its geographic and chronological breadth, a universal museum.« (Loyrette 2012).¹⁴ Die Argumentation zum Louvre Abu Dhabi zielt in eine ähnliche Richtung, sie lehnt die Vorstellung vom Louvre Abu Dhabi als einer emiratischen Kopie des Pariser Louvre strikt ab, verweist aber weniger auf die übertragbare Ursprungsidentität des historischen Louvre, als auf den Erweiterungs- und Erneuerungsimpuls, der durch die *translatio musei* zu einer neuen Museumswahrnehmung führen soll: »It is not [...] a question of reproducing the Louvre, or any other French institution associated with the Louvre Abu Dhabi, and of following to the letter the scientific fields and frontiers of these institutions, but of extending, under the universal aegis of Louvre, a generous, sensitive, and informed invitation to look.« (Des Cars 2013: 30).

Als Voraussetzung und Begründung für die regionale wie globale Übertrag- und Übersetzbarkeit des Pariser Louvre-Modells in neue Kulturkontexte und geopolitische Umgebungen wird wiederholt die Universalität des Museums ins Feld geführt. Dieses Argument soll im Folgenden näher unter die Lupe genommen werden. Mit

12 In der Kunst- und Religionsgeschichte bedeutet *translatio* die feierliche Überführung von Reliquien von einem heiligen Ort an einen anderen. Der Transfer des Louvre soll hier als *translatio* einer Kulturinstitution und Überführung ihrer Kunstschatze gefasst werden. Zur Bedeutung der *translatio* im Kontext von Bildkulturtransferprozessen siehe Mersmann 2008.

13 Dies drückt sich u.a. auch in der Bindestrichschreibweise aus, die vor allem in frühen offiziellen Dokumenten und Beschreibungen zu finden ist.

14 Zum Verhältnis zwischen dem Pariser Louvre und dem Louvre-Lens vgl. auch Mersmann 2017: 268f.

der *translatio musei* verbindet sich mehr als ein reiner Museumsinstitutionentransfer. Neben dem Infrastruktur- und Objekttransfer schließt er ein ganzes Bündel an weiteren Transferleistungen in den Bereichen des (Bild-)Kultur-, Wissens- und Kompetenztransfers mit ein, um im Ergebnis und auf längere Sicht die Übersetzbarkeit des Dialogs zwischen den dem Westen und dem Nahen und Mittleren Osten zugeschriebenen Kulturen zu gewährleisten:

Le discours officiel affirme la volonté de contribuer à transmettre la culture aux générations futures des Émirats. La transmission du savoir et l'établissement d'un dialogue entre l'Occident et l'Orient sont les fers de lance de la politique des autorités émiriennes. Trois axes guident la stratégie de développement de la Fédération : construire une parcelle de paix, former, éduquer et transmettre. (Hullo-Pouyat 2008: 307)

Die Mission des Museums liegt in der Transmission, die zum Kernziel und Aushängeschild des Transfers erklärt wird.¹⁵ Dem Geist und der Tradition des aufklärerischen Humanismus verpflichtet, soll die – auf diplomatischem Wege angebahnte und durchgesetzte – Übertragung und Vermittlung von Kunst, Weltkulturerbe und Wissen/schaft einen Bildungs- und Friedenssicherungsbeitrag leisten, um die VAE in der politisch instabilen Golfregion zu stabilisieren und das Land für die Zukunftsentwicklung zu stärken.

Folgt man der Argumentation staatlicher Erklärungen und kulturdiplomatischer Positionspapiere, so kann man im Louvre-Transfer nach Abu Dhabi eine *translatio musei universalis* erkennen. Es ist die – offizielle französische – Definition des Pariser Louvre als ein Universalmuseum, die als Begründung für den transnationalen Transfer angeführt wird. Die emiratische Seite übernimmt diese für die Bestimmung der musealen Identität des Louvre Abu Dhabi. Dies belegt die Aussage des Generaldirektors der Abu Dhabi Tourism and Culture Authority, Mubarak Hamad Al Muhairi, der den Louvre Abu Dhabi als »erstes Universalmuseum in der arabischen Welt« (Muhairi 2013: 14) bezeichnet hat. Auch vertraglich ist die Schaffung eines Universalmuseums in Abu Dhabi in der am 6. März 2007 unterzeichneten Vereinbarung zwischen der französischen Regierung und derjenigen der VAE festgesetzt worden.¹⁶ Weil der französische (historische) Louvre für grenzenlos universal erklärt wird, kann er im Prinzip an jedem Ort der Welt errichtet

15 Zur mediologischen Konzeption des Begriffs der Transmission im Kontext bildkultureller Transfers, wie ich sie hier auf das Beispiel des Museumstransfers zwischen dem Pariser Louvre und dem emiratischen Louvre anwenden möchte, siehe Mersmann 2008: 152-166.

16 Darin heißt es wörtlich: »The Parties decide on the creation of a universal museum (the Museum) employing the most innovative museographic techniques, presenting major objects in the fields of archeology, the fine and decorative arts, open to all periods, including contemporary art, although highlighting the classical period, to all geographical zones and all the fields of art history, constantly corresponding to the Musée du Louvre's criteria of quality and

werden, ohne seine nationale französische, museumsinstitutionelle Identität zu verleugnen. Diese Anschauung vertritt der französische Kulturminister Jack Lang in einem Kommuniké vom 31. Januar 2007 anlässlich der bevorstehenden Unterzeichnung des Kooperationsvertrages zwischen Frankreich und den VAE: »Il existe un Louvre sans frontière, un Louvre ›hors le Palais‹ qui s'identifie à la France, à son patrimoine, à son histoire, mais aussi à son éclat, à ses missions de diffusion du savoir. C'est sa ›part sacrée‹, chère à Chaptal. Le Louvre a sa place à Paris, à Lens, à Atlanta, à Abou Dhabi, partout où on l'accueillera.« (Lang 2007). Mit Seth Graebner könnte man diesen nationalreferentiellen Ansatz zur universalen (Be-)Deutung, Transferier- und Übersetzbarkeit des Pariser Louvre-Museums als exportierten »französischen Universalismus« bezeichnen (Graebner 2014). Der Autor betont, dass sich die Debatte um den Louvre Abu Dhabi gerade in dem Moment auf die Idee eines französischen, in die Welt exportierbaren Universalismus eingeschworen hätte, in dem sich diese in Frankreich zunehmender Kritik und eines generellen Bedeutungsschwundes ausgesetzt sah (Graebner 2014: 192f.).

Mit dem auf universale Translationalität gestützten Begründungsmodell knüpfen die offiziellen, an der Umsetzung des Transfers beteiligten Louvre-Exegeten an den Diskurs um die Definition, Funktion und Wertigkeit von Universalismuseen an. Das Universalismuseum, oft auch als universelles Museum bezeichnet, ist ein fest definierter Museumstyp, der seit der *Declaration on the Importance and Value of Universal Museums* (2002),¹⁷ unterzeichnet von 18 Direktor/innen der führenden europäischen und nordamerikanischen Museen der Welt, an Bedeutung gewonnen hat und in seinem humanistischen Bildungsauftrag bestärkt wurde. Das Musée du Louvre hat die Erklärung unterschrieben und sich damit den Zielen und Aufgaben der Universalismuseen verpflichtet. Insofern teilt es die Auffassung, »dass Ausstellung und Zugänglichkeit des kulturellen Erbes der Menschheit zur universellen Wertschätzung und zur Bildung des Menschen wesentlich beitragen« (zit.n. Declaration on the Importance and Value of Universal Museums 2004: 4) und dass daher die bedeutendsten Museumssammlungen der Welt zusammengehalten und geschützt werden müssen.

Welche Konsequenzen beinhaltet der Transfer des Universalismuseums des Pariser Louvre nach Abu Dhabi? Wie wirkt er sich auf die Neudefinition des Louvre Abu Dhabi aus? Sollte dieser als universalisierter französischer Louvre verstanden werden? Als arabisch-emiratisches Louvre-Universalismuseum? Oder aber als transkulturalisiertes Erneuerungs- und Zukunftsmodell des Louvre-Museums im Zeitalter kulturinstitutioneller Globalisierung? Oder gar alles zusammen? Durch

scientific and museographic ambition, and destined to work at the dialogue between East and West, each party respecting the cultural values of the other.« (zit.n. Beauchard 2014: 5).

17 Die Deklaration wurde erstmalig am 10. Dezember 2002 in der Zeitung *London Times* veröffentlicht; eine weitere Veröffentlichung findet sich in: ICOM News Magazine, 57/1, 2004.

die den Begriff der Geburt bemühende Argumentation wird deutlich, dass mit dem Louvre Abu Dhabi eine neue singuläre Museumsvariante des französischen Louvre-Universaliums im arabischen Raum entstehen soll. Im Mittelpunkt des Louvre-Projektes steht dabei eine Revision des klassischen Universalismus, wie er mit dem historischen Louvre im Zeitalter des Humanismus geprägt wurde, unter den Vorzeichen der gegenwärtigen *mondialisation*.¹⁸ Die historische Konstruktion eines auf Kunst- und Kulturerbe ausgerichteten Universalismus soll neu befragt und zeitgemäß adaptiert werden.¹⁹ Unter der Prämisse eines bilateralen Museumstransfers geht es um beiderseitige Transformation: eine sowohl transnationale, d.h. die nationale Gründungsidee des Pariser Louvre überwindende, als auch eine arabisch-emiratische und damit nationale Neuinterpretation der französischen Idee des Louvre-Universaliums. Kontakt- und Austauschzone zwischen den Kulturen und Zivilisationen, der Transfer, die Adaption und Integration von Artefakten, Herstellungspraktiken und Ausdrucksformen, Ästhetiken und Techniken, Bild- und Wissenskulturen werden zum Ansatzpunkt für eine aus Heterogenität gespeiste, über die kulturelle Diversität menschlicher Schöpfungen definierte Universalität erklärt: »This universal approach is not about homogenous expressions, but rather about the heterogenous and diverse expressions that were transported, adopted and integrated from East to West, West to East, South to North, and North to South. These manifestations of beauty and belief convey human values that join us all together.« (Muhairi 2013: 14). Die Kulturtransfergeschichte wird zum Begründungsfaktor für einen Universalismus mit hybridem Charakter – einen transkulturellen, auf Grundlage von Transmission erzeugten und durch Translation bekräftigten Universalismus. Der Louvre Abu Dhabi repräsentiert entsprechend in Anlehnung an Homi K. Bhabhas Theorie des *Third Space* (Bhabha 2004: 55f.) einen dritten Museumskulturraum der Aushandlung zwischen französischem Louvre und modernem arabischen Museum, französisch-aufklärerischem und arabisch-zeitgenössischem Bildungshumanismus.²⁰ Sandra Beauchard hat in ihrer Untersuchung zur Universalismuskonstruktion in der Konzepti-

18 Die französische Sprache verfügt über eine Unterscheidung zwischen *mondialisation* und *globalisation*. Während *Mondialisation* auf einen multidimensionalen Prozess der geschichtlichen und geografischen Formierung eines Weltzusammenhangs abhebt, beinhaltet der Begriff der Globalisierung nicht notwendigerweise einen Weltbezug, vielmehr definiert er sozio- und medienökonomische Transnationalisierungsprozesse im Zeichen kapitalistischer Verflechtungen. Zum Begriff und Forschungskontext der *mondialisation* siehe Dollfus 2007 und Ghorra-Gobin 2012, zur Unterscheidung zwischen *mondialisation* und *globalisation* im französischen Diskurs siehe Ghorra-Gobin 2017.

19 Dies bestätigt die Sichtweise Laurence des Cars: »The Louvre Abu Dhabi [...] should pick up the thread of the historical construction of artistic and cultural heritage universalism in order to question and adapt it.« (Des Cars 2013: 27)

20 Dieser schließt die Anerkennung der Universalität des arabischen und islamischen Kunst- und Kulturerbes mit ein.

on des Louvre Abu Dhabi darauf hingewiesen, dass in der arabischen Übersetzung des Begriffs »Universalmuseum« mit *al mathafalaalmy* die Bedeutung des Museums als institutioneller Ort der Vermittlung universalen Wissens deutlich mitschwingt (Beauchard 2014: 9). Die Idee und Institution der *universitas* als Inbegriff der Gesamtheit menschlichen Wissens über die Welt wird ganz unmittelbar mit der Idee und Institution des Universaliums identifiziert. Die arabische Bezeichnung des Louvre Abu Dhabi reflektiert damit den edukativen und wissenschaftlichen Anspruch, als Universalmuseum prioritär auch Bildungs- und Forschungsstätte zu sein.

Trotz aller zukunftsweisenden Um- und Neuinterpretationen bleibt die Frage offen, ob sich die aufklärerische bildungsbürgerliche Idee eines menscheitsverbindenden Universalismus ins 21. Jahrhundert hinüberretten lässt. Kann die Idee eines humanistischen Universalismus zeitgemäß in die Ära global agierender Museumskonzerne übersetzt werden? Handelt es sich im Kern nicht um einen okzidentalen, respektive französisch-nationalen Universalismus, der dem Louvre in Abu Dhabi aufgepropft wird? Ist das Kulturkonzept des Universalismus nicht *per se* eine widersinnige und widersprüchliche Konstruktion? Und damit auch die Idee eines Universaliums? Betrachtet man die Bestände der historisch gewachsenen Sammlung, so lässt sich feststellen, dass der Louvre keineswegs ein universales, sondern vielmehr ein partikulares europäisches Museum mit vielen blinden Flecken auf der Weltkarte der Kunst und des Kulturerbes ist. Erst mit der Planung des Musée Quai Branly übersiedelten im Jahr 2000 übergangsweise künstlerische Meisterwerke aus Afrika, Asien und den Amerikas in den Louvre; und erst 2012 eröffnete der Pariser Louvre eine eigene Galerie für islamische Kunst (Makariou 2012). Eine Universalisierung des Musée du Louvre stünde also – wenn man sie überhaupt für sinnvoll und realisierbar erachtet – noch bevor. Gerade in dieser Hinsicht böte die Institution des Louvre Abu Dhabi durch Transfer, Austausch und Kooperation die Möglichkeit, den französischen Louvre ein Stück weit in Richtung eines Universaliums weiterzuentwickeln, so dass er im kompetitiven globalen Zeitalter der Museen überleben und neue zeitgenössische Bedeutung gewinnen kann. Inwiefern der Louvre Abu Dhabi seiner Definition und seinem Auftrag als universales Museum mit hybridem Charakter gerecht wird, soll in eigenen Analyseteilen zur Architektur sowie Dauerausstellung des Museums geklärt werden.

3.4 Mehr als ein Museum. Der Louvre Abu Dhabi als Verhandlungsmedium der Entwicklungs- und Identitätspolitik

Die Gründung des Louvre Abu Dhabi repräsentiert mehr als den Kulturtransfer einer Museumsinstitution. Auf der Ebene des diplomatischen Staatsaktes vollzogen, erweist sie sich als ein Instrument zur Durchsetzung handfester entwicklungspoli-

tischer, kulturdiplomatischer, finanzökonomischer und tourismuswirtschaftlicher Interessen. Dies gilt vorrangig für die VAE, die sich von dem selbstinitiierten Museumstransfer neue Entwicklungsimpulse für die Stadt Abu Dhabi sowie den noch jungen Nationalstaat versprechen, nicht weniger aber für die Französische Republik, die sich mit dem Louvre-Transfer in der Region am Arabischen Golf neu im Feld der Museums-, Tourismus- und Kulturökonomie zu positionieren und zu mundialisieren sucht.

Am 6. März 2007 wurde im Hotel Emirates Palace in Abu Dhabi ein binationaler Kooperationsvertrag zwischen Frankreich und den VAE über die Errichtung des Louvre Abu Dhabi geschlossen. Als Stellvertreter der emiratischen Seite unterzeichnete Sheikh Sultan Bin Tahnoon Al Nahyan, Leiter der Abu Dhabi Tourism Authority sowie der Tourism Development and Investment Company, den Vertrag, auf französischer Seite der Minister für Kultur und Kommunikation, Renaud Donnedieu de Vabres, der eine eigene Delegation aus Museumsvertreter/innen²¹ nach Abu Dhabi mit sich führte. Die Funktionen der beiden Hauptunterzeichner des Vertrages verdeutlichen, dass es um den Transfer französischer Museumskultur und -expertise zum Zwecke der Entwicklung des Tourismus und der Heritage Industry ging, verbunden mit dem übergeordneten Ziel, die kulturökonomische Stadt- und Emirat-Entwicklung Abu Dhabis voranzutreiben. Im Vertrag wurde dem neu gegründeten Museum in Abu Dhabi das Exklusivrecht zur 30-jährigen Führung des Namens Louvre zugesprochen. Die französische Seite versicherte, dass sie den Namen Louvre in dem vertraglich vereinbarten Zeitraum für keine weiteren Museumsneugründungen in der Region, d.h. in anderen Emiraten der VAE, Saudi-Arabien, Kuwait, Oman, Bahrain, Katar, Ägypten, Jordanien, Syrien, Libanon, Iran und Irak verwenden würde. Der Kooperationsvertrag regelte zudem die Beratung und Zusammenarbeit bei der Planung des neuen Museums, einschließlich des Aufbaus einer eigenen ständigen Sammlung, die Organisation von vier Wechsellausstellungen pro Jahr über einen Zeitraum von 15 Jahren, sowie die 10-jährige Ausleihe von Werken nicht nur aus dem Pariser Musée du Louvre, sondern aus den Sammlungen der national bedeutendsten Museen in Frankreich.²² Die französischen Einnahmen für den Museumstransferpakt werden auf 1,5 Milliarden Euro geschätzt; davon zahlten die VAE allein 1 Milliarde Euro an Frankreich für die Nutzung des Namens, die Inanspruchnahme von professioneller Museums- und Ausstellungsexpertise sowie das Recht zur Ausleihe von Werken aus den Sammlungen der *France-Muséums*.

21 Dazu zählten der Direktor des Pariser Louvre, Henri Loyrette, die Direktorin der französischen Museen, Francine Mariani-Ducray, sowie weitere Museumskurator/innen.

22 Diese hatten sich, um dem internationalen Museumstransfergeschäft und den Vernetzungen globaler Sammlungen gewachsen zu sein, zuvor unter dem Dach der *Agence internationale des musées de France*, kurz *Agence France-Muséums*, zusammengeschlossen.

Der Namenstransfer und insbesondere die Vereinbarung über die Leihgaben über einen Zeitraum von insgesamt zehn Jahren riefen auf französischer Seite und in der internationalen Museumsöffentlichkeit scharfe Kritik hervor. Unter der Parole »Les musées ne sont pas à vendre« unterzeichnete am 3. Februar 2007 eine Gruppe von 39 Konservator/innen des Pariser Musée du Louvre einen Antrag, mit dem sie gegen den Abschluss des Kooperationsvertrages votierte – ohne Erfolg. Sie sahen mit dem Werktransfer insbesondere das gesetzlich geregelte Prinzip der Unveräußerlichkeit von nationalen Sammlungen gefährdet. Nach diesem Gesetz bleibt jedes Kunstwerk, das von einem französischen Nationalmuseum erworben wurde, dauerhaft Staatseigentum (vgl. Graebner 2014: 187). Neben Museumsmitarbeiter/innen des Louvre und Vertreter/innen aus Museums- und Kulturinstitutionen haben sich auch Künstler/innen wie etwa der libanesisch-US-amerikanische Fotokünstler Walid Raad kritisch gegenüber dem Museumsexport des Louvre positioniert; sie sehen mit ihm die Ökonomisierung von Kunst und Museumskultur unter den Vorzeichen der neoliberalen Globalisierung implementiert.²³ Die verschiedenen Louvre Abu Dhabi-Kritiker/innen eint das Hauptargument, dass eigentlich nicht der Kulturtransfer im Mittelpunkt des Museumsprojektes stehe, sondern dass dieser nur Mittel zum Zweck sei, um diplomatische und ökonomische Interessen auf beiden Seiten verfolgen und durchsetzen zu können (Guéraiche 2018: 187). Französische Kunst- und Kulturgüter aus nationalen Museen würden als Entwicklungshelfer instrumentalisiert und für Transfersgeschäfte »ausverkauft«, um die bilateralen Beziehungen zwischen Frankreich und den VAE zu intensivieren und die internationale Entwicklungspolitik in der Region am Arabischen Golf zu fördern. Es wurde darauf hingewiesen, dass Frankreich sich mit seinen Museums- und Universitätstransferprojekten den Weg für eine stärkere militärische, wirtschaftliche und politischen Präsenz am Arabischen Golf gebahnt habe (Guéraiche 2018: 188). Fakt ist, dass der französische Präsident Sarkozy im Mai 2009 – d.h. ca. 2 Jahre nach Unterzeichnung des Louvre-Kooperationsvertrages – einen Militärstützpunkt im Emirat Abu Dhabi eröffnete, der als erste französische Militärbasis außerhalb Frankreichs seit der Kolonialzeit gilt. An dieser Stelle kann die Institutionskritik am Louvre-Transfer aus museums-konservatorischer, nationaler wie postkolonialer Perspektive nicht weiter vertieft werden. Das Argument, dass hinter dem Louvre-Transfer mehr als ein Museumsinstitutionstransfer steckt, möchte ich

23 In seiner Lecture Performance »An Dingen kratzen, die ich verleugnen könnte: Eine Geschichte der Kunst in der arabischen Welt« äußerte sich Walid Raad wie folgt zum Louvre Abu Dhabi: »[...] die Scheichs und Shaykhas in Abu Dhabi und Katar kümmern sich einen Dreck um die Kunst. Sie kümmern sich nur um mehr Macht und mehr Geld. Und wenn sie, während ihrer Verhandlungen mit der französischen Regierung über einige Mirage-Kampfflugzeuge und Militärbasen, einen Louvre hinzufügen müssen, dann soll es so sein. Was ist schon eine Milliarde Dollar für einen Louvre?« (zitiert nach Karentzos 2017/2018: 83).

jedoch weiter durch Betrachtung des entwicklungspolitischen Kontextes bekräftigen.

Die politischen Repräsentanten des Museumskooperationsvertrages betonen die große Bedeutung des Louvre-Projektes für den Dialog der Kulturen und Religionen zwischen West und Ost, die Stärkung der bilateralen, emiratisch-französischen sowie internationalen Beziehungen. Während die französische Seite mit dem Transferprojekt die Weltbedeutung seiner nationalen (Universal-)Museen samt entsprechender Expertise herauszustellen sucht und das Projekt als Neuentwurf eines globalisierten Louvre-Museums im 21. Jahrhundert betrachtet,²⁴ hebt die emiratische Seite verstärkt auf die Entwicklungsvision des Emirats Abu Dhabi und damit der VAE im Gesamten ab.²⁵ Durch den Transfer eines Weltklassemuseums soll Abu Dhabi an globaler Bedeutung gewinnen: Stadt und Emirat sollen sich zu einem wichtigen Austausch-, Transfer- und Handelszentrum im Dialog der globalen Kulturen entwickeln und eine attraktive Destination für den internationalen Tourismus wie auch das globale Investment bilden.²⁶ Nicht übersehen werden darf dabei, dass die emiratische Regierung mit und unter der Agenda der Internationalisierung der Museumskultur eine nationale Identitätsbildungspolitik verfolgt. Die Vereinigten Arabischen Emirate sind eine noch junge Nation, erst 1971 von Scheich Zayid bin Sultan Al Nahyan als Union aus 7 Emiraten gegründet. Die ethnische, kulturelle und religiöse Diversität der Bevölkerung

24 Vgl. hierzu das Statement des französischen Kultur- und Kommunikationsministers Renaud Donnedieu de Vabres: »France views this as a collective project which allows it to demonstrate to the world its unique expertise and know-how in the museum domain. To be co-ordinated by the Ministry of Culture and Communications, the French contribution will bring together the country's leading national museums. Our aim is to jointly realise a major French museum of the 21st century that will be a scientific and cultural benchmark for museums worldwide.« (Vabres zit. in »Abu Dhabi and French Governments in Historic Cultural Accord«, Pressecommuniqué vom 6. März 2007, veröffentlicht in *alBawaba news*, <https://www.alBawaba.com/news/abu-dhabi-and-french-governments-historic-cultural-accord>, n.p. [letzter Zugriff 4.10.2019]).

25 Das Emirat Abu Dhabi ist das wirtschaftlich bedeutendste unter den Vereinigten Arabischen Emiraten, es stellt in der Regel auch den Präsidenten des Landes.

26 Vgl. hierzu das Statement von Sheikh Khalifa Bin Zayed Al Nahyan, dem Präsidenten der VAE und Regenten von Abu Dhabi: »This is a major achievement in Abu Dhabi's vision to become a world-class destination bridging global cultures. This accord further strengthens international dialogue, which will embrace all cultures. This initiative is a unique milestone in international co-operation and bi-lateral relations and a tribute to the long-standing and friendly ties our two nations have enjoyed. It also creates an enriching environment to be treasured by and to educate generations to come.« (zit. in: »Abu Dhabi and French Governments in Historic Cultural Accord«, Pressecommuniqué vom 6. März 2007, veröffentlicht in *alBawaba news*, <https://www.alBawaba.com/news/abu-dhabi-and-french-governments-historic-cultural-accord>, n.p. [letzter Zugriff 4.10.2019]).

ist extrem hoch,²⁷ so dass es großer politischer Anstrengungen bedarf, um die Nation zusammenzuhalten und die Identitätspolitik des Nationalstaates weiterzuentwickeln. Die Nationengründung der Französischen Republik, die sich in der Gründung des Pariser Louvre als erstem nationalem Museum widerspiegelt, besitzt daher auch eine politische Relevanz für die Neugründung des Louvre Abu Dhabi, seine Konzeption als nationales völkerverbindendes Universalmuseum.

Die Herrscher der geschichtlich betrachtet jungen Nationen auf der arabischen Halbinsel haben sich zunehmend bewusst gemacht, dass die Schaffung von Museen ein zentrales Instrument zur Konstruktion und Durchsetzung von Identitätspolitik ist.²⁸ Die strategisch eingesetzte neo-okzidentale Museumspolitik dient neben der Attraktion von Wirtschafts- und Tourismusinvestitionen zuallererst dem *nation branding*, d.h. der nationalen Imagepolitik. Miriam Cooke, Expertin für arabische Kulturen, hat darauf hingewiesen, dass es vor allem die neu gegründeten Nationalmuseen am arabischen Golf sind, die eine zukunftsgerichtete nationale Imagebildung befördern sollen. Diese sei oft aber weniger auf die westlich-säkulare Idee der Nation und des Nationalstaats, als auf die Vorstellung der arabischen *umma*, d.h. der religiösen Gemeinschaft der Muslime bezogen; zudem stütze sie sich auf die identitätsstiftende Funktion einer unter den Bedingungen der globalen Moderne transformierten tribalen Kultur. Die Autorin betont, dass die Idee einer tribalen Moderne in den Dienst eines global-musealen *nation branding* gestellt werde: »These museums spectacularize progress, conjoining the global modern with local, tribal culture. Affective vehicles for refiguring and shaping new national identities, they fix what had been fluid and uncertain.« (Cooke 2014: 84).

Der Soziologe und Arabist Alexandre Kazerouni unterscheidet mit Blick auf die identitätspolitischen Neugründungen von Museen am Persischen Golf zwei Museumstypen: das *musée-racine* und das *musée-miroir* (Kazerouni 2017). Als Typus des *musée-racine* definierte er ein angestammtes, in der Region, ihrer Kultur, nationalen Geschichte und lokalen Tradition verwurzelt Museum – noch vor Ankunft okzidental inspirierter Museums(neu)bauten zu Beginn der 1990er-Jahre. Der Spiegel-Museumstyp, das *musée-miroir*, repräsentiere hingegen eine bewusste Legitimationsdemonstration der modernen Nation, ihrer herrscherlichen Macht und Souveränität. Im Schaumodus des Museumsspektakels inszeniert, suche er mit den

27 Aufgrund ihrer stark diversen Zusammensetzung kann die Bevölkerung der VAE als multikulturell koexistierende Gesellschaft bezeichnet werden. Mit ca. 88 % Einwanderern (Stand 2019) weisen die VAE eine der weltweit höchsten Einwanderungsraten auf. 75 % der Immigrant/innen kommen aus Asien, vor allem Indien (2,6 Mio.) und Pakistan (1,2 Mio.).

28 Erwähnenswert sind in diesem Zusammenhang für allem die Neugründungen von nationalen Museen, etwa in Abu Dhabi (VAE) und Doha (Katar), sowie von Kulturerbemuseen, etwa in Saudi-Arabien, wo 2019 die Saudi Commission for Tourism and National Heritage (SCTH) neue Museen bewilligte, darunter das Majid Heritage Museum in Rawdat Sadir, das Khalid Al-Radian Heritage Museum in Riyadh, und das Qararah Museum in Al-Dawadmi.

Museen in den Nationalstaaten der westlichen Welt zu rivalisieren und zugleich den adaptierten westlichen Museums- und Kunstdiskurs in ein neues Verhältnis zur arabischen Geschichte und Gegenwart zu setzen.²⁹

Vor diesem Definitionshintergrund manifestiert sich der Louvre Abu Dhabi, wie argumentativ vorgeführt, als ein repräsentatives Beispiel für den Museumstyp des *musée-miroir*, dem es um nationale Selbstdarstellung in (kompetitiver) Relation zu den westlichen Kulturnationen und zur internationalen Gemeinschaft geht. Als Einzelinstitution steht das Museum einerseits für sich, sein singuläres Image eines arabisch-emiratischen Universal museums als Spiegel der Welt; andererseits fügt es sich in einen Museumskomplex weiterer *musées-miroir* ein, die in seinem Umfeld auf dem Saadiyat Island geplant wurden: das Guggenheim-Museum, das als ikonische Architekturskulptur in Anlehnung an arabische Windtürme von Frank O. Gehry entworfen wurde, das Sheikh Zayed National Museum, entworfen von Norman + Foster als ein dynamischer Bau aus fünf Türmen, die der Form von Falkenflügeln nachempfunden sind, sowie ein Meeresmuseum, geplant von dem japanischen Architekten Tadao Ando – womit alle Stararchitekten der so genannten GLAMUR-Museen an einem Ort versammelt sind. Die Selektion von Marken-Architekten soll dafür sorgen, dass (trotz des Museumsclusters) jedes Museum seine unverwechselbare Eigenständigkeit besitzt. Zudem akzentuiert die Multiplikation von GLAMUR-Museen auf Saadiyat Island, dass ein Mehr an Museen den Schaulauf der globalkulturellen Inszenierung der VAE für die Welt intensivieren sowie den zuvor beschriebenen Bilbao-Effekt, umgewandelt in einen Abu Dhabi-Effekt, verstärken soll.

Das Museumscluster ist Teil einer groß angelegten urbanen Entwicklungsstrategie des Emirats Abu Dhabi und kann daher auch als *urban museumscape*³⁰ bezeichnet werden; es bildet ein zentrales Element, um nicht zu sagen das Schaustück des Saadiyat Cultural District; dieser befindet sich auf dem 27 Quadratkilometer großen Saadiyat Island (arabisch für »Insel des Glücks«), einer unmittelbar vor dem Stadtzentrum von Abu Dhabi gelegenen Insel. Die offizielle Tourismuseite zum Saadiyat Cultural District verkündet: »Das Kulturviertel von Saadiyat ist an Größe und Vielfalt kaum zu übertreffen und ist im Begriff, sich zu einem weltweit bedeutenden kulturellen Zentrum zu entwickeln.«³¹ Es gilt, sich zu vergegenwärtigen,

29 Siehe hierzu das Interview mit Alexandre Kazerouni, »La région du Golfe était tout sauf un désert culture«, https://www.agendaculturel.com/Art_Alexandre+Kazerouni_La_region_du_Golfe_etait_tout_sauf_un_desert_culture [letzter Zugriff 4.10.2019].

30 Siehe hierzu Mersmann 2015. Als »urban museumscape« werden neue urbane Museumslandschaften definiert, die im Kontext der Stadtentwicklungspolitik aufstrebender Globalstädte geplant werden.

31 Siehe hierzu die offizielle Besucherseite Abu Dhabis: <https://visitabudhabi.ae/de/explore/culture.and.heritage/saadiyat.cultural.district.aspx>. [letzter Zugriff 4.10.2019]

dass die Planung des Saadiyat Cultural District in den Händen der Abu Dhabi Tourism Authority (ADTA) lag; sie ist Teil des Gesamtentwicklungsplans für Saadiyat Island, der von der 2005 von Sheikh Khalifa Bin Zayed Al Nahyan, dem Herrscher Abu Dhabis und Präsidenten der VAE, höchstpersönlich gegründeten Tourism Development & Investment Company (TDIC) verantwortet wird. Der Masterplan des Inselentwurfs sieht vor, dass Saadiyat Island zu einer weltweit bedeutenden Tourismusdestination und einem neuen attraktiven Stadtzentrum für Kultur, Bildung und Freizeit entwickelt werden soll. Geplant sind insgesamt sechs unterschiedlich definierte Inseldistrikte: ein Hotelviertel mit insgesamt 29 Hotels, darunter einem 7-Sterne Hotel, ein Marinabereich mit 3 Yachthäfen, das bereits erwähnte Kulturviertel mit Museen, Theatern, Universitäten und Kulturzentren,³² ein Golfareal, ein Bereich für Freizeitaktivitäten sowie ein Wohnviertel³³ mit Luxus-Appartements und exklusiven Villen. Die Situierung des Museumstransfers in diesem Kontext stützt das Argument, dass die Planung des Louvre Abu Dhabi ein Teil(instrument) der von langer Hand geplanten tourismusökonomischen Stadtentwicklungspolitik des Emirats Abu Dhabi ist, die Abu Dhabi dazu verhelfen soll, in die Riege der weltweit einflussreichsten, kapital- und investmensträchtigen Global Cities (Brenner/Keil 2006; Michel 2017) aufzusteigen.

3.5 Französischer Orientalismus, arabischer Okzidentalismus oder translationaler Transkulturalismus? Die Museumarchitektur des Louvre Abu Dhabi

Die Herausforderung für die bauliche Planung des Louvre Abu Dhabi bestand darin, ein neues Weltmuseum aus dem Nichts, d.h. der bis dahin völlig unbebauten Sandöde des Saadiyat Island, unter den Vorgaben eines übergeordneten Masterplans für den Cultural District wie für die Gesamtentwicklung der Insel zu einem touristischen und städtischen Hot Spot zu errichten. Der für westliche Museen geschichtlich kennzeichnende Planungsverlauf, der von der Existenz einer Sammlung zur Gründung eines Museums für die Sammlung führt, ist im Fall des Louvre Abu Dhabi auf den Kopf gestellt – erst erfolgte der Bau eines Museums, anschließend der Aufbau einer eigenen Sammlung. Ganz allgemein handelt es sich bei diesem Prozedere um eine Tendenz, die insbesondere auf Museumsneugründungen in der arabischen Welt, aber auch in aufstrebenden Ländern Asiens und Afrikas zutrifft.

32 Fortlaufend werden weitere Kunstprojekte wie die Konzeption einer *Art Biennale Abu Dhabi* sowie einer *Architecture Biennale Abu Dhabi* in Angriff genommen.

33 Es wird erwartet, dass mehr als 150.000 Menschen auf Saadiyat Island leben werden.

Die Absicht, mit dem Louvre Abu Dhabi das erste Universalmuseum in der arabischen Welt zu bauen und ihm die internationale Strahlkraft eines nationalen *musée-miroir* zu verleihen, sollte sich auch im Museumsdesign ausdrücken. Die Vergabe des Entwurfsauftrages fiel entsprechend an einen Stararchitekten aus dem Umkreis der GLAMUR-Museen: den französischen, international renommierten Architekten Jean Nouvel,³⁴ der sich – neben dem Entwurf des Institut du Monde Arabe (1987) sowie des Musée du Quai Branly (2006) in Paris – bereits mit Bauprojekten u. a. in Marokko, Libanon, Israel und Katar einen Namen im arabischen Raum gemacht hatte.

Der Entwurf des Louvre Abu Dhabi setzt auf das Prinzip kontextueller Architektur, wie es für das Werkschaffen Jean Nouvels charakteristisch ist. »I wanted this building to mirror a protected territory that belongs to the Arab world and this geography.«³⁵ Mit dieser Äußerung unterstreicht Nouvel seine frühe Vorstellung vom neu zu planenden Museum als einem Schutzraum für Kunst und Kultur in der arabischen Welt in der von politischen Spannungen und Konflikten geprägten Golfregion, ebenso die hohe Bedeutung der Identitätszugehörigkeit des Museums zur arabischen Welt. Das unter dieser Prämisse entworfene Museumsdesign referiert auf die physisch-materielle Situiertheit und die klimatischen Bedingungen des lokalen Ortes, seine geografische, kulturelle und geschichtliche Platzierung, ebenso auf den identitäts-, kultur- und entwicklungspolitischen Auftrag zum musealen *nation branding* von Seiten der Regierung der VAE. In einer ersten Entwurfsskizze zum Louvre Abu Dhabi notierte der Architekt: »The island on the island/The neighbourhood-museum/The dome and its microclimate. Its belonging to a place, to its geography and its history, to its culture.« (Nouvel 2019: 10). Entsprechend komplex und vielschichtig ist die Gestalt der Entwurfskonzeptionen für das Museum, die unter den drei Repräsentations- und Funktionskategorien der Museumsinsel bzw. des Museumsarchipels, der Museumsstadt sowie des Museumspalastes gefasst werden können.

Nouvel nutzte die einzigartige offene Meereslage des Museums auf einer dem Stadtzentrum von Abu Dhabi vorgelagerten Insel, um ein »built archipelago in the sea« (Nouvel 2019: 8) zu errichten. Die Definition des Museums als Archipel nimmt einerseits Bezug auf die geografische Lage der Stadt Abu Dhabi, die auf einem aus Inseln und Halbinseln bestehenden Küstenstreifen gebaut wurde; andererseits

34 Jean Nouvel wurde von Thomas Krenz vorgeschlagen, dem Direktor der Solomon R. Guggenheim Stiftung, der als Berater für die emiratische Regierung und die Tourism Authority tätig war, um diese bei der Errichtung eines Museumskomplexes auf Saadiyat Island zu unterstützen.

35 Nouvel zit. in Agence France-Muséums, »Louvre Abu Dhabi. The Architectural Project«, <http://www.agencefrancemuseums.fr/en/le-louvre-abou-dabi/le-projet-architectural/> [letzter Zugriff 7.10.2019].

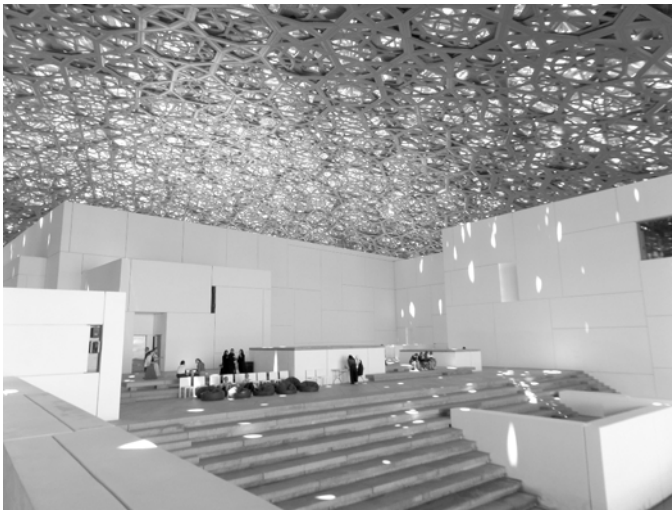
referiert sie auf die ambitionierten Bauvorhaben der arabisch-emiratischen Regierung, künstliche Inseln im Meer zu schaffen für städtebauliche Erweiterungsprojekte, welche die territoriale und ökonomische Expansion der auf Wüstensand gebauten Stadt Abu Dhabi vorantreiben sollen. Der Entwurf des Louvre Abu Dhabi nutzt die exponierte Meereslage, um eine Museumsinsel auf einer Insel zu konstruieren, die mit Booten über den Golf sowie den Grand Canal von Khor Laffan erreicht werden kann.³⁶ Das auf einer kleinen Halbinsel auf Saadiyat Island situierte Museumsgebäude befindet sich auf einer durch eine Brücke mit dem Insel-festland verbundenen Offshore-Plattform, die mit ihren Pontons weit ins offene Meer hinausragt. Ihr Fundament ist so konstruiert, dass es beim Tidenanstieg des Golfstromes nicht überschwemmt wird. Zusammen mit der archipelartigen, aus unregelmäßig angeordneten (Insel-)Bauten zusammengefügt Struktur der Gesamtanlage vermittelt das Museum den Eindruck, auf dem Meer zu schwimmen. Mit seinem flach gespannten Kuppelbogen scheint es schwerelos über der Wasseroberfläche zu schweben. Als Inselmuseum konzipiert, nimmt der Louvre Abu Dhabi nicht nur auf die archipelhafte Meeresgeografie Abu Dhabis, sondern auch dessen Geschichte als Inselstadt Bezug, die seit Gründung im 18. Jahrhundert von der (Perlen-)Fischerei sowie den maritimen Handelsbeziehungen mit den Golfländern geprägt ist.

Den Stadtentwicklungsplan, den die Regierung mit dem Louvre Abu Dhabi-Projekt verfolgte, reflektierte Nouvel durch die Konstruktion des Museums als Stadtmodell. Der Neuplatzierung des Louvre in der arabischen Welt Rechnung tragend, gestaltete er die Anlage der Museumsgebäude als eine *Medina*, d.h. ein prototypisches arabisches Stadtviertel. In der Regel bezieht sich die Bezeichnung *Medina* auf eine arabische Altstadt mit Moschee, Souk, Karawanserei und Wohnhäusern, die von einem Labyrinth aus kleinen Gässchen durchzogen ist. Der Begriff geht geschichtlich auf die saudi-arabische Stadt Medina zurück, die als »Stadt des Propheten« bzw. »erleuchtete Stadt« gilt. Diese religiös-islamische Bedeutung kann auf das Museumsprojekt bezogen werden, zumal sich die Museumsstadt des Louvre Abu Dhabi durch die eindrucksvolle Lichtarchitektur der Kuppel wie erleuchtet präsentiert. Nouvel selbst hat die unregelmäßige Ansammlung von Ausstellungsgewölbungen unter dem Dach der Museumskuppel als eine Medina bezeichnet: »The ›boxes‹ or ›houses‹ making up the medina beneath the dome of the Louvre Abu Dhabi are laid out apparently at random, like dice rolled out over the platform by some carefree titan.« (Nouvel 2019: 23). 55 in ihrer Größe variierende weiße Quaderbauten, die als Ausstellungsboxen fungieren, sind unregelmäßig, in teils orthogonaler, teils schrägwinkliger Anordnung, über die

36 Die Erkundung des Louvre Abu Dhabi über Bootsführungen, die Besucher/innen im Führungsprogramm angeboten werden, bekräftigt die Inselarchitektur des Museums.

gesamte Museumsgrundfläche verstreut. Das in den Zwischenräumen des Quaderwurfs entstandene Wegenetz evoziert bei den Museumsbesucher/innen den Eindruck, sich durch das Gassenlabyrinth einer arabischen Altstadt zu bewegen. Das Licht- und Schattenspiel, das durch den Ornamentfilter der Museumskuppel erzeugt wird, verstärkt die suggestive Wirkung, sich in einer Museums-Medina zu befinden (Abb. 2).

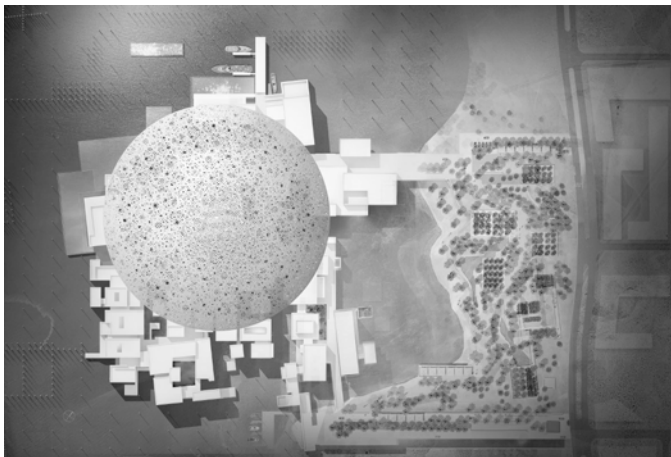
Abb. 2: Licht- und Schattenspiel unter der Museumskuppel des Louvre Abu Dhabi



Die Museumsstadt ist raumorganisatorisch so angelegt, dass sie im Gesamtbild einen herrscherlichen Stadtpalast repräsentiert. Aus der Anordnung kleinerer Palastanlagen – den 55 Quaderbauten, die als Ausstellungsgalerien fungieren – formt sich der Grand Palais des Museums mit seiner groß inszenierten Schauarchitektur. Die Ausmaße des Museums orientieren sich an den Dimensionen imperialer Paläste. Nouvel weist darauf hin, dass der Louvre in Paris, das Schloss in Prag und die Hermitage in St. Petersburg zunächst königliche und kaiserliche Paläste waren, bevor sie in Museen transformiert wurden. Diese museumsgeschichtliche Entwicklung vom Staatspalast zum Museumspalast inkorporiert er – quasi in umgekehrter Richtung vom Museum zum Palast voranschreitend – dem Entwurf des Louvre Abu Dhabi, womit er die Bedeutung des Museums für die Repräsentation herrscherlicher Macht im Emirat Abu Dhabi betont. Der palastartige Charakter des Museums manifestiert sich im Aufbau seiner Gesamtanlage, die aus 3 Vestibülen plus 4 Gebäudeflügeln besteht. Zudem wird er über die Dimensio-

nen und Materialien der drei Bauelemente Böden, Decken und Wände definiert. »The floors, walls and ceiling surfaces of the museum areas are directly linked to the architectural expression of the Louvre Abu Dhabi and must participate in the creation of the character of the building, and reinforce the palatial dimensions of this particular place.« (Nouvel 2019: 62) Die Deckenhöhe der Galerien, wenngleich leicht variierend zwischen den einzelnen Museumsbauten, ist mit bis zu 13 Metern imposant, ebenso die Mächtigkeit der hellweißen Wände aus Stuck. Nouvel betont, dass die Museumswände »zyklopisch« wirken sollten. Mit dieser Charakterisierung spielt er auf die Stadtmauern und das Löwentor der antiken prähellenischen Stadt Mykene an, die so mächtig waren, dass man annahm, sie wären mit den Riesenkräften von Zyklopen errichtet worden. In der Hälfte der Galerien ist in die Decken ein rechteckiges Oberlicht aus Spiegelglas eingelassen, das von einem geometrischen Glasgitternetz umrahmt wird. Für die einzelnen Ausstellungsräume wurden unterschiedliche Bodenbeläge aus exquisiten Materialien verwendet, darunter schwarzer Omani-, dunkler Maquina- und roter Levante-Marmor. Die Stein- und Marmorplatten wurden modular verlegt und in Einheiten von 16 Modulen mit einem Bronzerahmen umschlossen, um so die Bodenfläche bandartig zu rhythmisieren. Trotz der prächtigen Anlage und luxuriösen Ausstattung soll nach Ansicht von Nouvel die Konzeption des Grand Palais als eine Medina dafür sorgen, dass der Museumspalast auch als volksnaher, für die Stadtgesellschaft offen zugänglicher Bürgerpalast wahrgenommen wird.

Abb. 3: Kuppelansicht des Louvre Abu Dhabi



Die riesige Museumskuppel, die mit einem Durchmesser von 180 m und einem Eigengewicht von 7500 Tonnen die einzelnen Bauten der Museums(stadt)anlage überspannt, setzt der auf vier Grundpfeilern ruhenden Palastarchitektur die Krone auf. (Abb. 3) Kuppelbauten sind seit der Antike fester Bestandteil herrscherlicher Architektur im säkularen wie sakralen Bereich. Sie bilden eine eigenständige Tradition in der arabischen Architektur, wo sie bevorzugt beim Bau von Mausoleen, Moscheen und Madrasas Verwendung finden. Mit der Adaption der Kuppelform für den Entwurf des Museumsgebäudes nimmt Nouvel eine architektonische Anpassung an die klimatischen Bedingungen und Traditionen der Baukultur im arabischen Raum vor. In der Region des Emirats Abu Dhabi herrscht ein subtropisches, äußerst trockenes und heißes Wüstenklima, das sich durch erhebliche Temperaturschwankungen auszeichnet. Im Sommer können Temperaturen bis über 50 Grad Celsius erreicht werden. Um die Besucher/innen, die Gebäude und die Exponate vor den Extremtemperaturen und der hohen Sonneneinstrahlung zu schützen, spannte der Architekt eine schattenspendende, die Aufgabe eines Sonnenschutzschirms übernehmende Kuppel über die Hauptanlage der Museumsstadt, die zugleich eine ästhetisch wichtige Funktion als magischer Lichtdom übernimmt. Durch die offene, archipelartig verstreute Anlage der unregelmäßig angeordneten Ausstellungsgebäude unter dem Dom wird eine gute Durchlüftung erzielt – so kann die Brise vom Meer kühlend und befeuchtend durch die offenen Promenaden und Plazas der Museumsmedina ziehen. Der von den Besucher/innen des Museums abverlangte kontinuierliche Wechsel zwischen Innen- und Außenräumen, wie er für die Begehung von Städten typisch ist, soll ein durchgängig angenehmes Raum- und Bewegungsklima schaffen. Die netzartige Ornamentstruktur der Kuppel ist so konzipiert, dass sie eine Regulierung der Sonneneinstrahlung ermöglicht. Sie ist inspiriert von charakteristischen (Ornament-)Elementen der arabischen Architektur und Baukultur. Nouvel beschreibt den Dom als eine »gigantic horizontal and curved mashrabiya with a three-dimensional girih motif« (Nouvel 2019: 36). Die Wirkung unter der Kuppel sei vergleichbar mit den vielschichtigen Ornamentgewölben der *muqarnas*, die bereits der arabische Lichtforscher Al Hazen beschrieben habe. Als *Maschrabiyyas*³⁷ werden in der traditionellen islamischen Architektur dekorative Gitter bezeichnet, die in Moscheen als Raumschranken, in Palästen und Wohnhäusern als Fenster- und Balkongitter Verwendung finden. Sie dienen dem Schutz vor direkter Sonneneinstrahlung, der gefilterten Belichtung und der Raumbelüftung, zugleich aber auch dem abgrenzenden Schutz von Sakral- oder Privaträumen. Entsprechend dieser vielseitigen Funktionen gelangt das *Maschrabiyya*-Gitternetz nicht nur in der Baustruktur der Kuppel des Louvre Abu Dhabi zur Anwendung, sondern auch in anderen Bereichen

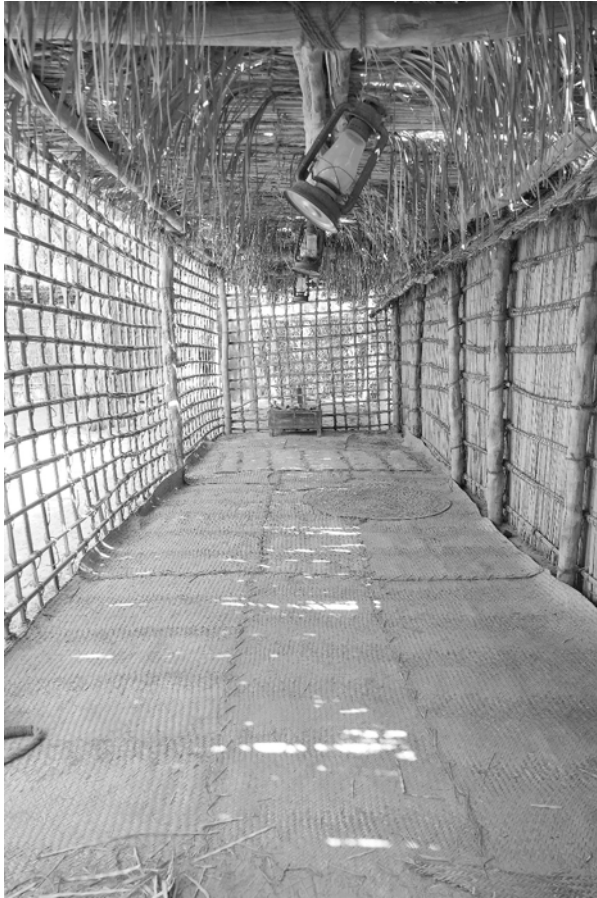
37 Dies ist die konventionalisierte deutsche Schreibweise des arabischen Fachbegriffs.

der Museumsarchitektur. Es erscheint etwa als oberlicht-einfassende Ornamentrahmung von Gebäudedecken, als schützende Vergitterung von Museumsverwaltungsgebäuden sowie als Schutzgitter- und Belüftungssystem von Promenadendurchgängen. Das Gitternetz der *Dom-Maschrabiyya* wird vom *Girih*-Motiv gebildet. Dabei handelt es sich um ein traditionelles, in der islamischen Architektur und im Kunsthandwerk verbreitetes Ornamentflechtwerk, das aus geometrisch verwinkelten Linien geknüpft ist. Um das Kuppelnetz aus *Girih*-Motiven zu bilden, war ein komplexer Stukturaufbau notwendig. Der Kuppelbogen wurde aus acht dünnen Metallschichten zusammengesetzt, deren äußere Haut aus rostfreiem Stahl und deren innere Haut aus Aluminium besteht. Zwischen der Außen- und Innenschicht befindet sich eine mittlere, 5 Meter dicke Schicht aus dreidimensionalen quadratischen Stahlrohrgerüsten. Die Metallstreben der insgesamt 8 Schichten sind leicht verschoben übereinandergelegt, so dass sich als Basis-Motiv der Domornamentstruktur das traditionelle *Girih*-Muster ergibt. Das *Girih*-Grundmotiv für das Kuppelflechtwerk hat Nouvel in seinem Atelier selbst entworfen. Die oktagonale, sternförmige Grundgestalt beruht auf der überlagernden Komposition eines Quadrats mit vier gleichschenkligen Dreiecken. Durch leichte Rotationen der das *Girih*-Motiv bildenden Metallstreben, ebenso wie die variierenden Größen und Winkel der Musterbildung entsteht ein technisch ausgeklügeltes Illuminationssystem, welches das Leuchten der Sterne unter dem Himmelsgewölbe zu repräsentieren scheint. Je nach Sonneneinstrahlung werfen die von *Girih*-Motiven geformten Lichtfenster des Kuppelgewölbes Lichtstrahlen oder vibrierende Licht- und Schattenpunkte auf die hellweißen Wände der unter dem Domdach versammelten Ausstellungsgebäude sowie auf den Boden. Direkt unter dem Freiraum der Kuppelüberdachung angelegte Wasserbassins reflektieren zusätzlich die einfallenden Lichtstrahlen, so dass das immaterialisierende Raumbild eines magischen Lichtdoms mit ständig wechselnden Lichtspielen entsteht. Die Wirkung des durch die Kuppel einfallenden Lichtes wurde auch als Lichtregen bezeichnet. Verwiesen sei in diesem Zusammenhang auf die regenartig gestreute Licht(filter)wirkung, die sich durch die Verwendung von Palmblättern und Bastmatten als natürlichen Materialien für traditionelle Haus- und Marktstandbedeckungen ergibt. (Abb. 4)

Die spezifische Gitternetzstruktur von Palmblattbedeckungen, wie sie für traditionelle emiratisch-arabische Häuser üblich sind, sowie Bastmatten zur schattenspendenden Überdeckung von Souks³⁸ weisen, durch den Faktor Zeit verstärkt, viele kleine Löcher und Schlitz auf, durch die ein beeindruckendes Lichtspiel auf der umgebenden Fläche sichtbar wird. Es sind diese mit der traditionellen arabischen Lebens- und Wohnkultur verbundenen Lichtfilter- und

38 Verwiesen sei in diesem Kontext auf die von der Abu Dhabi Tourism & Culture Authority verantwortete Erneuerung historischer Souks in den VAE, so etwa des Souk Al Qattara in der Oasenstadt Al Ain, der 2012 wiedereröffnet wurde.

Abb. 4: Traditionelles arabisch-emiratisches Haus mit Palmblattbedachung im Heritage Village in Abu Dhabi, VAE



-reflexerscheinungen, die Nouvel für die Konstruktion seines Museumslichtdoms adaptiert hat. Er transferiert sie auf ein hochtechnologisches Kuppelmodell, das in einem langwierigen Experimentierprozess von der geometrischen Definition im virtuellen 3D-Modell über drei verschiedene Maßstabsmodelle und ein reales Testmodell in situ entwickelt werden musste. Erst eine präzise Vorausberechnung des Einfalls der Sonnenstrahlen vor Ort zu verschiedenen Tages- und Jahreszeiten machte es möglich, die geplante Licht-und-Schattenwirkung des Museumsdoms architektonisch zu konstruieren.

Handelt es sich nun beim Bau des Louvre Abu Dhabi um mehr als eine architektonisch »flache Übersetzung« des Louvre in den arabischen Raum, wie es Nouvel selbst fordert? Nach den gemachten Ausführungen zu den verschiedenen Aspekten des Museumsdesigns ist man durchaus geneigt, das Bauwerk als orientalisierende Architektur in der Tradition eines in die Gegenwart verlängerten französischen Orientalismus zu begreifen. Die im Kern westliche, von der abstrakt-reduzierten Formensprache moderner Baukunst geprägte Louvre-Architektur zeigt sich orient-inspiriert, insofern sie arabische Bauformen, Stilelemente und Motive für die kulturelle, atmosphärische und auratische Aufladung der Raumarchitektur des so definiert ersten Universal Museums in der arabischen Welt nutzt. Wie vorgeführt, wird das Ornamentale als besondere Gestaltbildungsqualität der arabischen und islamischen Kunsttradition genutzt, um einen museumsbaulichen Orientalisierungseffekt zu erzielen. Neben der symbolischen Überfrachtung des Museumsbaus mit arabisierenden Architekturanleihen (*medina*, *maschrabiyya*, *girih*) könnte man vor allem die magisch-illuminative Aufladung des Museumsraums durch die Licht(metaphern)inszenierung als orientalisierende Gestaltungspraxis kritisieren.³⁹ Zudem könnte man argumentieren, dass die Orientalisierung der Museumsarchitektur des Louvre Abu Dhabi eine neo-koloniale, auf Marktbedingungen reagierende Anpassungs- und Brandingstrategie ist, um das Design- und Bau-Know-How westlicher, hier respektive französischer Museen in die arabische Welt exportieren zu können. Die Assimilation an die arabische Baukultur sowie konkrete Berücksichtigung emiratisch-arabischer Kultur- und Umweltbedingungen könnte dann auch als Mittel zum Zweck gewertet werden, sich den Wünschen und Forderungen der Auftraggeber nach einem Stadt- und Nationenbranding zu beugen, um das Louvre-Modell »arabisieren« zu können.

Aus der anderen Richtung argumentierend, könnte man den Museumsneubau des Louvre Abu Dhabi auch als gebaute Ausdrucksform eines arabischen Okzidentalismus betrachten. Denn mit dem Louvre Abu Dhabi-Projekt hat Nouvel den ambitionierten Versuch unternommen, traditionelle arabische Bauformen in eine gegenwartsmoderne, hochtechnologisierte Museumsarchitektur zu transferieren. Traditionelle arabische Stadtästhetik, Bautradition und Kunsthandwerk werden dem Louvre als Prototyp des modernen westlichen Museums inkorporiert. Das arabische Ornament findet über seine technologische Rekonzeption einen neuen Weg in die globale Architektur der Gegenwart, es transformiert zum High-Tech-Motiv und wird dadurch zum progressiven Symbol einer mit dem Westen gleichziehenden bzw. konkurrierenden arabischen Nation. Aus arabisch-emiratischer Perspek-

39 Bereits im Hinblick auf das architektonische Außen- und Innendesign des Musée du Quai Branly in Paris war Nouvel mit dem Vorwurf konfrontiert worden, sich einer magischen Auratisierung und ästhetischen Stilisierung ethnologischer Artefakte hingeeben und dafür den Eigensinn der Ausstellungsobjekte geopfert zu haben.

tive betrachtet, steht der arabische Okzidentalismus des Louvre Abu Dhabi für den Aufbruch des Landes in eine moderne, für technischen Fortschritt und universale Bildung offene Zukunft, aber auch für die neue, mit der westliche Kultur verbündete Macht der Emirati-Herrscher in der Region am Golf sowie in der sich globalisierenden Welt.

Im Hinblick auf die Gesamtarchitektur des Museums zeigt sich die Umsetzung der Idee eines Universaliums mit hybridem Charakter. Das Museumsdesign weist eine ausgeprägte kulturelle Hybridität auf, die auch als versatzstückhafter Kulturmix bezeichnet werden kann. Es changiert unentschieden zwischen modernem westlichen Museumsbau und arabischem Mausoleum, Kunsttempel und Madrasa, Herrscherpalast und Medina, White Cube und Ornament, futuristischer Space-Craft-Architektur und traditioneller arabisch-islamischer Architektur. Weiße Ausstellungskuben sind zur Anlage einer arabischen Altstadt gefügt; mit virtuellem Modelling und Computersimulation werden die traditionell-ornamentalen Baustrukturen von *maschrabiyya* und *giriḥ* zu einem hochmodernen, klimatisch und lichttechnisch innovativen Kuppelbau geformt. Insofern repräsentiert die Museumsarchitektur des Louvre Abu Dhabi eine Vielfalt an Kulturübertragungen und -übergängen, die sich als translationaler Transkulturalismus beschreiben lässt.

3.6 Vom Pluralen zum Universalen: Das Ausstellungsnarrativ der Dauerausstellung im Louvre Abu Dhabi

Die Absicht, mit dem Louvre Abu Dhabi ein Universalmuseum für die arabische Welt zu kreieren, spiegelt sich im Ausstellungsnarrativ der Dauerausstellung des Museums wider, die von einem binationalen, französisch-emiratischen Kurator/innenteam verantwortet wurde. Ansatzpunkt ist die Beobachtung, dass die moderne humanistische Gründungsidee des Universaliums, wie sie der Pariser Louvre in seiner frühen Entstehungsgeschichte repräsentiere, durch die wissenschaftlichen und institutionellen Spezialisierungen sowie insbesondere durch die zunehmende Separierung in Sammlungsabteilungen verloren gegangen sei. Der Louvre Abu Dhabi als Neuentwurf eines Universaliums im postkolonialen Zeitalter der Globalisierung soll diese Zersplitterung und Fragmentierung des (Kunst-)Wissens überwinden helfen. Sein Ausstellungsnarrativ soll eine neue Menschheitserzählung der Kunst- und Kulturentwicklung sichtbar machen, die in der Diversität der Kulturen und Künste das Verbindende, Gemeinsame herstellt. Das Universale ist also nicht (mehr) bereits *a priori* gegeben, es muss erst – durch Vergleiche und Gegenüberstellungen – konstruiert werden.

Als Bild für die Konstruktion eines neuen Verbindungsnarrativs der Weltgeschichte der Kunst wird das Stufenmodell des Turmbaus zu Babel bemüht. Bezieht man es konkret auf die Ausstellungskonzeption, so bedeutet dies, dass sich die

Universalisierung der Kunst- und Kulturgeschichte in progressiven Stufen durch 5000 Jahre Menschheitsgeschichte hinaufschraubt, und zwar vom Neolithikum bis zur globalen Gegenwart. Ziel der gestuften Epochenerzählung ist es, die lange, in Artefakten gespeicherte Menschheitsgeschichte in ein neues Licht zu setzen, mit dem eine Humanismusvision für das 21. Jahrhundert zum Vorschein gebracht wird. »See humanity in a new light«, lautet die übergeordnete Mission der Louvre Abu Dhabi-Museumsausstellung. Die Chronologie der Ausstellungsräume richtet sich entsprechend nach den zentralen Epochen der Menschheitsentwicklungsgeschichte.

Mit dem geschichtlich breiten Ansatz, Artefakte und Kunstwerke aus allen Teilen der Welt, allen Zeiten und Kulturen zu präsentieren, orientiert sich die Museumsdauerausstellung am Modell der Weltkunstgeschichte, wie es sich als westliche Methode einer den Blick global erweiternden Kunstgeschichtsschreibung um 1900 entwickelt und mit der Konzeption der *World Art Studies* seit 2000 eine aktualisierte Fortführung erfahren hat (vgl. Pfisterer 2008; Leeb 2012). Eine in der theoretischen Darstellung des Ausstellungskonzeptes gemachte Referenz auf David Carrier, Autor des Buches *A World Art History and Its Objects* (Carrier 2008), kann belegen, dass die Präsentation des Weltkunstgeschichtsnarrativs vom zeitgenössischen Ansatz der *World Art Studies* inspiriert ist. Die Parallelen werden umso deutlicher, wenn man die Neuausrichtung der *World Art Studies* hinzuzieht, wie sie der visuelle Anthropologe Wilfried van Damme und die Kunsthistorikern Kitty Zijlmans vertreten (Zijlmans/Damme 2008). Ziel ihres Modells zur Weltkunstforschung ist es, Kunst und kulturelles Erbe, Menschheits- und Kulturgeschichte in einen globalen Dialog zu bringen. Drei Forschungsaspekte sind für den Ansatz von zentraler Bedeutung: die Frage nach dem anthropologischen Ursprung der Kunst, ihrem Auftreten als Teil der menschlichen Evolutionsgeschichte, der interkulturelle Vergleich von Kunst, um universelle Gemeinsamkeiten von Kunstformen, künstlerischen Tätigkeiten, ästhetischen Anschauungen und Praktiken zu erforschen, sowie die Wechselbeziehungen zwischen verschiedenen künstlerischen Kulturen im Sinne einer Verflechtungsgeschichte der Kunst. Alle drei aufgeführten Elemente erweisen sich als prägend für den breit aufgestellten, Anthropologie, Archäologie und Kunstgeschichte verbindenden Ansatz der Weltkunstgeschichtsausstellung im Louvre Abu Dhabi.

Für das Ausstellungsnarrativ des Museumsdisplays wird die Überblicksdarstellung der Weltkunstgeschichte von ihren Anfängen bis zur Gegenwart auf 12 Kapitel heruntergebrochen. Jedem einzelnen Epochenkapitel ist eine eigene Galerie gewidmet, wobei jeweils drei Galerien einen der insgesamt 4 Museumsflügel bilden. Trotz der linearen Abfolge der Galerien in sukzessiv voranschreitenden Geschichtsepochen von der Steinzeit bis zum Anthropozän der Gegenwart verweigert sich das Ausstellungsnarrativ einer Ordnung nach (kunst)historischen Epochen-, Stil- und Genrebezeichnungen sowie einseitig geografischen und regionalen Zuordnun-

gen; vielmehr orientiert es sich im diachronen Durchlauf durch die Menschheitsgeschichte des visuell gestalteten Kultur- und Kunsterbes an thematisch-verbindenden Schwerpunkten. Mit dieser Ausrichtung folgt der Louvre Abu Dhabi einer in der Ausstellungskuration von Kunstmuseen und ethnologischen Museen vorherrschenden neuen Tendenz, die klassischen zeithistorischen und geografischen Einteilungen der Künste und Artefakte durch thematisch unterschiedliche Fokussierungen in wechselnden Sammlungs- und Sonderausstellungen aufzubrechen.⁴⁰

Den Auftakt zum Galerienrundgang durch die Weltgeschichte der Kunst bildet das so genannte große Vestibül. Es dient der lokalen Rückbindung des Ausstellungsnarrativs an seinen Projektions- und Konzeptionsort: die Stadt Abu Dhabi und damit die Geschichte der Emirate. Auf dem Fußboden der großen Eingangshalle befindet sich eine aus Bronzeligaturen gezeichnete Portolankarte, auf welcher die Küstenlinie der VAE zu sehen ist. Mit dieser wird gleich zu Beginn des Ausstellungsparcours das Thema der Welt- und Handelsreise, der expansiven Vernetzung und des Mappings als Orientierungsleitfaden gesetzt. Auf dem Portolan sind jedoch nicht die zentralen Städte und Ortschaften der VAE verzeichnet, sondern die wichtigsten Herkunftsorte der im Museum ausgestellten Objekte. Mit dieser Rekartierung schreibt Abu Dhabi seiner Küstenlinie quasi der Welt ein, es positioniert sich selbst im Zentrum der Weltkarte des Kunstnetzwerkes. Der Eintrag verbildlicht nicht nur den Anspruch, dass sich die globale (Kunst-)Welt mit Abu Dhabi und den VAE neu verbindet, sondern illustriert umgekehrt auch die neue internationale Verbindung Abu Dhabis mit zentralen Orten der globalen Kunstwelt (Louvre Abu Dhabi 2018: 22).

Das große Vestibül dient als initiatorische Wunderkammer für den nachfolgenden Ausstellungsparcours, es soll die universale Leitidee, den interkulturell vergleichenden Ansatz sowie die mäeutische Methode zur Darstellung der Menschheitsgeschichte der Künste und Kulturen veranschaulichen. (Abb. 5)

Gruppen von jeweils drei Objekten, die aus unterschiedlichen Kulturen, Regionen, Zeiten und Darstellungsbereichen stammen, darunter Bet-, Reiter- und Mutterschaftsfiguren, Totenmasken und Totenschreine sowie Schreibkästchen, werden in Glasvitrinen zur Schau gestellt. Die Präsentationsform in Objektdreiergruppen soll die Betrachtenden dazu auffordern, die Exponate zu vergleichen und nach Gemeinsamkeiten zu suchen. Das *Grand Vestibule* soll ein Ort der Begegnung zwischen differenten Kulturen sein, an dem die Museumsbesucher/innen eigenständige Vergleichsfragen zur interkulturellen Objektpräsentation entwickeln sollen, ohne bereits mit fertigen Antworten konfrontiert zu werden. Die Vitrine mit den drei Faustkeilen aus Frankreich (ca. 500.000 v. Chr.), Algerien (ca. 800.000 bis 300.000 v. Chr.) und Saudi-Arabien (ca. 350.000 v. Chr.) markiert

40 Vgl. hierzu beispielhaft die Neukonzeption des Weltkulturen Museum in Frankfurt a.M. ab 2001 sowie des Museum der Kulturen in Basel ab 2011.

Abb. 5: Blick ins Große Vestibül des Louvre Abu Dhabi



darin den prähistorischen Ausgangspunkt für die nachfolgende interkulturelle Weltkunst-Geschichtsdarstellung. Mit dem Hinweis auf die starke formale Ähnlichkeit der in ihrer zeitlichen und geografischen Zuordnung differierenden Faustkeile betont das Ausstellungskonzept, dass die Herausbildung handwerklicher Fähigkeiten und Techniken den Grundstein für ästhetische Produktionen in der Geschichte der Menschheit legte: »The birth of aesthetics? Design? Identity? With hand axes or bifaces, the production of which began wherever *homo sapiens*, our common ancestor, settled, man became human in symbolic terms.« (ebd.: 24). Mit dieser Argumentation folgt die Eröffnung der Weltkunstgeschichtsdarstellung im großen Vestibül des Louvre Abu Dhabi den Ansätzen der neueren *World Art Studies*, die, anthropologischen Forschungen folgend, den Beginn menschlichen ästhetischen Schaffens mit der symmetrischen Formung von Faustkeilen ansetzen (Zijlmans/Damme 2008: 35).

Die erste Galerie ist den *First Villages* gewidmet. Sie veranschaulicht die Sesshaftwerdung des Menschen anhand von Artefakten aus dem Neolithikum, die aus den verschiedensten Teilen der Welt, darunter Zentralamerika, dem Mittleren Osten und China, versammelt sind. Einerseits soll die Entwicklung figürlicher Darstellungen zu symbolischen Zwecken demonstriert werden, andererseits die Herausbildung einer Zweiklassengesellschaft anhand der ästhetischen Autonomisierung des keramischen Kunsthandwerks für reine Repräsentationszwecke (Louvre Abu Dhabi 2018: 37). Die beiden nächsten Galerien sind dem Aufstieg von Großmächten sowie der Gründung von Weltreichen gewidmet. Galerie 2 zu den *First Great Powers* präsentiert Kunstobjekte der Bronzezeit, darunter Schrifttafeln aus

Mesopotamien, Grabskulpturen aus dem alten Ägypten und Bronzegefäße aus der Shang- und Zhou-Dynastie. Inhaltlich gruppiert sich die Galerie um den Themenkomplex der Austauschbeziehungen und Rivalitäten zwischen einflussreichen Königreichen und aufstrebenden Städten. Die Entwicklung des Fernhandels wird eindrucksvoll anhand von Keramiken und Münzen veranschaulicht; der Handel in der Golfregion wird dabei mitberücksichtigt. Galerie 3 zu *Civilisations and Empires* richtet den Blick auf die bedeutenden Weltreiche der Antike, und zwar repräsentativ auf das Achämeniden-Reich, das Reich Alexander des Großen, das Römische Reich sowie das chinesische Kaiserreich der Han-Dynastien. Der Dialog zwischen Ost und West auf der Verbindungssachse zwischen dem europäischen und asiatischen Kontinent wird dabei als treibende Zivilisierungskraft und Movers der Kultur- und Kunstentwicklung ausgewiesen.

In den Galerien des Museumsflügels 2 bilden religiöse, wirtschaftliche und kulturelle Beziehungen den Ankerpunkt für interkulturelle Vergleiche. Galerie 4 sucht die Universalität von Religionen anhand von Artefakten aus den bedeutendsten Weltreligionen zu illustrieren. Vertreten sind die drei großen monotheistischen Religionen sowie die polytheistischen Religionen des Buddhismus und Hinduismus.⁴¹ Symbole des Göttlichen, die Darstellung von Gottheiten, liturgische Objekte, Reliquien und heilige Texte aus den verschiedenen Religionen werden nebeneinander präsentiert, um die universale Präsenz eines göttlich Absoluten in der Kunst zu veranschaulichen. Galerie 5 gruppiert seine Objektausstellung um asiatische Handelsrouten. Die Seidenstraße als kommerzielles Warentransport- und Verbindungsnetzwerk zwischen China, Indien, der arabisch-islamischen Welt und Europa wird dabei in den Fokus des künstlerischen Austausches und kunsthandwerklichen Handels mit religiösen Skulpturen, Keramiken, Elfenbeinschnitzereien und Textilkunst gerückt. Maritime Kontakt-, Transfer- und Konfliktzonen in der Mittelmeerregion sowie im transatlantischen Raum sind das Thema der sechsten Galerie, die eine Zeitspanne von der Spätantike bis zur Entdeckung Amerikas durch Columbus umfasst.

Die Abteilung *Cosmographies* ist zwischen die sechste und siebte Galerie eingeschoben. Sie befasst sich mit dem Thema der (See-)Reise und Welterkundung aus einer global geöffneten Perspektive, in der chinesische und arabische Entdeckungsfahrten, wie die von Zheng He, Ibn Battuta und Ibn Khaldūn, auf Augenhöhe mit den europäischen Welterkundungen präsentiert werden. Wie das *Grand Vestibule*

41 Die Galerie zeigt zwar auch religiöse Werke aus dem Judentum und dem Hinduismus, die Artefakte und Ritualgegenstände dieser Glaubensrichtungen stehen jedoch eher im Hintergrund. Tatsächlich scheint sich nur ein jüdisches Kunstobjekt in Galerie 4 zu befinden, und zwar eine jemenitische Thora, die im interreligiösen Vergleich mit anderen heiligen Schriften ausgestellt wird.

liefert die Abteilung zu Kosmografien eine Art Vorgalerie, um auf die Kunstgeschichtsdarstellung der sogenannten Neuen Welt im Zeitalter der Moderne vorzubereiten.

The World in Perspective, die siebte Galerie, befasst sich mit der Kunst der Renaissance und dem sich epochal verändernden Künstler/innenbild. Der Schwerpunkt liegt jedoch nicht auf der europäischen Renaissance, vielmehr wird die Pluralität von weltweit anzutreffenden Renaissancen als Wiederbelebungen des Vergangenen in der Gegenwart demonstriert, so u.a. am Beispiel der Ming- und Qing-Dynastie. Zudem wird der bedeutende Einfluss der arabischen optischen Theorie und Geometrie auf die Erfindung der zentralperspektivischen Darstellung in der europäischen Kunst geltend gemacht, den bereits der Kunsthistoriker Hans Belting in seinem Buch *Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks* (2009) behandelt hat. Galerie 8 sucht nach dem universal Verbindenden in der höfischen Kunst. Die imperialen Ökonomien zwischen dem 15. und 18. Jahrhundert in den Blick nehmend, führt sie die öffentliche Instrumentalisierung der Kunst für herrscherliche Repräsentationszwecke vor. Galerie 9 ist historisch als Gegenpol zu Galerie 8 konzipiert, unter der Bezeichnung »A New Art of Living« präsentiert sie den Einfluss der aus aller Welt importierten »exotischen« Handelswaren auf die Gestaltung der dekorativen Künste, des Möbel- und Modedesigns im bürgerlichen 18. Jahrhundert.

Die drei letzten Galerien des Ausstellungsparcours, die sich im Museumsflügel 4 befinden, sind der Entwicklung der Kunst von der Moderne bis zur Gegenwart gewidmet. Modernität wird gleich zweifach in Frage gestellt, und zwar in der Bezeichnung der Galerie 10 mit »A Modern World?« sowie Galerie 11 mit »Modernity in Question«.

Galerie 10 führt das Entstehen eines modernen Kunstdiskurses auf eine industrielle, urbane und medientechnologische Revolution, mit der die Erfindung der Fotografie gemeint ist, zurück. Die Beeinflussung der westlichen modernen Kunst durch außereuropäische Künste, Ästhetiken und kunsthandwerkliche Techniken, wie sie u.a. in den Kunstbewegungen des Orientalismus und Japonismus zum Ausdruck gelangt, wird ebenso aufgezeigt, wie die umgekehrte Beeinflussung nicht-europäischer künstlerischer Modernen durch die westliche moderne Kunst. Die sogenannte Company School in der indischen Malerei kann hierfür stellvertretend als Beispiel genannt werden. Galerie 10 ist die wohl am stärksten europä- und amerikazentrierte, sie setzt beim historischen Bruch der klassischen europäischen Moderne durch die traumatische Erfahrung der Weltkriege an, sowie bei der medientechnologischen Erfindung des Films. Die Grenzüberschreitung der Künste hin zum Gesamtkunstwerk, sowie die neuen Grenzgänge zwischen Kunst und Leben in Richtung *Living Art* bilden zentrale Elemente des Ausstellungsnarrativs zur modernen Nachkriegskunst. Zusammen mit dem sogenannten Primitivismus wird die Weltsprache moderner künstlerischer Abstraktion als zentraler Beitrag zur Universalisierung der Kunst unterstrichen. Der geschichtliche Dekolonialisie-

Abb. 6: Ansicht der Galerie 10 »A Modern World?« im Louvre Abu Dhabi



rungsprozess nach Ende des 2. Weltkrieges, der weltweit zur Bildung neuer Nationalstaaten führte, wird unter dem Thema einer multifokalen Erweiterung der modernen Kunstszene verhandelt. Insofern auch die VAE von diesen weltpolitischen Transformationsprozessen direkt betroffen waren – der Nationalstaat wurde, wie bereits erwähnt, erst 1971 gegründet –, sind Werke arabisch-emiratischer Künstler/innen, wie etwa das von Hassan Sharif, in der Galerie mit repräsentiert.⁴² Die letzte Galerie 12 nimmt die Globalisierung der Kunstszene seit 1989, dem Datum des Falls der Berliner Mauer, in den Blick. Sie betrachtet die Verschiebung von einer westzentrierten Epoche der modernen Kunst hin zu einer multipolaren, zunehmend transkulturell vernetzten Kunstwelt der Gegenwart, die kulturelle Differenzierung und Diversifizierung mit globalen Inklusionsmechanismen verknüpft.

Im Gesamtbild des kuratorischen Konzepts für die Dauerausstellung zeigt sich, dass das komparatistisch angelegte weltkunstgeschichtliche Narrativ auf die Kontinuität universalen Kunstschaffens sowie die Universalität der Künste unabhängig von ihren Entstehungs-, Produktions- und (Re-)Präsentationsorten setzt. Durch

42 Arabische moderne und zeitgenössische Kunst bleiben jedoch insgesamt unterrepräsentiert in der Dauerausstellung des Louvre Abu Dhabi. Entsprechend berechtigt ist die Kritik der saudiarabischen Kunsthistorikerin Dina Lufti, welche die Frage nach der Publikumsadressierung aufwirft: »[...] a universal museum such as the Louvre in Abu Dhabi focuses heavily on ancient art, Islamic art, or Western art, which begs the question of why there is not enough modern and contemporary Arab art on display for us to see and discuss, especially in museums that have the potential to attract larger numbers of visitors?« (Lufti 2019: 8).

die Ortung der Kreuzungswege der Zivilisationen (Des Cars 2013: 30) und ihrer materiellen Bildkulturen soll ein globaler Blick auf die wechselseitigen Kontakt-, Transfer- und Einflusszonen zwischen den Kulturen der Welt und damit ein neuer Zugang zum universalen Kulturerbegedächtnis der Menschheit eröffnet werden. Der komparatistische Ansatz geht dabei weniger strikt-systematisch, als vielmehr pluralisierend vor.⁴³ Das von der Ausstellungskuration angeleitete vergleichende Sehen von Artefakten aus verschiedenen Bildkulturen soll die Einheit in der Vielfalt zum Vorschein bringen und dadurch eine neue globalisierte Lektüre (ebd.: 31) der Weltkunst anstoßen. Okzidentalismuskritik ist Teil dieses multifokal geöffneten Blicks auf die Weltkunst. Nach den Worten der Direktorin des Pariser Louvre, Laurence des Cars, gehe es in der weltkunstgeschichtlichen Ausstellungskonzeption des Louvre Abu Dhabi zentral auch darum, eine vom Westen oktroyierte Welt-sicht zu durchbrechen (ebd.) – eine Ansicht, die auch auf das Umdeutungs- und Repositionierungsverhältnis zwischen Pariser Musée du Louvre und Louvre Abu Dhabi bezogen werden kann. So lässt sich in der Weltordnungschronologie der Gesamtausstellung des Louvre Abu Dhabi eine Dezentrierung und Relativierung der westlichen Kunst und Kunstgeschichte sowie ganz allgemein westlicher Kultur- und Bildkonzepte ausmachen. Der westliche Anteil an der Weltkunstgeschichte schrumpft in dem Maße zusammen, in dem er mit nicht-westlichen Anteilen in Nebeneinander- und Gegenüberstellungen konfrontiert wird. Die interkulturelle Konstruktion einer universalisierten Weltkunstgeschichte offeriert damit auch, ob intendiert oder nicht, eine gegenhegemoniale Auseinandersetzung mit dem im Kunst-, Ausstellungs- und Museumsbereich dominanten Okzidentalismus, wie er sich im historischen Modell des Pariser Louvre manifestiert. Auch wenn das universalistische Geschichtsmodell ein höchst problematisches, ideologisierendes ist, da es Verabsolutierungen und Totalisierungen beinhaltet – der interkulturell vergleichende, das Universale aus dem Pluralen ableitende, Archäologie, Ethnologie und Kunstgeschichte verschmelzende Ansatz, der sich wie ein goldener Ariadne-Faden durch das Ausstellungsnarrativ des Louvre Abu Dhabi zieht, bietet durchaus Potenzial, die Weltkunstgeschichtsschreibung, wie sie bisher vor allem aus westlicher Sicht formuliert wurde, aus einer neu gewonnenen globalisierten Perspektive zu revidieren.

43 Vgl. hierzu die Äußerung von Laurence des Cars: »The proposed reading is based on the principle of plurality and on the play of comparisons, preferred to a principle of simple confrontation or that of a systematized comparativism.« (Des Cars 2013: 30).

3.7 Okzidentaler Museumskulturtransfer im arabischen Kontext musealer Globalisierung

Die Analysen haben vorgeführt, dass es sich bei der musealen Konzeption des Louvre Abu Dhabi um einen kulturpolitisch und institutionell motivierten Museumskulturtransfer auf internationaler diplomatischer Ebene handelt, den man im Gesamtpaket unter der Kategorie des Okzidentalismus verbuchen kann. Historisch westbasierte Modelle und Konzepte von Museum, Ausstellungsdesign, Architektur und Kunstgeschichte werden für den Entwurf des Louvre Abu Dhabi transferiert und angeeignet, durch lokale und regionale Adaption im arabischen Kontext jedoch transkulturalisiert. Das Resultat ist entsprechend ein transkultureller, durch Arabisierung transformierter Okzidentalismus. Der intentionale okzidentale Transfer ist im Kern auf die Übertragung der Idee des Nationalmuseums *und* Universalmuseums gerichtet, wie er sich entwicklungshistorisch im Pariser Musée du Louvre zu erkennen gibt. Im Museumsbereich der Sammlungs- und Ausstellungspräsentation inkludiert er, wie gezeigt, die Adaption des universalistischen Modells der Weltkunstgeschichte. In dieser Hinsicht macht sich die Museumsausstellung des Louvre Abu Dhabi den methodischen Eurozentrismus der Weltkunstgeschichtsdarstellung als kunsthistorischen Okzidentalismus zu eigen. Die Umdeutung des westpartikulären Universalismus der Weltkunstgeschichte erfolgt durch die Betonung einer Universalität der Vielheit, die es aus der Heterogenität der Künste und Kulturen zu konstruieren gilt. Wie zuvor argumentiert, kann die transferierte universale Weltkunstgeschichtsschreibung okzidentaler (Vor-)Prägung durch eine multiperspektivische Erweiterung und Überschreibung aus arabischer Sicht westlich dezentriert und diversifiziert werden.

Aus kulturdiplomatischer wie geopolitischer Sicht profitieren beide Kooperationspartner vom Museumstransfergeschäft. Der Louvre-Effekt des Museumsdeals ist ein doppelter, er strahlt in beide kulturgeografische Richtungen, nach Abu Dhabi und nach Paris, sowie von dort in die Welt aus. Mit dem transnationalen Museumskulturtransfer des Louvre Abu Dhabi können beide Nationen ihr eigenes *nation branding* vorantreiben: die Französische Republik mit dem Fokus auf dem Weltexport der eigenen französischen Kultur, die noch jungen VAE, um sich selbst als Kultur- und Bildungsnation in der Region am Golf neu zu definieren und zu etablieren. Auch der Globalisierungseffekt ist ein doppelter: Der Museums- und Bildkulturtransfer dient der Stärkung der Repräsentationsregime im kulturpolitischen Feld. Der Louvre Abu Dhabi als erstes arabisches Universalmuseum mit einer globalen Sammlung ermöglicht es der Stadt und dem Emirat Abu Dhabi sowie dem Staat der VAE, sich als aufstrebende Kulturmacht auf der Weltkarte zu präsentieren. Frankreich bietet er die Chance, sich im kompetitiven Feld der globalisierten Museumskultur neu zu positionieren und das traditionelle, europa- und westzentrierte Museumsmodell des Louvre zu mondialisieren. Die Idee zu einer globalen

Universalisierung des Museums entspringt zwar historisch einem global-hegemonialen Okzidentalismus; dieser erfährt aber, wie die zeitgenössische Museumsneugründung des Louvre Abu Dhabi gezeigt hat, eine Dezentrierung durch neue museale Konkurrenzsetzungen in der arabischen Golfregion und anderen Teilen der nicht-westlichen Welt. Daher macht das Transferprojekt des Louvre Abu Dhabi, so okzidentalistisch es sich in seiner Gesamtkonstruktion präsentiert, auch ein ganz konkretes Angebot zur arabischen Okzidentalismuskritik.

V. Verzeichnisse

Literatur

- Abu-Er Rub, Laila/Brosius, Christiane/Meurer, Sebastina et al. (Hg.) (2019): Engaging Transculturality. Concepts, Key Terms, Case Studies, London: Routledge.
- Adler, Carolyn E. et al. (2014): »Selective amputation of the pharynx identifies a FoxA-dependent regeneration program in planaria«, in: *eLife* 3, e02238, https://elifesciences.org/articles/02238?ijkey=d6448925e1d80e4ac5633cb4e46c11fc46a9e2de&keytype=tf_ipsecsha (23.11.2020).
- AFP (2001): »All we are breaking are stones«: Afghan militia leader, Kabul, <https://www.rawa.org/statues.htm> (27.2.2011).
- Archaeological Institute of America (2004): The Impact of War upon Afghanistan's Cultural Heritage, https://www.archaeological.org/pdfs/papers/AIA_Afghanistan_address_highres (27.2.2011).
- Al Muhairi, Mubarak H. (2013): »A Bridge to the World«, in: Des Cars, Laurence (Hg.), Louvre Abu Dhabi. Birth of a Museum, Paris, Abu Dhabi: Musée du Louvre; Abu Dhabi Tourism & Cultural Authority, S. 14-15.
- Albritton, Ann/Farrelly, Gwen (Hg.) (2020): Art History in a Global Context: Methods, Themes, and Approaches, Hoboken: Wiley-Blackwell.
- Allerstorfer, Julia/Leisch-Kiesl, Monika (Hg.) (2017): Global Art History. Transkulturelle Verortungen von Kunst und Kunstwissenschaft, Bielefeld: transcript.
- Allolio-Näcke, Lars/Kalscheuer, Britta (Hg.) (2008): Kulturelle Differenzen begreifen. Das Konzept der Transdifferenz aus interdisziplinärer Sicht, Frankfurt a.M.: Campus.
- Allolio-Näcke, Lars/Kalscheuer, Britta/Manzeschke, Arne (Hg.) (2005): Differenzen anders denken. Bausteine einer Kulturtheorie der Transdifferenz, Frankfurt a.M., New York: Campus.
- Angerer, Marie-Luise (2002): »The Body of Gender: oder The Body of What? Zur Leere des Geschlechts und seiner Fassade«, in: Ellen Kuhlmann/Regine Kolllek (Hg.), Konfiguration des Menschen. Biowissenschaften als Arena der Geschlechterpolitik, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 169-179.
- Atta Kim Studio (Hg.) (2009): Atta Kim. Water does not soak in rain, Ostfildern: Hatje Cantz.

- Bach, Friedrich T. (1987): Constantin Brancusi. Metamorphosen plastischer Form, Köln: DuMont.
- Bachmann-Medick, Doris (2018): Cultural Turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Baker, Edward J. (2014): »Kim Dae-Jung's Role in the Democratization of South Korea«, in: Education about Asia 19, S. 66-71.
- Bal, Mieke (2002): Travelling Concepts in the Humanities: A Rough Guide, Toronto: University of Toronto Press.
- Balibar, Étienne (1993): Die Grenzen der Demokratie, Hamburg: Argument.
- Barthes, Roland (1981): Das Reich der Zeichen, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Barthes, Roland (2000): »Der Tod des Autors«, in: Fotis Jannidis et al. (Hg.), Texte zur Theorie der Autorschaft, Stuttgart: Reclam, S. 185-193.
- Bartholomae, David/Petrosky, Anthony (Hg.) (2007): Ways of Reading. An Anthology for Writers, Boston, New York: Bedford; St. Martin's.
- Baudis, Hela/Dietrich, Birgit/Mück, Hans-Dieter (Hg.) (1992): Käthe Kollwitz, 1867-1945: »Ich will wirken in dieser Zeit«: Radierungen, Lithographien, Holzschnitte, 1892-1925, Obernburg am Main: Städtische Kochsmühle.
- Beauchard, Sandra: Louvre Abu Dhabi. Towards a New Universalism for the 21st Century?, https://www.mapcollective.org/resources/Mus-In-Arabia2014/MuseumsinArabia2014_BEAUCHARD.pdf (27.9.2019).
- Beck, Ulrich/Lau, Christoph (Hg.) (2004): Entgrenzung und Entscheidung: Was ist neu an der Theorie reflexiver Modernisierung, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Beech, Hannah (2003): »The Shock of the New«. 9 March 2003, in: Time Magazine 61.
- Belting, Hans (2005): »Gesicht und Maske«, in: Richard Hoppe-Sailer/Claus Volkenandt/Gundolf Winter (Hg.), Logik der Bilder. Präsenz – Repräsentation – Erkenntnis, Berlin: Reimer, S. 123-134.
- Belting, Hans (2009): Florenz und Bagdad. Eine westöstliche Geschichte des Blicks, München: C.H. Beck.
- Belting, Hans (2019): Spiegel der Welt. Die Erfindung des Gemäldes in den Niederlanden, München: C.H. Beck.
- Belting, Hans/Kamper, Dietmar (Hg.) (2000): Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion, München: Fink.
- Belting, Hans/Kruse, Christiane (1994): Die Erfindung des Gemäldes. Das erste Jahrhundert der niederländischen Malerei, München: Hirmer.
- Benedict, Ruth (1978): The Chrysanthemum and the Sword. Patterns of Japanese Culture, Vermont, Tokyo: Charles E. Tuttle.
- Benjamin, Walter (1972): »Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit«, in: Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser (Hg.), Walter Benjamin. Gesammelte Schriften, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 350-384.

- Benjamin, Walter (1972a): »Kierkegaard. Das Ende des philosophischen Idealismus«, in: Rolf Tiedemann/Hermann Schweppenhäuser (Hg.), Walter Benjamin. Gesammelte Schriften, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 380-383.
- Berghuis, Thomas J. (2006): Performance Art in China, Hong Kong: Time Zone 8.
- Bering, Kunibert/Hölscher, Stefan/Pauls, Karina (Hg.) (2015): Globalität – Transkulturalität – Partizipationen: Kunstpädagogische Perspektiven (= Band 52), Oberhausen: Athena-Verlag.
- Berswordt-Wallrabe, Silke von/Rattemeyer, Volker (Hg.) (2010): Weltsichten. Landschaft in der Kunst seit dem 17. Jahrhundert, Köln: Wienand.
- Bhabha, Homi K. (2000): Die Verortung der Kultur, Tübingen: Stauffenburg.
- Bhabha, Homi K. (2007): Migration führt zu ›hybrider‹ Gesellschaft. Bhabha im Interview mit Lukas Wieselberg. ORF Science, <https://sciencev1.orf.at/science/news/149988> (2.2.2021).
- Bhabha, Homi K. (2016): Über kulturelle Hybridität. Tradition und Übersetzung, Wien: Turia + Kant.
- Billeter, Jean F. (1989): *L'art chinois de l'écriture*, Milano: Skira; Seuil.
- Blacker, Carmen/Loewe, Michael (1977): Weltformeln der Frühzeit. Die Kosmologien der alten Kulturvölker, Köln, Düsseldorf: Diederichs.
- Blazwick, Iwona (2002): »Männer und Sterblichkeit«, in: Iwona Blazwick (Hg.), Katharina Fritsch. Ausstellungskatalog K21, Düsseldorf, Ostfildern: Hatje Cantz, S. 22-41.
- Bloch, Ernst (1969): *Spuren*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Blum-Barth, Natalia (2016): »Transkulturalität, Hybridität, Mehrsprachigkeit. Von der Vision zur Revision einiger Forschungstrends«, in: GFL – German as a Foreign Language, S. 114-130.
- Boehm, Gottfried (2004): »Jenseits der Sprache? Anmerkungen zur Logik der Bilder«, in: Christa Maar/Hubert Burda (Hg.), *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln: DuMont, S. 28-54.
- Boehm, Gottfried (2011): »Ikonische Differenz«, in: *Rheinsprung 11 – Zeitschrift für Bildkritik* 1, S. 170-178.
- Bologne, Jean-Claude (2001): *Nacktheit und Prüderie. Eine Geschichte des Schamgefühls*, Weimar: Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger.
- Bouquillard, Jocelyn/Marquet, Christophe (Hg.) (2007): *Hokusai. First Manga Master*, New York: Harry N. Abrams.
- Braun, Christina von (2000): »Das ein-gebildete Geschlecht«, in: Hans Belting/Dietmar Kamper (Hg.), *Der zweite Blick. Bildgeschichte und Bildreflexion*, München: Fink, S. 149-170.
- Brenner, Neil (Hg.) (2010): *The Global Cities Reader* (= *The Routledge Urban Reader Series*), London: Routledge.
- Brown, Penelope/Levinson, Stephen C. (1987): *Politeness. Some Universals in Language Usage: Politeness Phenomena*, Cambridge: Cambridge University Press.

- Bruno, Giordano (1892): *Zwiegespräche vom unendlichen All und den Welten*, Jena: Diederichs.
- Buci-Glucksmann, Christine/Decrop, Jean-Marc (2003): *Modernités Chinoises*, Milano: Skira.
- Bumbaru, Dino et al. (Hg.) (2001): *Heritage at Risk. ICOMOS World Report 2001/2002 on Monuments and Sites in Danger*, München: K.G. Saur Verlag.
- Burg, Christer von der/Willer, Uno (Hg.) (1972): *A Millennium of Printing in China, Korea and Japan. An Inaugural Exhibition*, Stockholm: Royal Library.
- Burnes, Alexander (1835): *Reisen in Indien und nach Buchara (= Band 1)*, Stuttgart, Tübingen: J.G. Cottasche Buchhandlung.
- Buruma, Jan/Margalit, Avishai (2004): *Occidentalism. The West in the Eye of its Enemies*, London: Penguin Books.
- Butin, Hubertus (Hg.) (2002): *Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln: DuMont.
- Butler, Judith (1991): *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Büttner, Nils (2006): *Geschichte der Landschaftsmalerei*, München: Hirmer.
- Carrier, David (2008): *A World Art History and Its Objects*, Pennsylvania: Penn State University Press.
- Carrier, James G. (1995): *Occidentalism. Images of the West*, Oxford: Oxford University Press.
- Cartier, Carolyn/Ma, Laurence J. (Hg.) (2003): *The Chinese Diaspora. Space, Place, Mobility, and Identity*, Lanham et al.: Rowman & Littlefield.
- CedarBough, Saeji (2012): »The Bawdy, Brawling, Boisterous World of Korean Mask Dance Dramas: A Brief Essay to Accompany Photographs«, in: *Cross-Currents. East Asian History and Culture Review*, S. 146-168.
- Chan, Steve K.-L. (2017): »Prostrating Walk in the Campaign against Sino-Hong Kong Express Railway: Collective Identity of Native Social Movement«, in: *Cosmopolitan Civil Societies: An Interdisciplinary Journal* 9, S. 20-41.
- Chan, Shelly (2018): *Diaspora's Homeland. Modern China in the Age of Global Migration*, Durham, London: Duke University Press.
- Chang, Alexandra (Hg.) (2018): *Circles and Circuits: Chinese Caribbean Art*, Los Angeles: University of California Press.
- Cheng, François (1989): *Souffle-Esprit. Textes théoriques chinois sur l'art pictural*, Paris: Éditions du Seuil.
- Chi, In-Gyw (2000): *Minjunggemeinden in Korea. Entstehung, theologische Begründungen und Praxis*, Marburg: Universitätsverlag.
- Chiu, Melissa (2006): *breakout. chinese art outside china*, Milano: Edizione Charta.
- Cho, Dae-Yop (2006): »Korean Citizens' Movements Organizations. Their Ideologies, Resources, and Action Repertoires«, in: *Korea Journal* 46, S. 68-98.
- Choe, Jung-Woon (2006): *The Gwangju Uprising: The Pivotal Democratic Movement That Changed the History of Modern Korea*, Paramus, NJ: Homa & Sekey Books.

- Chow, Rey (1998): »On Chineseness as a Theoretical Problem«, in: *boundary 2*, S. 1-24.
- Clark, Timothy J. (1994): *Jackson Pollock. Abstraktion und Figuration*, Hamburg: Edition Nautilus.
- Clark, John (1998): »Dilemmas of (Dis-)Attachment in the Chinese Diaspora«, in: *Visual Arts and Culture: An International Journal of Contemporary Art* 1, S. 16-46.
- Clément, Jean-François (2002): »The Empty Niche of Bamiyan Buddha«, in: Bruno Latour/Peter Weibel (Hg.), *Iconoclash. Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*, Cambridge, MA: MIT Press, S. 218-220.
- Clifford, James (1997): *Routes: Travel and Translation in the Late Twentieth Century*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Cohen, Robin (2008): *Global Diasporas. An Introduction*, London: Routledge.
- Cooke, Miriam (2014): *Tribal Modern. Branding New Nations in the Arab Gulf*, Los Angeles, London: University of California Press.
- Cormier, Brendan (Hg.) (2018): *Copy Culture. Sharing in the Age of Digital Reproduction*, London: V & A Publishing.
- Coronil, Fernando (1996): »Beyond Occidentalism. Toward Nonimperial Geohistorical Categories«, in: *Cultural Anthropology* 11, S. 51-87.
- Cronin, Michael (2005): *Translation and Globalization*. London, New York: Routledge.
- Dal, Yong J. (2016): *New Korean Wave. Transnational Cultural Power in the Age of Social Media*, Urbana, Chicago, Springfield: University of Illinois Press.
- Davies, Glenys (1991): *Plaster and Marble. The Classical and Neo-Classical Portrait Bust*, Oxford: Oxford University Press.
- Debray, Régis (1997): *Transmettre*, Paris: Odile Jacob.
- Debray, Régis (1999): *Jenseits der Bilder. Eine Geschichte der Bildbetrachtung im Abendland*, Berlin: Avinus.
- Debray, Régis (2003): *Einführung in die Mediologie. Facetten einer Medienkultur*, Bern: Haupt.
- (2004): »Declaration on the Importance and Value of Universal Museums«, in: *ICOM News Magazine* 57, S. 4.
- Deleuze, Gilles (1992): *Differenz und Wiederholung*, München: Fink.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Félix (1992): *Tausend Plateaus. Kapitalismus und Schizophrenie (= Band 2)*, Berlin: Merve.
- Demos, T. J. (2013): *The Migrant Image: The Art and Politics of Documentary during Global Crisis*, Durham: Duke University Press.
- Department of Culture & Tourism Abu Dhabi (Hg.) (2018): *Louvre Abu Dhabi – The Complete Guide*, Abu Dhabi, Paris: Éditions Skira.
- Des Cars, Laurence (Hg.) (2013): *Louvre Abu Dhabi. Birth of a Museum*, Paris, Abu Dhabi: Musée du Louvre; Abu Dhabi Tourism & Cultural Authority.

- Deutsch, Lauren (2011): »The Sound of Ecstasy and Nectar of Enlightenment«, in: Korean Art Society Journal; Special Issue Korean Buddhist Art, S. 116-122.
- Dietze, Gabriele (2019): Sexueller Exzeptionalismus. Überlegenheitsnarrative in Migrationsabwehr und Rechtspopulismus, Bielefeld: transcript.
- Dietze, Gabriele/Brunner, Claudia/Wenzel, Edith (Hg.) (2009): Kritik des Okzidentalismus. Transdisziplinäre Beiträge zu (Neo-)Orientalismus und Geschlecht, Bielefeld: transcript.
- Dillon, Sheila (2006): Ancient Greek Portrait Sculpture. Contexts, Subjects, and Styles, Cambridge: Cambridge University Press.
- Dogramaci, Burcu (Hg.) (2014): Migration und künstlerische Produktion. Aktuelle Perspektiven, Bielefeld: transcript.
- Dogramaci, Burcu/Mersmann, Birgit (Hg.) (2020): Handbook of Art and Global Migration. Theories, Practices, and Challenges, Berlin, Boston: DeGruyter.
- Dollfus, Olivier (2007): La mondialisation, Paris: Presses Sciences Po.
- Earley, Christopher P. (1997): Face, Harmony, and Social Structure: An Analysis of Organizational Behavior Across Cultures, Oxford: Oxford University Press.
- Eckhardt, Frank (Hg.) (2017): Schlüsselwerke der Stadtforschung, Wiesbaden: Springer.
- Edgerton, Samuel Y. (2002): Die Entdeckung der Perspektive, München: Fink.
- Eisler, Robert (1910): Weltenmantel und Himmelszelt. Religionsgeschichtliche Untersuchungen zur Urgeschichte des antiken Weltbildes, München: C.H. Beck.
- Elberfeld, Rolf (2017): Philosophieren in einer globalisierten Welt. Wege zu einer transformativen Phänomenologie, Freiburg, München: Alber.
- Elkins, James (Hg.) (2007): Is Art History Global?, New York: Routledge.
- Emrich, Elizabeth (2014): »Modernity through Experimentation: Lu Xun and the Modern Chinese Woodcut Movement«, in: Pei-Yin Lin/Weipin Tsai (Hg.), Print, Profit, and Perception. Ideas, Information and Knowledge in Chinese Societies, 1895-1949. China Studies Series, Leiden: Brill, S. 64-91.
- Eremjan, Inga (2016): Transkulturelle Kunstvermittlung: Zum Bildungsgehalt ästhetisch-künstlerischer Praxen, Bielefeld: transcript.
- Erickson, Britta (2001): The Art of Xu Bing. Words without Meaning, Meaning without Words, Washington: Arthur M. Sackler Gallery; Smithsonian Institution.
- Ervin, Alexander M. (1980): »A Review of the Acculturation Approach in Anthropology with Special Reference to Recent Change in Native Alaska«, in: Journal of Anthropological Research 36/1, S. 49-70.
- Escoubas, Éliane (1992): »L'Œuvre d'art: L'événement et le reproductible (Walter Benjamin et Merleau-Ponty)«, in: Bertrand Rougé (Hg.), Suites et Séries. Actes du Troisième Colloque du CICADA, Pau: Université de Pau, S. 141-146.
- Espagne, Michel (1999): Les transferts culturels franco-allemands, Paris: Presses Universitaires de France.

- Espagne, Michael/Werner, Michael (1985): »Deutsch-französischer Kulturtransfer im 18. und 19. Jahrhundert. Zu einem neuen interdisziplinären Forschungsprogramm des C.N.R.S.«, in: *Francia* 13, S. 502-510.
- Espagne, Michel/Werner, Michael (Hg.) (1988): *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand. XVIIIe-XIXe siècle*, Paris: Ed. Recherche sur les Civilisations.
- Falser, Michael (2010): »Die Buddhas von Bamiyan, performativer Ikonoklasmus und das ›Image‹ von Kulturerbe«, in: *Kultur und Terror: Zeitschrift für Kulturwissenschaften*, S. 82-93.
- Fan, Dongwang (1999): *The Dancing Shadows: Shifting Perspectives and the Body*, Wollongong, NSW: University of Wollongong.
- Fan, Dongwang (2013a): *Shifting Perspectives and the Body. Introduction and Chapter 1 – The Western Vision*, https://docs.wixstatic.com/ugd/eeb221_884307e97d9f482fb8371845d4d8e8a2.pdf (3.12.2019).
- Fan, Dongwang (2013b): *Double Screen – A Picture within a Picture. Extract from Shifting Perspectives and the Body Chapter 2 – The Chinese Dispersing Panorama*, https://docs.wixstatic.com/ugd/eeb221_2e3doeac589842d39fdb378886634f41.pdf (3.12.2019).
- Fan, Dongwang (2013c): *My Dancing Shadows. Extract from Shifting Perspectives and the Body Chapter 3 – A Visual Solution: Shadow Perspective*, https://docs.wixstatic.com/ugd/eeb221_943cd477155c495f97c64721deaaa77c.pdf (3.12.2019).
- Featherstone, Mike/Lash, Scott (Hg.) (1999): *Spaces of Culture: City, Nation, World*, London: Sage.
- Fehrmann, Gisela et al. (Hg.) (2004): *OriginalKopie. Praktiken des Sekundären*, Köln: DuMont.
- Fibicher, Bernhard/Frehner, Matthias (Hg.) (2005): *Mahjong. Chinesische Kunst aus der Sammlung Sigg, Ausstellungskatalog*, Ostfildern: Kunsthalle Hamburg.
- Fiedler, Frank (2003): *Yin und Yang. Das kosmische Grundmuster Chinas*, Kreuzlingen, München: Hugendubel.
- Finbarr, Barry F. (2002): »Between Cult and Culture. Bamiyan, Islamic Iconoclasm, and the Museum«, in: *Art Bulletin*, S. 641-659.
- Fingarette, Herbert (1972): *Confucius – The Secular as Sacred*, New York: Harper & Row.
- Fischer, Otto (1923): *Chinesische Landschaftsmalerei*, München: Kurt Wolff.
- Fisher, Jean (1995): »Some Thoughts on ›Contaminations‹«, in: *Third Text*, S. 3-7.
- Flüchter, Antje/Schöttli, Jivanta (Hg.) (2015): *The Dynamics of Transculturality. Concepts and Institutions in Motion*, Berlin: Springer.
- Fok, Silvia (2013): *Life & Death. Art and the Body in Contemporary China*, Bristol: Intellect.
- Fondation Beyeler (Hg.) (2008): *Action Painting. Jackson Pollock*. Ausstellungskatalog, Ostfildern: Hatje Cantz.

- Fontenelle, Bernard de (1771): *Herrn Bernhards von Fontenelle Auserlesene Schriften: nämlich von mehr als einer Welt, Gespräche der Todten, und Historie der heydnischen Orakel*, Leipzig: Breitkopf.
- Forberg, Corinna/Stockhammer, Philipp (Hg.) (2017): *The Transformative Power of the Copy. A Transcultural and Interdisciplinary Approach*, Heidelberg: Heidelberg University Publishing.
- Foucault, Michel (2000): »Was ist ein Autor?«, in: Fotis Jannidis et al. (Hg.), *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart: Reclam, S. 198-229.
- Fredrickson, Terry (2012): »Afghan Statues in Danger«, in: *Bangkok Post*, 14.11.2012, <https://www.bangkokpost.com/learning/advanced/321199/afghan-buddha-statues-in-danger> (13.9.2020).
- Frei, Christian (2005): *Im Tal der großen Buddhas*. Dokumentarfilm, DVD, 95 min.
- Freud, Sigmund (1930): *Das Unbehagen in der Kultur. Eine Psychoanalyse*, Wien: Internationaler Psychoanalytischer Verlag.
- Fryar, Ry: *Minjung Misul (People's Art): South Korean Images of Protest*, <https://www.ryfryar.com/Art%History%20History%20Essays/Minjung/minjung.htm> (18.4.2006).
- Furniss, Maureen (1998): *Art in Motion: Animation Aesthetics*, Sydney: John Libbey.
- Gabriel, Sharmani P. (2011): »Migrations of Chineseness«: In Conversation with Ien Ang«, in: *Inter-Asia Cultural Studies* 12, S. 122-131.
- Gao, Minglu/Bryson, Norman (Hg.) (1999): *Inside Out: New Chinese Art*. Exhibition Catalogue; San Francisco Museum of Modern Art, New York: Asia Society Galleries.
- Gao, Minglu/Hou, Hanru (1999): »Strategies of Survival in the Third Space: A Conversation on the Situation of Overseas Chinese Artists in the 1990s«, in: Minglu Gao/Norman Bryson (Hg.), *Inside out: New Chinese Art*. Exhibition Catalogue; San Francisco Museum of Modern Art, New York: Asia Society Galleries, S. 33-51.
- George-Graves, Nadine (Hg.) (2015): *The Oxford Handbook of Dance and Theater*, Oxford, New York: Oxford University Press.
- Ghorra-Gobin, Cynthia (Hg.) (2012): *Dictionnaire critique de la mondialisation*, Paris: Armand Colin.
- Ghorra-Gobin, Cynthia (2017): *Notion en débat mondialisation et globalisation*, <http://www.geoconfluences.ens-lyon.fr/informations-scientifiques/a-la-une/notion-a-la-une/mondialisation-globalisation> (26.11.2019).
- Gilberti, Fausto (2019): *Jackson Pollock. Splashed paint and wasn't sorry*, New York: Phaidon.
- Gilroy, Paul (1993): *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, London: Verso.

- Gladston, Paul (2013): ›Avant-garde‹ Art groups in China, 1979-1989. The Stars – The Northern Art Group – The Pond Association – Xiamen Dada. A Critical Polylogue, Bristol: Intellect.
- Glissant, Edouard (1997): *Traité du tout-monde*, Paris: Gallimard.
- Goepper, Roger (1962): *Vom Wesen der chinesischen Malerei*, München: Prestel.
- Goffman, Erving (1967): *Interactive Rituals. Essays on Face-to-Face Behavior*, New York: Anchor.
- Goldstein, Norm (1999): *Kim Dae-Jung. World Leaders Past and Present*, New York: Chelsea House Publishers.
- Göttlich, Udo/Gebhardt, Winfried/Albrecht, Clemens (Hg.) (2002): *Populäre Kultur als repräsentative Kultur. Die Herausforderung der Cultural Studies*, Köln: Halem.
- Graebner, Seth (2014): »The Louvre Abu Dhabi: French Universalism, Exported«, in: *L'Ésprit Créateur* 54, S. 186-199.
- Granet, Marcel (1984): *Das chinesische Denken*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Green, Pauline (Hg.) (2001): *Monet and Japan*, Canberra: National Gallery of Australia.
- Greiner, Bernhard (1999): »Hinübergehen in das Bild und Errichten der Grenze«, in: Jürgen Wertheimer/Susanne Göße (Hg.), *Zeichen lesen. Lese-Zeichen. Kultursemiotische Vergleiche von Leseweisen in Deutschland und China*, Tübingen: Stauffenburg, S. 175-199.
- Groot, Johann J. M. de (1918): *Universismus. Die Grundlage der Religion und Ethik, des Staatswesens und der Wissenschaften Chinas*, Berlin: Reimer.
- Grosz, Elisabeth (1994): *Volatile Bodies*, Sydney: Allen & Unwin.
- Grün, Armin/Remondino, Fabio/Zhang, Li (2004): »Photogrammetric Reconstruction of the Great Buddha of Bamiyan, Afghanistan«, in: *The Photogrammetric Record. An International Journal of Photogrammetry* 19, S. 177-199.
- Guéraiche, William (2018): »Diplomatie culturelle, un exercice rhétorique? L'exemple du Louvre Abu Dhabi, musée universel«, in: *HERMÈS* 81, S. 183-191.
- Gwak, Sonya S. (2008): *Be(com)ing Korean in the United States. Exploring Ethnic Identity Formation Through Cultural Practices*, New York: Cambria Press.
- Hadl, Gabriele (2011): »Korean Protest Culture«, in: *Kyoto Journal. Insights from Asia* 62, <https://kyotojournal.org/society/korean-protest-culture/> (12.10.2020).
- Hall, Stuart (1981): »Notes on Deconstructing ›The Popular‹«, in: Raphael Samuel (Hg.), *People's History and Socialist Theory*, London: Routledge; Kegan Paul, S. 227-240.
- Handke, Peter (1987): *Nachmittag eines Schriftstellers*, Salzburg, Wien: Residenz.
- Harva, Uno (1938): *Die religiösen Vorstellungen der altaischen Völker*, Porvoo, Helsinki: Werner Söderström Osakeyhtiö.
- He, Chengzhou (2012): »The Ambiguities of Chineseness and the Dispute over the ›Homecoming‹ of Turandot«, in: *Comparative Literature Studies* 49, S. 547-564.

- Hedinger, Bärbel/Berger, Julia (Hg.) (2004): *Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels*. Ausstellungskatalog Bucerius Kunstforum und Jenisch-Haus, Außenstelle des Altonaer Museums, Norddeutsches Landesmuseum, München: Hirmer.
- Hein, Laura/Tanaka, Nobuko (2010): »Brushing with Authority: The Life and Art of Tomiyama Taeko«, in: *The Asia-Pacific Journal* 8, <https://apjif.org/-Nobuko-TA-NAKA--Laura-Hein/3334/article.pdf> (4.3.2021).
- Heller, Jan (2001): »Afghanistan: Der Tod der Buddhas«, in: EPO. Entwicklungspolitik online, https://www.epo.de/index.php?option=com_content&view=article&id=309:afghanistan-der-tod-der-buddhas&catid=28&Itemid=70 (8.9.2020).
- Hermans, Theo (Hg.) (2006): *Translating Others*, Manchester: St Jerome Publishing.
- Herren, Madeleine/Rüesch, Martin/Sibille, Christiane (Hg.) (2012): *Transcultural History. Theories, Methods, Sources*, Berlin: Springer.
- Hesselink, Nathan (2006): *Pungmul. South Korean Drumming and Dance*, Chicago: Chicago University Press.
- Hess-Lüttich, Ernest W. (Hg.) (2009): *Differenzen. Interkulturelle Probleme und Möglichkeiten in Sprache, Literatur und Kultur*, Frankfurt a.M.: Peter Lang.
- Hilmes, Carola/Mathy, Dietrich (Hg.) (1998): *Dasselbe noch einmal. Die Ästhetik der Wiederholung*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Hirai, Kyonosuke (Hg.) (2015): *Social Movements and the Production of Knowledge: Body, Practice, and Society in East Asia*, Tokyo: National Museum of Ethnography.
- Hoffmann, Hilmar (Hg.) (1999): *Das Guggenheim-Prinzip*, Köln: DuMont.
- Hollmann, Eckhard/Tesch, Jürgen (Hg.) (2010): *Die Kunst der Augentäuschung*, München: Prestel.
- Hong, Won-Ki (1994): *Quarante-cinq années de peinture coréenne contemporaine (1900-1945). L'introduction de la peinture de style occidentale en Corée*, Toulouse: Presse universitaire.
- Hoppe-Sailer, Richard/Volkenandt, Claus/Winter, Gundolf (Hg.) (2005): *Logik der Bilder. Präsenz – Repräsentation – Erkenntnis*, Berlin: Reimer.
- Hu, Hsien C. (1944): »The Chinese Concepts of ›Face‹«, in: *American Anthropologist New Series* 46, S. 45-64.
- Huber, Jörg (Hg.) (2004): *Ästhetik Erfahrung. Interventionen 13*, Zürich: Voldemeer.
- Huber, Jörg et al. (Hg.) (2013): *The Body at Stake. Experiments in Chinese Contemporary Art and Theatre*, Bielefeld: transcript.
- Hufnagel, Saskia/Chappell, Duncan (Hg.) (2019): *The Palgrave Handbook on Art Crime*, London: Palgrave Macmillan.
- Hügel, Hans-Otto (2002): »Zugangsweisen zur Populären Kultur. Zu ihrer ästhetischen Begründung und zu ihrer Erforschung«, in: Udo Göttlich/Winfried Geb-

- hardt/Clemens Albrecht (Hg.), *Populäre Kultur als repräsentative Kultur. Die Herausforderung der Cultural Studies*, Köln: Halem, S. 52-78.
- Hühn, Melanie/Lerp, Dörte/Petzold, Knut et al. (Hg.) (2010): *Transkulturalität, Transnationalität, Transstaatlichkeit, Translokalität. Theoretische und empirische Begriffsbestimmungen*, Berlin: LIT-Verlag.
- Hung, Wu (1997): *The Double Screen. Medium and Representation in Chinese Painting*, Chicago: Chicago University Press.
- Hung, Wu (Hg.) (2001): *Chinese Art at the Crossroads: Between Past and Future, Between East and West*, London, Hong Kong: Institute of International Visual Arts and New Art Media.
- Ibn al-Kalbī, Hishām (1952): *The Book of Idols*, Princeton: Princeton University Press.
- Isao, Takahata (1999): *Jūni seiki no anime-shon, kokuhō emakimono ni miru eigateki animeteki narumono*, Tokyo: Studio Ghibli Company, Tokuma Shoten.
- Jacobs, Ronald N. (2000): *Race, Media, and the Crisis of Civil Society: From Watts to Rodney King*, Cambridge, MA: Cambridge University Press.
- Jannidis, Fotis et al. (Hg.) (2000): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Stuttgart: Reclam.
- Jansen, Michael/Toubekis, Georgios et al. (2009): »Preservation and Management of the UNESCO World Heritage Site of Bamiyan: Laser Scan Documentation and Virtual Reconstruction of the Archaeological Remains«, in: Efstratios Stylianidis (Hg.), *Proceedings of the XXI CIPA International Symposium*, Kyoto, S. 93-100.
- Jennison, Rebecca (1997): »Postcolonial Feminist Locations: The Art of Tomiyama Taeko and Shimada Yoshiko«, in: *U.S.-Japan Women's Journal, English Supplement, Special Issue: Gender and Imperialism* 12, S. 84-108.
- Jennison, Rebecca (2001): »Tomiyama Taeko: An Artist's Life and Work«, in: *Critical Asian Studies* 33, S. 101-119.
- Jeon, Hyesook (2017): »Woman, Body, and Posthumanism: Lee Bul's Cyborgs and Monsters«, in: *Asian Journal of Woman's Studies* 23, S. 29-48.
- Jong, Wilma de/Shaw, Martin/Stammers, Neil (Hg.) (2005): *Global Activism, Global Media*, London: Pluto Press.
- Jordan, Lothar/Kortländer, Bernd (1995): *Nationale Grenzen und internationaler Austausch*, Tübingen: Narr.
- Jullien, François (1992): *La propension des choses. Pour une histoire de l'efficacité en Chine*, Paris: Seuil.
- Jullien, François (2000): *Vom Wesen des Nackten. Mit Photographien von Ralph Gibson*, München: sequenzia.
- Jullien, François (2002): *Der Umweg über China. Ein Ortswechsel des Denkens*, Berlin: Merve.

- Jullien, François (2005): *Schattenseiten. Vom Bösen oder Negativen*, Zürich, Berlin: Diaphanes.
- Jullien, François (2018): *Vom Sein zum Leben. Euro-chinesisches Lexikon des Denkens*, Berlin: Matthes & Seitz.
- Juneja, Monica (2018): »A very civil idea ...« *Art History, Transculturation, and World-Making – With and Beyond the Nation*«, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 81, S. 461-485.
- Juneja, Monica/Falser, Michael (Hg.) (2013): »Archaeologizing« *Heritage? Transcultural Entanglements between Local Social Practices and Global Virtual Realities. Proceedings of the 1st International Workshop on Cultural Heritage and the Temples of Angkor, 2-4 May 2010, Heidelberg*: Springer.
- Kähne, Heinz (1998): *Albrecht Altdorfer. Die Alexanderschlacht*, München: Prestel.
- Kalscheuer, Britta (2005): »Die raum-zeitliche Ordnung des Transdifferenten«, in: *Allolio-Näcke, Lars/Kalscheuer, Britta (Hg.): Kulturelle Differenzen begreifen. Das Konzept der Transdifferenz aus interdisziplinärer Sicht, Frankfurt a.M.: Campus, S. 68-85.*
- Kammel, Frank M. (2013): *Charakterköpfe. Die Bildnisbüste in der Epoche der Aufklärung*, Nürnberg: Germanisches Nationalmuseum.
- Kandinsky, Wassily (1912): *Über das Geistige in der Kunst: insbesondere in der Malerei. Mit 8 Tafeln und 10 Originalholzschnitten*, München: Piper.
- Karentzos, Alexandra (2017/2018): »Was ist schon eine Milliarde Dollar für einen Louvre«, in: *Kunstforum International* 251, S. 82-89.
- Karetzky, Patricia E. (2016): »Contemporary Art by Chinese Diaspora in a Global Age«, in: *East Asian Journal of Popular Culture* 2, S. 267-285.
- Katsiaficas, George N./Na, Kahn-Chae (2006): *South Korean Democracy: Legacy of the Gwangju Uprising*, London, New York: Routledge.
- Kazerouni, Alexandre (2017): *Le miroir de cheikhs. Musée et politique dans les principautés du golfe Persique*, Paris: Presses Universitaires de France.
- Kee, Joan (2015): *From All Sides: Tansaekhwa on Abstraction*, Los Angeles: Blum & Poe.
- Keilhauer, Anneliese und Peter (1986): *DuMont Kunst-Reisführer Südkorea. Kunst und Kultur im »Land der Hohen Schönheit«*, Köln: DuMont.
- Kemp, Wolfgang (2006): *Von Gestalt gesteigert zu Gestalt. Hokusais 100 Ansichten des Fuji*, Berlin: Merve.
- Kern, Thomas/Nam, Sang-Hui (2009): »Die Entstehung des »neuen« demokratischen Medienaktivismus in Südkorea: Struktureller Kontext, Handlungsformen und Akteure«, in: *ASIA* 111, S. 12-34.
- Khoo, Tseen/Lo, Jacqueline (2008): »Introduction. Asia@home: New Directions in Asian Australian Studies«, in: *Journal of Australian Studies* 32, S. 425-432.

- Kila, Joris (2019): »Iconoclasm and Cultural Heritage Destruction Curing Contemporary Armed Conflicts«, in: Saskia Hufnagel/Duncan Chappell (Hg.), *The Palgrave Handbook on Art Crime*, London: Palgrave Macmillan, S. 653-684.
- Kim, Jea-Won (1997): *Der sozialkritische Realismus in Korea. Entstehung und Entwicklung von Minjungsmisul*, München: Universitätsverlag.
- Kim, Sebastian (2020): »Peacebuilding in Korea Through Minjung Art: Struggle for Justice and Peace«, in: Jolyon Mitchell/Giselle Vincett/Theodora Hawksley et al. (Hg.), *Peacebuilding and the Arts*, London: Palgrave Macmillan; Cham, S. 71-90.
- Kim, Dae-Jung (2001): *Mein Leben, mein Weg. Autobiografie des Präsidenten der Republik Korea*, Frankfurt a.M.: F.A.Z. GmbH. Frankfurt Allgemeine Buch.
- Kim, Dae-Jung (2004): *The 21st Century and the Korean People: Selected Speeches of Kim Dae-Jung, 1998-2004*, Seoul: Hakgojae Publishing.
- Kim, Dae-Jung/Choe, Sung-Il (1987): *Prison Writings*, Los Angeles: University of California Press.
- Kim, Jong-Il (1992): »Historical Lesson in Building Socialism and the General Line of Our Party«, in: *Nodong Sinmun*, 4.2.1992, S. 11-24.
- Klöss-Fleischmann, Axel (2015): *Transkulturelle Kunsttherapie: Raum, Identität und die Auswirkungen einer Migration im klinischen Kontext*, Hamburg: Diplomica.
- Kohl, Jeanette/Müller, Rebecca (Hg.) (2007): *Kopf/Bild. Die Büste in Mittelalter und Früher Neuzeit*, München: Deutscher Kunstverlag.
- Kollwitz, Käthe (Hg.) (1972): *Käthe Kollwitz. Graphiken, Zeichnungen, Plastiken*, Stuttgart, Bad-Cannstatt: Cantz.
- Körner, Hans (Hg.) (1990): *Die Trauben des Zeuxis. Formen künstlerischer Wirklichkeitsaneignung*, Hildesheim, Zürich, New York: Olms.
- Koschorke, Albrecht (1990): *Die Geschichte des Horizonts. Grenze und Grenzüberschreitung in literarischen Landschaftsbildern*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kotzenberg, Heike von (1987): *Der revolutionäre Holzschnitt Chinas. Künstler aus dem Umkreis von Lu Xun*, Köln: Museum für Ostasiatische Kunst.
- Koyama-Richard, Brigitte (2008): *1000 Jahre Manga. Das Kultmedium und seine Geschichte*, Paris: Flammarion.
- Koyré, Alexandre (1986): *Von der geschlossenen Welt zum unendlichen Universum*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kravagna, Christian (2017): *Transmoderne. Eine Kunstgeschichte des Kontakts*, Berlin: b_books.
- Kretschmer, Konrad (1989): *Physische Erdkunde im christlichen Mittelalter. Versuch einer quellenmäßigen Darstellung ihrer historischen Entwicklung*, Wien: Olmütz.
- Krieken-Pieters, Juliette van (Hg.) (2006): *Art and Archaeology of Afghanistan: Its Fall and Survival. A Multi-Disciplinary Approach*, London: Brill.

- Krijnen, Christian/Ferrari, Massimo/Fiorato, Francesco (Hg.) (2014): Kulturphilosophie. Probleme und Perspektiven des Neukantianismus, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Kris, Ernst/Kurz, Otto (1934): Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch, Wien: Krystall.
- Kuehn, Julia et al. (Hg.) (2013): Diasporic Chineseness after the Rise of China. Communities and Cultural Production, Vancouver, Toronto: UBC Press.
- Kuhlmann, Ellen/Kollek, Regine (Hg.) (2002): Konfiguration des Menschen. Biowissenschaften als Arena der Geschlechterpolitik, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Kühn, Rolf/Raub, Michael/Titze, Michael (Hg.) (1997): Scham – Ein menschliches Gefühl. Kulturelle, psychologische und philosophische Perspektiven, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Kurbanov, Sergei O. (2019): »North Korea's Juche Ideology: Indigenous Communism or Traditional Thought?«, in: Critical Asian Studies: Bandung Humanism: Towards a New Understanding of the Global South 51, S. 296-305.
- Küster, Volker (1997): »The Priesthood of Han. Reflections on a Woodcut by Hong Sang-Dam«, in: Exchange 26, S. 159-171.
- Kwak, Dae-Won (1995): »Minjung Art in the 1980s and Kwangju in May«, in: Kwangju Biennale Foundation (Hg.), Art as Witness. The Spirit of Kwangju Resistance in May, Ausstellungskatalog der Kwangju Biennale 1995, Seoul: Kwangju Biennale Foundation, S. 118-122.
- Kwangju Biennale Foundation (Hg.) (1995): Art as Witness. The Spirit of Kwangju Resistance in May, Ausstellungskatalog der Kwangju Biennale 1995, Seoul: Kwangju Biennale Foundation.
- Landau, David/Parshall, Peter W. (1994): The Renaissance Print, 1470-1550, New Haven, London: Yale University.
- Lang, Jack (2007): »Le Louvre, un musée universel«, in: Le Monde, 31.1.2007, https://www.lemonde.fr/idees/article/2007/01/31/le-louvre-un-musee-universel-par-jack-lang_861845_3232.htm (23.2.2020).
- Langhorne, Elizabeth L. (2013): Jackson Pollock – Kunst als Sinnsuche. Abstraktion, All-over, Action Painting, Wallerstein: Havel.
- Laotse (1995): Tao Te King. Die Seidentexte von Mawangdui, 500 Jahre älter als andere Ausgaben, Frankfurt a.M.: Fischer.
- Latour, Bruno (2002): Iconoclash. Gibt es eine Welt jenseits des Bilderkrieges?, Berlin: Merve.
- Latour, Bruno/Weibel, Peter (Hg.) (2002): Iconoclash. Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art, Cambridge, MA: MIT Press.
- Ledderose, Lothar (1998): Ten Thousand Things. Module and Mass Production in Chinese Art, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.

- Lee, Youngwoo (Hg.) (2015): *Dansaekhwa. Texts by Youngwoo Lee, Doryun Chong, Jeremy Lewison, Joan Kee, Mika Yoshitake, Melissa Chiu, Alexandra Munroe, Yoon Jin Sup, Tina Kim*, Seoul: Kukje Gallery.
- Lee, Zuk-Nae (1997): »Koreanische Kultur und Schamgefühl«, in: Rolf Kühn/Michael Raub/Michael Titz (Hg.), *Scham – Ein menschliches Gefühl. Kulturelle, psychologische und philosophische Perspektiven*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 75-86.
- Lee, Namhee (2007): *The Making of Minjung. Democracy and the Politics of Representation in South Korea*, Ithaca: Cornell University Press.
- Lee, Katherine I.-Y. (2012): »The Drumming of Dissent during South Korea's Democratization Movement«, in: *Ethnomusicology* 56, S. 179-205.
- Lee, Seon Y. (2019): »The Evolution of Housing Rights Activism in South Korea«, in: Ngai M. Yip/Miguel A. Martínez López/Xiaoyi Sun (Hg.), *Contested Cities and Urban Activism*, Singapore: Palgrave Macmillan, S. 253-273.
- Leeb, Susanne (2012): »Weltkunstgeschichte und Universalismusbegriffe: 1900/2010«, in: *kritische berichte* 40/2, 2012.
- Legeza, Laszlo (1975): *Tao Magic. The Secrete Language of Diagrams and Calligraphy*, London: Thames and Hudson.
- Lichtenberg, Joseph D. (1991): »Motivational-funktionale Systeme als psychische Strukturen«, in: *Forum der Psychoanalyse* 7, S. 85-97.
- Lin, Yutang (1935): *My Country and My People*, New York: Reynal & Hitchcock.
- Lin, Pei-Yin/Tsai, Weipin (Hg.) (2014): *Print, Profit, and Perception. Ideas, Information and Knowledge in Chinese Societies, 1895-1949. China Studies Series*, Leiden: Brill.
- Locher, Hubert (2005): *Deutsche Malerei im 19. Jahrhundert*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Lösch, Klaus (2005): »Begriff und Phänomen der Transdifferenz: Zur Infragestellung binärer Differenzkonstrukte«, in: Lars Allolio-Näcke/Britta Kalscheuer/Arne Manzeschke (Hg.), *Differenzen anders denken. Bausteine einer Kulturtheorie der Transdifferenz*, Frankfurt a.M., New York: Campus, S. 26-49.
- Lowish, Susan (2018): *Rethinking Australia's Art History. The Challenge of Aboriginal Art*, New York, London: Routledge.
- Loyrette, Henri: *Louvre-Lens: (...) two names separated by a hyphen*, <https://www.louvre-lens.fr/zh/a-propos-du-louvre-lens> (29.5.2014).
- Lucidarius (1915): *Aus der Berliner Handschrift. Deutsche Texte des Mittelalters*, Berlin: Weidmann.
- Lufti, Dina (2019): »Bridging the Gap between Modern and Contemporary Arab Art and People«, in: *International Journal of Art and Art History* 7, S. 6-11.
- Lutz-Sterzenbach, Barbara/Schnurr, Ansgar/Wagner, Ernst (Hg.) (2013): *Bildwelten remixed: Transkultur, Globalität, Diversity in kunstpädagogischen Feldern*, Bielefeld: transcript.

- Ma, Laurence J. (2003): »Space, Place, and Transnationalism in the Chinese Diaspora«, in: Carolyn Cartier/Laurence J. Ma (Hg.), *The Chinese Diaspora. Space, Place, Mobility, and Identity*, Lanham et al.: Rowman & Littlefield, S. 1-50.
- Maar, Christa/Burda, Hubert (Hg.) (2004): *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*, Köln: DuMont.
- Macho, Thomas (1996): »Vision und Visage. Überlegungen zu einer Faszinationsgeschichte der Medien«, in: Wolfgang Müller-Funk/Hans-Ulrich Reck (Hg.), *In-szenierte Imagination. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien*, Wien: Springer, S. 87-108.
- Madhubuti, Haki R. (Hg.) (1993): *Why L. A. Happened: Implications of the '92 Los Angeles Rebellion*, Chicago: Third World Press.
- Makaritou, Sophie (Hg.) (2012): *Les arts de l'Islam au Musée du Louvre*, Paris: Hazan.
- Man, Eva K. (2016): *Bodies in China. Philosophy, Aesthetics, Gender, and Politics, Hong Kong*, New York: Chinese University Press; Columbia University Press.
- Mansfield, Elizabeth C. (2007): *Too Beautiful To Picture: Zeuxis, Myth, and Mimesis*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Maravillas, Francis (2007): »Haunted Cosmopolitanisms: Specters of Chinese Art in the Diaspora«, in: *Thamyris/Intersecting* 16, S. 253-282.
- Margottini, Claudio (Hg.) (2014): *After the Destruction of Giant Buddha Statues in Bamiyan (Afghanistan) in 2001*, Berlin: Springer.
- Marinescu, Valentina (Hg.) (2016): *The Global Impact of South Korean Popular Culture*. Hallyu Unbound, London: Lexington Books.
- Mathur, Saloni (Hg.) (2011): *The Migrant's Time. Rethinking Art History and Diaspora*, New Haven: Yale University Press.
- McLean, Ian (Hg.) (2011): *How Aborigines Invented the Idea of Contemporary Art. Writings on Aboriginal Contemporary Art*, Brisbane: Institute of Modern Art.
- Mecklenburg, Norbert (2009): »War Goethe ein Taliban? Seine Polemik gegen die Buddhastatuen von Bamian als indische »Götzenbilder«, in: Ernest W. Hess-Lüttich (Hg.), *Differenzen. Interkulturelle Probleme und Möglichkeiten in Sprache, Literatur und Kultur*, Frankfurt a.M.: Peter Lang, S. 559-562.
- Meißner, Gereon/Sievernich, Werner (1976): *Holzschnitt im Neuen China. Zeitgenössische Graphik aus der Volksrepublik China*, Berlin: GVFC.
- Mersmann, Birgit (1999): *Bücherstreit und Bildersturm. Medienkritische Überlegungen zu Übermalung und Überschreibung im 20. Jahrhundert*, Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Mersmann, Birgit (2004): »Bildkulturwissenschaft als Kulturbildwissenschaft? Von der Notwendigkeit eines inter- und transkulturellen Iconic Turn«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft* 49, S. 91-109.
- Mersmann, Birgit (2008): »(Fern-)Verkehr der Bilder. Mediologie als methodischer Brückenschlag zwischen Bild- und Übersetzungswissenschaft«, in: Bir-

- git Mersmann/Thomas Weber (Hg.), *Mediologie als Methode*, Berlin: Avinus, S. 149-167.
- Mersmann, Birgit (2015): »(Dis-)Embedding Museums. On the Creation of New Urban Museums in Hong Kong and Seoul«, in: *Museum Worlds. Advances in Research* 3, S. 86-104.
- Mersmann, Birgit (2016): »Art History and the Culture of the Image: A Manifesto for Global Art History«, in: Birgit Mersmann/Hans G. Kippenberg (Hg.), *The Humanities between Global Integration and Cultural Diversity*, Berlin, Boston: DeGruyter, S. 70-76.
- Mersmann, Birgit (2017): »Image Enhancement Through Copying? Global and Local Strategies of Reproduction in the Field of World Art and Heritage«, in: Corinna Forberg/Philipp Stockhammer (Hg.), *The Transformative Power of the Copy. A Transcultural and Interdisciplinary Approach*, Heidelberg: Heidelberg University Publishing, S. 243-268.
- Mersmann, Birgit/Dogramaci, Burcu (Hg.) (2019): *Handbook of Art and Global Migration. Theories, Practices, and Challenges*, Berlin, Boston: DeGruyter.
- Mersmann, Birgit/Kippenberg, Hans G. (Hg.) (2016): *The Humanities between Global Integration and Cultural Diversity*, Berlin, Boston: DeGruyter.
- Mersmann, Birgit/Schulz, Martin (Hg.) (2006): *Kulturen des Bildes*, München: Fink.
- Mersmann, Birgit/Weber, Thomas (Hg.) (2008): *Mediologie als Methode*, Berlin: Avinus.
- Merz-Benz, Peter-Ulrich (2014): »Transkulturalität, Transdifferenz und die Wertosphäre. Ein Kapitel der neueren Kulturtheorie und die Kulturphilosophie des Neukantianismus«, in: Christian Krijnen/Massimo Ferrari/Francesco Fiorato (Hg.), *Kulturphilosophie. Probleme und Perspektiven des Neukantianismus*, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 137-160.
- Meyers, Brian (2008): »Ideology as Smokescreen: North Korea's Juche Thought«, in: *Acta Koreana* 11, S. 296-305.
- Michaels, Axel (2019): »Cultural Hybridity and Transculturality«, in: Laila Abu-Er Rub/Christiane Brosius/Sebastian Meurer et al. (Hg.), *Engaging Transculturality. Concepts, Key Terms, Case Studies*, London: Routledge, S. 3-14.
- Michel, Boris (2017): »Saskia Sassen. The Global City«, in: Frank Eckhardt (Hg.), *Schlüsselwerke der Stadtforschung*, Wiesbaden: Springer, S. 31-45.
- Middell, Matthias (Hg.) (2000): *Kulturtransfer und Vergleich*, Leipzig: Universitätsverlag.
- Millner, Alexandra/Teller, Katalin (Hg.) (2018): *Transdifferenz und Transkulturalität. Migration und Alterität in den Literaturen und Kulturen Österreich-Ungarns*, Bielefeld: transcript.
- Mishra, Vijay (1991): »The Diasporic Imaginary. Theorizing the Indian Diaspora«, in: *Textual Practice* 10, S. 421-447.

- Mitchell, W.J.T. (1994): *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago: Chicago University Press.
- Mitchell, Don (1995): »The End of Public Space? People's Park, Definitions of the Public, and Democracy«, in: *Annals of the Association of American Geographers* 85, S. 108-133.
- Mitchell, Jolyon/Vincett, Giselle/Hawksley, Theodora et al. (Hg.) (2020): *Peacebuilding and the Arts*, London: Palgrave Macmillan; Cham.
- Möller, Hans-Georg (2001): *In der Mitte des Kreises. Daoistisches Denken*, Frankfurt a.M., Leipzig: Insel.
- Mordechay, Lewy (2003): »Nimm meine Schuld auf dich. Wie tief ist der politische Riss zwischen Orient und Okzident? Die Religionsgeschichte gibt Antworten«, in: *Die Zeit*, 16.1.2003, https://www.zeit.de/2003/04/Schuld_im_Islam (20.9.2020).
- Morgan, Llewellyn (2015): *The Buddhas of Bamiyan*, London: Harvard University Press.
- Morley, Simon (2013): »Dansaekhwa«, in: *Third Text* 27, S. 189-207.
- Morley, Simon (2018): »The Translucence of the Transhistorical: The Case of Korean Dansaekhwa«, in: *World Art* 8, S. 59-84.
- Motz, Timothy A. (1994): *The Roman Freestanding Portrait Bust. Origins, Context and Early History*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Müller-Funk, Wolfgang/Reck, Hans-Ulrich (Hg.) (1996): *Inszenierte Imagination. Beiträge zu einer historischen Anthropologie der Medien*, Wien: Springer.
- Mun, Young Cho (2015): »Orchestrating Time: The Evolving Landscapes of Grassroots Activism in Neoliberal South Korea«, in: Kyonosuke Hirai (Hg.), *Social Movements and the Production of Knowledge: Body, Practice, and Society in East Asia. Senri Ethnological Studies* 91, Tokyo: National Museum of Ethnography, S. 141-160.
- Murdoch, J. L. (2015): »Talchum. An Embodied Inquiry«, in: Nadine George-Graves (Hg.), *The Oxford Handbook of Dance and Theater*, Oxford, New York: Oxford University Press, S. 794-812.
- Murray, Soraya (2008): »Cyberated Aesthetics: Lee Bul and the Body Transfigured«, in: *PAJ: A Journal of Performance and Art* 30, S. 38-50.
- Naef, Silvia (2007): *Bilder und Bilderverbot im Islam. Vom Koran bis zum Karikaturenstreit*, München: C.H. Beck.
- Nail, Thomas (2019): »The Migrant Image«, in: Burcu Dogramaci/Birgit Mersmann (Hg.), *Handbook of Art and Global Migration. Theories, Practices, and Challenges*, Berlin, Boston: DeGruyter, S. 54-69.
- Nancy, Jean-Luc (2004): »Das Bild: Mimesis & Methexis«, in: Jörg Huber (Hg.), *Ästhetik Erfahrung. Interventionen* 13, Zürich: Voldemeer, S. 171-190.
- Napier, Susan J. (2007): *From Impressionism to Anime. Japan as fantasy and fan cult in the mind of the West*, New York: Palgrave Macmillan.

- Neuburger, Susanne (Hg.) (2007): *Laboratorium Moderne. Bildende Kunst, Fotografie und Film im Aufbruch*. Ausstellungskatalog Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst.
- Newall, Diana (Hg.) (2017): *Art and its Global Histories: A Reader*, Manchester: Manchester University Press.
- Nouvel, Jean (2019): *Louvre Abu Dhabi. Story of an Architectural Project*, Abu Dhabi: Skira.
- Noyes, James (2013): *The Politics of Iconoclasm. Religion, Violence and the Culture of Image-Breaking in Christianity and Islam*, London: I.B. Tauris.
- Oh, Kongdan/Hassig, Ralph C. (2000): *North Korea. Through the Looking Glass*, Washington: Brookings Institution Press.
- Ok Soong, Won-Cha (1986): *Der Einfluss der Donghak-Bewegung auf die Ausbildung der Minjung-Theologie in Korea*, Frankfurt a.M.: Selbstverlag.
- Ortiz, Fernando (1940): *Contrapunteo Cubano del Tabaco y el Azúcar*, Havanna: Jesús Montero.
- Panofsky, Erwin (1927): »Die Perspektive als ›symbolische Form‹«, in: Fritz Saxl (Hg.), *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924-1925*, Leipzig, Berlin: B. G. Teubner, S. 258-330.
- Panofsky, Erwin (1991): *Perspective as Symbolic Form*, New York: Zone Books.
- Park, Chan-Kyong (2017): *The Phantom of ›Minjok Art‹*, HKW Berlin, https://www.hkw.de/en/tigers_publication/the_phantom_of_minjok_art__park_chan_kyong/the_phantom_of_minjok_art__park_chan_kyong.php (13.10.2020).
- Park, Sang-Jin (2013): *Under the Microscope. The Secrets of the Tripitaka Koreana Woodblocks*, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Park, Sung-Kyu (Hg.) (1996): *Korean Monochrome Painting in the 1970s*, Seoul: Gallery Hyundai.
- Park, Youngdae (2004): *Essential Korean Art. From Prehistory to the Joseon Period*, Seoul: Hyeonamsa.
- Pasulka, Nicole (2006): »The Museum Project. Interview with Korean photographer Atta Kim«, in: *The Morning News*, 7.8.2006, <https://themorningnews.org/gallery/the-museum-project> (20.9.2020).
- People's Daily (2001): »China to Build Bamiyan Buddha Statues Replica«, 19.4.2001, http://en.people.cn/english/200104/19/eng20010419_68146.html (2.2.2021).
- Petzet, Michael (2001): »Introduction«, in: Dino Bumbaru et al. (Hg.), *Heritage at Risk. ICOMOS World Report 2001/2002 on Monuments and Sites in Danger*, München: K.G. Saur Verlag, S. 13-19.
- Pfadenhauer, Michaela/Grenze, Tilo (Hg.) (2017): *De-Mediatisierung. Medien – Kultur – Kommunikation*, Wiesbaden: Springer.
- Pfisterer, Ulrich (2008): »Origins and Principles of World Art History: 1900 (and 2000)«, in: Kitty Zijlmans/Wilfried van Damme (Hg.), *World Art Studies. Exploring Concepts and Approaches*, Amsterdam: Valiz, S. 69-89.

- Pias, Claus (1994): »Original, Multiple und kompatible Produktion«, in: Felix Zdenek (Hg.), *Das Jahrhundert des Multiple. Von Duchamp bis in die Gegenwart*, Stuttgart: Oktagon Verlag, S. 74-81.
- Pias, Claus (2002): »Multiple«, in: Hubertus Butin (Hg.), *Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, Köln: DuMont, S. 219-224.
- Plateroti, Francesco (2001): *Vincent van Gogh. Das japanische Album, Arles 1888*, Paris: L'Atelier du Midi.
- Plaza, Beatriz (2010): »Valuing Museums as Economic Engines. Willingness to pay or discounting of cash-flows?«, in: *Journal of Cultural Heritage* 11, S. 155-162.
- Plinius Secundus (1882): *Die Naturgeschichte* (= 5, Buch XXXV), Leipzig: Gessner & Schramm.
- Pörksen, Uwe (1997): *Weltmarkt der Bilder. Eine Philosophie der Visiotype*, Stuttgart: Klett-Cotta.
- Pratt, Mary L. (2007): »Arts of the Contact Zone«, in: David Bartholomae/Anthony Petrosky (Hg.), *Ways of Reading. An Anthology for Writers*, Boston, New York: Bedford; St. Martin's, S. 485-505.
- Pratt, Mary L. (2007): *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, New York: Routledge.
- Prüss, Jaana/Rahman-Steinert, Uta (Hg.) (2002): *Ik-Joong Kang. Cologne Pagoda & Other Works*, Berlin: Prüss & Ochs Galerie.
- Pu, Sung-Ling (1982): *Das Wandbild. Chinesische Liebesgeschichte aus dieser und der anderen Welt*, Frankfurt a.M.: Fischer.
- Quayson, Ato/Daswani, Girish (2013): »Introduction – Diaspora and Transnationalism. Scapes, Scales, and Scopes«, in: Quayson Ato/Girish Daswani (Hg.), *A Companion to Diaspora and Transnationalism*, Oxford: Blackwell, S. 1-26.
- Read, Herbert (1959): *A Concise History of Modern Painting*, London: Thames and Hudson.
- Reichert, Ramón (2017): »Defacement – Faciales Regime, »Selfies« und Gesichtslösung in den Sozialen Medien«, in: Michaela Pfadenhauer/Tilo Grenze (Hg.), *De-Mediatisierung. Medien – Kultur – Kommunikation*, Wiesbaden: Springer, S. 113-126.
- Reuters (2001a): *New York's Metropolitan Makes Afghan Art Offer*, 1 March 2001.
- Reuters (2001b): *Afghan Taliban Say Parts of Statues Blown Up*, 5 March 2001.
- Ricci, Matteo (1942): *The China That Was. China as discovered by the Jesuits at the close of the sixteenth century*, Milwaukee: Bruce Publishing.
- Riemann, Bernhard (1853): *Ueber die Hypothesen, die der Geometrie zugrunde liegen. Aus dem dreizehnten Bande der Abhandlungen der Königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen*, Göttingen, <https://www.maths.tcd.ie/pub/HistMath/People/Riemann/Geom/Geom.html> (2.2.2021).
- Robinson, Michael E. (2007): *Korea's Twentieth-Century Odyssey*, Honolulu: University of Hawaii Press.

- Roe, Jae-Ryung (2001): *Contemporary Korean Art*, St. Leonhards: Craftsman House.
- Rolland, Anne-Solène/Murauskaya, Hanna (Hg.) (2008): *De Nouveaux Modèles de Musées? Formes et enjeux des créations et rénovations de musées en Europe. XIXe-XXIe siècles*, Paris: L'Harmattan.
- Rosa, Hartmut (2014): *Beschleunigung und Entfremdung. Entwurf einer kritischen Theorie spätmoderner Zeitlichkeit*, Berlin: Suhrkamp.
- Rougé, Bertrand (Hg.) (1992): *Suites et Séries. Actes du Troisième Colloque du CI-CADA*, Pau: Université de Pau.
- Safran, William (1991): »Diasporas in Modern Societies: Myths of Homeland and Return«, in: *Diaspora: A Journal of Transnational Studies* 1.1, S. 83-99.
- Saito, Hitomi/Nakamura, Akiyo (Hg.): *Jean Nouvel. Louvre Abu Dhabi*, Tokyo: A.D.A. EDITA.
- Salahuddin, Sayed (2008): *Giant Buddha Statue Unearthed in Afghanistan*, 11.9.2008, <https://www.reuters.com/article/us-afghan-stature/giant-buddha-stature-unearthed-in-afghanistan-idUSISL34253320080911> (8.9.2020).
- Samuel, Raphael (Hg.) (1981): *People's History and Socialist Theory*, London: Routledge; Kegan Paul.
- Sartre, Jean-Paul (1993): *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Saxl, Fritz (Hg.) (1927): *Vorträge der Bibliothek Warburg 1924-1925*, Leipzig, Berlin: B. G. Teubner.
- Schmeiser, Leonhard (2002): *Die Erfindung der Zentralperspektive und die Entstehung der neuzeitlichen Wissenschaft*, München: Fink.
- Schmieder, Peter (1998): *unlimitiert. Der VICE-Versand von Wolfgang Feelisch. Unlimitierte Multiples in Deutschland*, Köln: Walther König.
- Schneede, Uwe M. (2001): *Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert. Von den Avantgarden bis zur Gegenwart*, München: C.H. Beck.
- Schneider, Norbert (2009): *Geschichte der Landschaftsmalerei. Vom Spätmittelalter bis zur Romantik*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Schwan, Friedrich B. (2003): *Handbuch japanischer Holzschnitt. Hintergründe, Techniken, Themen und Motive*, München: Iudicium.
- Schwartz, Benjamin I. (1985): *The World of Thought in Ancient China*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Screech, Timon (1996): *The Western Scientific Gaze and Popular Imagery in Later Edo Japan: The Lens Within the Heart*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Seidler, Günter H. (2001): *Der Blick des Anderen. Eine Analyse der Scham*, Stuttgart: Klett-Cotta.
- Seidlitz, Woldemar von (1923): *Geschichte des japanischen Farbenholzschnitts*, Dresden: Verlag von Wolfgang Jess.
- Seoul Olympic Organization Committee (Hg.) (1987): *Korean Art Guide*, Seoul: Yekong Publications.

- Shi, Hongxia (2003): Kommunikationsprobleme zwischen deutschen Expatriates und Chinesen in der wirtschaftlichen Zusammenarbeit. Empirische Erfahrungen und Analyse der Einflußfaktoren, Würzburg: Universitätsverlag.
- Shieh, Jhy-Wey (1999): »Grenze wegen Öffnung geschlossen. Zur Legende vom chinesischen Maler, der in seinem Bild verschwindet«, in: Jürgen Wertheimer/Susanne Göße (Hg.), Zeichen lesen. Lese-Zeichen. Kultursemiotische Vergleiche von Leseweisen in Deutschland und China, Tübingen: Stauffenburg, S. 201-226.
- Shin, Gi-Wook/Hwang, Kyung M. (2003): Contentious Kwangju: The May 18 Uprising in Korea's Past and Present, Lanham: Rowman & Littlefield.
- Smith, Terry (2009): What is Contemporary Art?, Chicago: Chicago University Press.
- Smith, Terry (2011): »Writing the History of Australian Art: Its Past, Present and Possible Future«, in: Journal of Art Historiography, S. 1-25.
- Sohn, Pow-Key (1959): »Early Korean Printing«, in: Journal of the American Oriental Society 79, S. 96-103.
- Speiser, Werner/Goepper, Roger/Fribourg, Jean (1975): Chinesische Kunst: Malerei, Kalligraphie, Steinabreibungen, Holzschnitte, Zürich: Atlantis.
- Spielmann, Heinz/Westheider, Ortrud (Hg.) (2004): Wolkenbilder. Die Entdeckung des Himmels, München: Hirmer.
- Spike, John T. (1997): Fran Angelico, München: Hirmer.
- Stockhorst, Stefanie (Hg.) (2010): Cultural Transfer Through Translation: The Circulation of Enlightened Thought in Europe by Means of Translation, Amsterdam, New York: Rodopi.
- Stylianidis, Efstratios (Hg.) (2009): Proceedings of the XXI CIPA International Symposium, Kyoto.
- Tan, Chee-Beng (Hg.) (2013): Routledge Handbook of the Chinese Diaspora, London, New York: Routledge.
- Tang, Xiaobing (2008): Origins of the Chinese Avant-garde. The Modern Woodcut Movement, Berkeley: University of California Press.
- Tangherlini, Timothy R. (1998): »Remapping Koreatown: Folklore, Narrative and the Los Angeles Riots«, in: Western Folklore 58, S. 149-173.
- Teon, Aris (2007): »The Concept of Face in Chinese Culture and the Difference Between Mianzi and Lian«, in: The Greater China Journal, o.S.
- The May 18 Memorial Foundation (Hg.) (2007): The May 18 Gwangju Democratic Uprising, [http://eng.518.org/\(12.10.2020\)](http://eng.518.org/(12.10.2020)).
- Thiem, Gunther (1972): »Zu Werk und Wirkung der Käthe Kollwitz«, in: Käthe Kollwitz. Graphiken, Zeichnungen, Plastiken, Stuttgart, Bad-Cannstatt: Cantz, S. 23-31.
- Tiedemann, Rolf/Schweppenhäuser, Hermann (Hg.) (1972): Walter Benjamin. Gesammelte Schriften, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Tietjen, Friedrich (2008): »The Making of: Multiples«, in: Peter Weibel (Hg.), *Kunst ohne Unikat. Multiple und Sampling als Medium: Techno-Transformationen der Kunst*, Köln: Walther König, S. 81-88.
- Tobey, Mark (1958): »Japanese Traditions and American Art«, in: *College Art Journal* 18, S. 20-24.
- Tölölyan, Khachig (1991): »The Nation-State and Its Others: In Lieu of a Preface«, in: *Diaspora: A Journal of Transnational Studies* 1.1, S. 3-7.
- Tu, Weiming (1991): »Cultural China: The Periphery as the Center«, in: *Daedalus* 120, S. 1-32.
- Tymoczko, Maria (2006): »Reconceptualizing Translation Theory. Integrating Non-Western Thought about Translation«, in: Theo Hermans (Hg.), *Translating Others*, Manchester: St Jerome Publishing, S. 13-32.
- Tymoczko, Maria (2007): *Enlarging Translation, Empowering Translators*, Manchester: St Jerome Publishing.
- Veltheim-Ostrau, Hans-Hasso von (1956): *Tagebücher aus Asien. Erster Teil: Bombay, Calcutta, Kaschmir, Afghanistan, die Himalayas, Nepal, Benares. 1935-1939*, Hamburg: Claassen.
- Virilio, Paul (1980): *Geschwindigkeit und Politik. Ein Essay zur Dromologie*, Berlin: Merve.
- Waetzold, Wilhelm (1947): *Schöpferische Phantasie*, Wiesbaden: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung.
- Wang, Bomin (1982): *Zhongguo hui hua shi*, Shanghai: Ren min mei shu.
- Wang, Nanming (2001): »The Shanghai Art Museum Should not Become a Market Stall in China for Western Hegemonism. A Paper Delivered at the 2001 Shanghai Biennale«, in: Wu Hung (Hg.), *Chinese Art at the Crossroads: Between Past and Future, Between East and West*, London, Hong Kong: Institute of International Visual Arts and New Art Media, S. 265-268.
- Warikoo, Kulbhushan (Hg.) (2002): *Bamiyan. Challenge to World Heritage*, New Delhi: Bhavana Books & Prints.
- Warnke, Martin (Hg.) (2003): *Der Bilderatlas Mnemosyne*, Berlin: Akademie Verlag.
- Weibel, Peter (Hg.) (2008): *Kunst ohne Unikat. Multiple und Sampling als Medium: Techno-Transformationen der Kunst*, Köln: Walther König.
- Weibel, Peter (Hg.) (2015): *Global Activism. Art and Conflict in the 21st Century*, Karlsruhe, Cambridge, MA, London: MIT Press.
- Weichhart, Peter (2010): »Das ›Trans-Syndrom‹. Wenn die Welt durch das Netz unserer Begriffe fällt«, in: Melanie Hühn/Dörte Lerp/Knut Petzold et al. (Hg.), *Transkulturalität, Transnationalität, Transstaatlichkeit, Translokalität. Theoretische und empirische Begriffsbestimmungen*, Berlin: LIT-Verlag, S. 47-70.
- Wellershoff, Dieter (1980): *Das Verschwinden im Bild*, Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Wells, Kenneth M. (Hg.) (1995): *South Korea's Minjung Movement. The Culture and Politics of Dissidence*, Honolulu: University of Hawaii Press.

- Welsch, Wolfgang (1992): »Transkulturalität – Lebensformen nach der Auflösung der Kulturen«, in: *Information Philosophie* 20/2, S. 5-20.
- Welsch, Wolfgang (1995): »Transkulturalität. Zur veränderten Verfasstheit heutiger Kulturen«, in: *Zeitschrift Kulturaustausch* 1, S. 39-44.
- Welsch, Wolfgang (1999): »Transculturality: The Puzzling Form of Cultures Today«, in: Mike Featherstone/Scott Lash (Hg.), *Spaces of Culture: City, Nation, World*, London: Sage, S. 194-213.
- Welsch, Wolfgang (2005): »Auf dem Weg zu transkulturellen Gesellschaften«, in: Lars Allolio-Näcke/Britta Kalscheuer/Arne Manzeschke (Hg.), *Differenzen anders denken. Bausteine einer Kulturtheorie der Transdifferenz*, Frankfurt a.M., New York: Campus, S. 314-341.
- Welsch, Wolfgang (2008): *Unsere postmoderne Moderne*, Berlin: Akademie Verlag.
- Welsch, Wolfgang (2011): *Immer nur der Mensch? – Entwürfe zu einer anderen Anthropologie*, Berlin: Akademie Verlag.
- Welsch, Wolfgang (2017): *Transkulturalität. Realität – Geschichte – Aufgabe*, Wien: new academic press.
- Wenzel, Claudia (2011): »The Image of the Buddha: Buddha Icons and Aniconic Traditions in India and China«, in: *Transcultural Studies* 1, S. 263-305.
- Werner, Michael/Zimmermann, Bénédicte (2004): *De la comparaison à l'histoire croisée (= Le genre humain, Band 42)*, Paris: Seuil.
- Wertheimer, Jürgen/Göfse, Susanne (Hg.) (1999): *Zeichen lesen. Lese-Zeichen. Kultursemiotische Vergleiche von Leseweisen in Deutschland und China*, Tübingen: Stauffenburg.
- Winther-Tamaki, Bert (2001): *Art in the Encounter of Nations: Japanese and American Artists in the Early Postwar Years*, Honolulu: University of Hawaii Press.
- Wolf, Gerhard et al. (Hg.) (2018): *Bilderfahrzeuge. Aby Warburgs Vermächtnis und die Zukunft der Ikonologie*, Berlin: Klaus Wagenbach.
- Wolf, Michaela (2008): »Translation – Transkulturation. Vermessung von Perspektiven transkultureller politischer Aktion«, <https://transversal.at/transversal/0608/wolf/de> (1.3.2021).
- Wurmser, Léon (1990): *Die Maske der Scham: Die Psychoanalyse von Schamaffekten und Schamkonflikten*, Berlin, Heidelberg: Springer.
- Xu, Ben (1998): »From Modernity to Chineseness: The Rise of Nativist Cultural Theory in Post-1989 China«, in: *Positions* 6.1, S. 255-284.
- Xuanzang (2000): *Si-Yu-Ki: Buddhist Records of the Western World*. Translated by Samuel Beal, Samuel Abingdon: Routledge.
- Yan, Xunxiang (2009): *The Individualization of Chinese Society*, Oxford, New York: Berg.
- Yi, Pul/Gordan Nesbitt, Rebecca (Hg.) (2001): *Lee Bul. The Divine Shell*, Wien: BAWAG Foundation.

- Yip, Ngai M./Martínez López, Miguel A./Sun, Xiaoyi (Hg.) (2019): *Contested Cities and Urban Activism*, Singapore: Palgrave Macmillan.
- Zdenek, Felix (Hg.) (1994): *Das Jahrhundert des Multiple. Von Duchamp bis in die Gegenwart*, Stuttgart: Oktagon Verlag.
- Zhang, Fa/Zhang, Yiwu/Wang, Yichuan (1994): »Cong ›xiandai xing‹ dao ›zhonghua xing‹: Xin zhishi xing de tanxun [From ›Modernity‹ to ›Chineseness‹: An Inquiry into a New Mode of Knowledge]«, in: *Wenyi zhengming [Debates of Literature and Art]* 2, S. 10-20.
- Zhou, Min (2017): *Contemporary Chinese Diasporas*, Singapore: Palgrave Macmillan.
- Zijlmans, Kitty/Damme, Wilfried van (Hg.) (2008): *World Art Studies. Exploring Concepts and Approaches*, Amsterdam: Valiz.
- Zitko, Hans (1998): »Der Ritus der Wiederholung. Zur Logik der Serie in der Kunst der Moderne«, in: Carola Hilmes/Dietrich Mathy (Hg.), *Dasselbe noch einmal. Die Ästhetik der Wiederholung*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 159-183.

Zweitveröffentlichungen/Übersetzungen

Das Bild als Lebensspur. Grenzauflösung durch Imagination und Animation

Bei diesem Kapitel handelt es sich um eine leicht veränderte Fassung des Beitrages »Das Bild als Spur. Transgressionen und Animationen« in: Belting, Hans (Hg.)(2007): Bilderfragen. Die Bildwissenschaften im Aufbruch, München: Fink, S. 195-216.

Bild-Fortpflanzungen. Multiplikationen und Modulationen als iterative Kulturpraktiken in Ostasien

Bei diesem Kapitel handelt es sich um eine leicht veränderte Fassung des Beitrages »Bild-Fortpflanzungen. Multiplikationen und Modulationen als iterative Kulturpraktiken in Ostasien« in Fehrmann, Gisela et al. (Hg.)(2004): OriginalKopie. Praktiken des Sekundären, Köln: DuMont, S. 224-241.

Bildkulturelle Ambiguität in der chinesisch-australischen Kunst

Bei diesem Kapitel handelt es sich um die leicht adaptierte deutsche Version des Beitrages »Ambiguous Attachments. Creations of Diasporic Aesthetics and Migratory Imagery in Chinese-Australian Art« in: Miyamoto, Bénédicte; Ruiz, Marie (Hg.)(2021): Art and Migration. Revisioning the Borders of Community, Manchester: Manchester University Press, S. 63-87.

Mangas im globalen Transit. Mo(n)dalitäten medialer und kultureller Bildübertragung

Bei diesem Kapitel handelt es sich um eine leicht veränderte Fassung des Beitrages »Mangas im globalen Transit. Mo(n)dalitäten medialer und kultureller Bildübertragung« in: Bering, Kunibert; Fleck, Robert (Hg.)(2014): WeltBilder. Kunst und Globalisierung, Oberhausen: Athena-Verlag, S. 137-154.

Abbildungen

Der Horizont als Limesfigur: Bilddifferenz und -transdifferenz zwischen der europäischen und ostasiatischen Malerei

- Abb. 1:** Talisman mit Bild des Himmelsboten aus dem daoistischen Kanon *Cheng-t'ung Tao-tsang*, 217-21: 7a, 1436. In: Legeza 1975: 105, Tafel 81
- Abb. 2:** Fra Angelico, *Die Verkündigung an Maria und Anbetung der Heiligen Drei Könige*, Tempera-Tafelmalerei, 1430-1445, Museo di San Marco, Florenz. In: Spike 1997: 93
- Abb. 3:** Tōhaku Hasegawa, *Kiefernwald*, sechsteiliger Stellschirm, 16. Jh. Prometheus Bildarchiv
- Abb. 4:** Albrecht Altdorfer, *Die Alexanderschlacht*, 1529, Öl auf Leinwand. In: Kähne 1997: 3
- Abb. 5:** Jan Vermeer van Haarlem der Ältere, *Blick von den Dünen auf die holländische Ebene*, ca. 1670, Öl auf Eichenholz. © Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Foto: Hans-Peter Klut
- Abb. 6:** Caspar David Friedrich, *Der Mönch am Meer*, 1808-1810, Öl auf Leinwand. In: Locher 2005: 47
- Abb. 7:** Emil Nolde, *Lichte Meerstimmung*, 1901, Öl auf Leinwand. In: Spielmann/Westheider 2004: 230
- Abb. 8:** Mark Tobey, *Universal Field*, 1949, Tempera und Pastel auf Pappe. © VG Bildkunst

Das Bild als Lebensspur. Grenzüberschreitung durch Imagination und Animation

- Abb. 1:** Chen Xianzhang (1428-1500), *Gesang des Fischers*, Kursivschrift, Tusche auf Papier, Hängerolle, Ming-Dynastie. In: Billeter 1989: 120
- Abb. 2:** Kang Hui-An, *Über dem Wasser meditierender Literat*, 15. Jh., indische Tusche auf Papier. In: Park 2004: 85
- Abb. 3:** Xu Bing, *Ghosts Pounding the Wall*, 1990/1991, Frottage auf Papier, Installation. In: Erickson 2001: 28

Abb. 4: Hubert Vos, *Porträt des koreanischen Königs Gojong*, 1899, Öl auf Leinwand. In: Seoul Olympic Organization Committee 1987: 18

Bild-Fortpflanzungen. Multiplikationen und Modulationen als iterative Kulturpraktiken in Ostasien

Abb. 1: Statue des chinesischen Mönchs Baozi (Jap. Hoshi) aus dem Saoji-Tempel in Kyoto, Heian-Periode. In: Barthes 1981: 77

Abb. 2: Halle der Tausend Buddhas mit der Triade Shakaymuni, Manjushri und Samantabhadra im Daehungsa-Tempel in Korea. In: Keilhauer 1986: 220, Farbtafel 35

Abb. 3: Kang Ik-Joong, *Cologna Pagoda*, 2001, Installation. In: Steinert 2002: 17

Abb. 4: Lee Bul, *Majestic Splendor*, 1997, Installation. In: Roe 2001: 104

Abb. 5: Katharina Fritsch, *Tischgesellschaft*, 1988, Installation. In: Blazwick 2002: 26

Bildpolitik des demokratischen Widerstands: Der koreanische *Minjung*-Kunstaktivismus zwischen Transkulturation und Renationalisierung

Abb. 1: Lee U-Fan, *From Point*, 1976, Öl auf Leinwand. In: Park 1996: o.S.

Abb. 2: Tomiyama Taeko, *Pieta*, Gwangju-Serie, 1980, Lithografie. In: Kwangju Biennale 1995: 136

Abb. 3: Hong Song-Dam, *Fighting with Stones*, 1986, Holzschnitt. <https://www.wikiart.org/en/hong-song-dam/fighting-with-stones-1986> [letzter Zugriff 12.2.2021]

Abb. 4: Choi Byung-Soo, Porträt des Studenten Lee Han-Yeol, Ersatzgemälde für das von Polizeikräften zerstörte Originalbild, Ausstellungsansicht auf der Gwangju-Biennale 2010. © designboom (<https://www.designboom.com/art/byungsoo-choi-at-gwangju-art-biennale-2010/>) [letzter Zugriff 12.2.2021]

Abb. 5: Oh Youn, *Marketing V – Hell*, 1981, Mixed Media. In: Park 2017: 2

Abb. 6: Als Talchum verkleidete/r Demonstrant/in während der Proteste gegen die amtierende südkoreanische Präsidentin Park Geun-Hye, 19. November 2016. © Ahn Young-joon/AP

Abb. 7: Sambo-Ilbae-Marsch während der Proteste gegen den Guangzhou-Shenzhen-Hong Kong Express Railway, Januar 2010. https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/6/6e/Promotion_activity_of_HK_80_Night_Anti-Express_Rail_Link_01.jpg [letzter Zugriff 12.2.2021]

Gesichtsverlust oder Selbstbewusstheit? Skopische Chiasmen in der chinesischen und koreanischen Body- und Performancekunst

- Abb. 1:** Hans Baldung Grien, *Der Sündenfall*, 1531, Öl und Tempura auf Tannenholz. © Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid
- Abb. 2:** Zhijie Qiu, *Chinese Shan-shui-Tattoo No. 2*, 1994, Fotografie. In: Buci-Glucksmann/Decrop 2003: 31
- Abb. 3:** Atta Kim, *The Nirwana Series*, The Museum Project #136, 2000, Fotografie. In: Atta Kim Studio 2009: 152
- Abb. 4:** Xiaogang Zhang, *Bloodline Series*, 1998, Öl auf Leinwand. In: Fibicher/Frehner 2005: 154
- Abb. 5:** Huan Zhang, *Family Tree*, 2000, Farbfotografie, 9-teilig. In: Fibicher/Frehner 2005: 159
- Abb. 6:** Hein-Kuhn Oh, *Ji-ae Kim, age 16, Eun-hye Kang, age 16*, 2003, Fotografie. © Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers

Bildkulturelle Ambiguität in der chinesisch-australischen Kunst

- Abb. 1:** Ah Xian, *Heavy Wounds No. 7*, 1991, Öl auf Leinwand. © Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers
- Abb. 2:** Ah Xian, *China China – Bust No. 34*, 1999, eisenrote Glasur auf Porzellan. © Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers
- Abb. 3:** Fan Dongwang, *Descendant – Red Environment #1*, 1995, Acryl auf Leinwand. © Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers
- Abb. 4:** Fan Dongwang, *Descendant Bodies #1*, 1996, Acryl auf Leinwand. © Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers
- Abb. 5:** Fan Dongwang, *Shifting Perspective and the Body*, 1997-1999, Acryl auf Leinwand. © Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers
- Abb. 6:** Fan Dongwang, *Double Screens #1, Serie Shifting Perspective and the Body*, 1997-1999, Acryl auf Leinwand. © Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers
- Abb. 7:** Fan Dongwang, *Bardi Madonna #2, Serie Shifting Perspective and the Body*, 1997-1999, Acryl auf Leinwand. © Mit freundlicher Genehmigung des Künstlers

Mangas im globalen Transit: Mo(n)dalitäten medialer und kultureller Bildübermittlung

- Abb. 1:** Buchseite aus Hokusai-Manga mit den Bildmotiven »Spiel mit Grimassen«, »Wanderschauspieler« und »Akrobaten«, 1819, Farbholzschnitt. In: Bouquillard/Marquet 2007: 114

- Abb. 2:** Karikaturen an den Deckenbalken des Hōryū-Tempels in Japan, Ende des 7. Jh. In: Koyama-Richard 2008: 12
- Abb. 3:** Toba Sōjō (Kakuyū, 1053-1140) zugeschrieben, Bildrolle mit Vogel- und Tierkarikaturen (*Chōju jinbutsu giga*), genaues Entstehungsdatum unklar. In: Koyama-Richard 2008: 15
- Abb. 4a:** Kawanabe Kyōsai, *Die nächtliche Prozession der 100 Dämonen*, Auszug aus dem Pandämonium Kyōsai Hyakki gadan, 1889. In: Koyama-Richard 2008: 51
- Abb. 4b:** Mizuki Shigeru, Gestalt des Yōkai Nurarikyon aus *Die nächtliche Prozession der 100 Dämonen*, 1959. In: Koyama-Richard 2008: 51
- Abb. 5:** Van Gogh, *Selbstbildnis* (Gauguin gewidmet), 1888, Öl auf Leinwand. https://www.gogh.ch/img/1888_selbstbildnis_fuer_gauguin.jpg. © Fogg Art Museum, Harvard University Art Museums [letzter Zugriff 12.2.2021]
- Abb. 6:** Manga Cosplay in einer nachgestellten Szene aus dem Animationsfilm *The Rose of Versailles* mit Marie Antoinette und Lady Oscar, 1999. <http://sasouri.de/viantart.com/art/Marie-Antoinette-and-Lady-Oscar-268068313> [letzter Zugriff 12.2.2021]

Islamistischer oder okzidentalischer Ikonoklasmus? Die Zerstörung und Rekonstruktion der Buddha-Statuen von Bamiyan

- Abb. 1:** Die größere Buddha-Figur von Bamiyan vor und nach der Zerstörung im Jahr 2001. <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=8249891> [letzter Zugriff 12.2.2021]
- Abb. 2:** Replika der im chinesischen Leshan errichteten kleineren Buddha-Statue von Bamiyan. © REUTERS/Guan Niu
- Abb. 3:** Die weltgrößte Buddha-Statue in Leshan in der Sichuan-Provinz, China. © Ariel Steiner, CC BY-SA 2.5, https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/3/38/Leshan_Buddha_Statue_View.JPG [letzter Zugriff 12.2.2021]
- Abb. 4:** Rekonstruktion der größeren Buddha-Statue von Bamiyan nach Michael Jansen and Georgios Toubekis (RWTH Aachen) in Zusammenarbeit mit dem Lehrstuhl für Restaurierung, Kunsttechnologie und Konservierungswissenschaft an der TU München. © Arnold Metzinger/TU München
- Abb. 5:** Modellierung des kleineren Buddha von Bamiyan in der Rekonstruktion von Armin Grün. Links: Touristenaufnahmen; Mitte: Punktwolke; Rechts: Texturiertes 3D-Modell. Grün/Remondino/Zhang 2004: 190
- Abb. 6:** Alexander Burnes, *Die Kolossalstatuen von Bamiyan*, 1833, Stich der Day & Haghe Lithographers to the King. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bamiyan_Buddhas_Burnes.jpg [letzter Zugriff 12.2.2021]
- Abb. 7:** Demonstration der buddhistischen Jugendorganisation World Fellowship of Buddhist Youth (WFBY) vor dem Hauptsitz der UNESCO in Bangkok gegen die

Zerstörung der Kulturstätte Mes Aynak in Afghanistan, 2012. Foto Apichart Jinkul, <https://www.bangkokpost.com/learning/learning-news/321199/afghan-buddha-statues-in-danger> [letzter Zugriff 12.2.2021]

Bildkulturtransfer im globalen Zeitalter musealer Reproduzierbarkeit: Der Louvre Abu Dhabi

Abb. 1: Guggenheim-Museum in Bilbao. Foto Philipp Maiwald, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Guggenheim_museum_Bilbao_HDR-image.jpg [letzter Zugriff 12.2.2021]

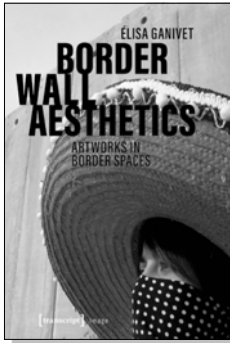
Abb. 2: Licht- und Schattenspiel unter der Museumskuppel des Louvre Abu Dhabi.
© Birgit Mersmann

Abb. 3: Kuppelansicht des Louvre Abu Dhabi. © TDIC – Architect Jean Nouvel

Abb. 4: Traditionelles arabisch-emiratisches Haus mit Palmblattbedachung im Heritage Village in Abu Dhabi, VAE. © Mit freundlicher Genehmigung von Hannah van de Löcht

Abb. 5: Blick ins Große Vestibül des Louvre Abu Dhabi. In: Saito/Nakamura 2018: 60

Kunst- und Bildwissenschaft



Elisa Ganivet

Border Wall Aesthetics
Artworks in Border Spaces

2019, 250 p., hardcover, ill.

79,99 € (DE), 978-3-8376-4777-8

E-Book:

PDF: 79,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4777-2



Thomas Gartmann, Christian Pauli (Hg.)

Arts in Context – Kunst, Forschung, Gesellschaft

2020, 232 S., kart.

39,00 € (DE), 978-3-8376-5322-9

E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation

PDF: ISBN 978-3-8394-5322-3



Reinhard Kren, Monika Leisch-Kiesel (Hg.)

Kultur – Erbe – Ethik

»Heritage« im Wandel gesellschaftlicher Orientierungen

2020, 486 S., kart.

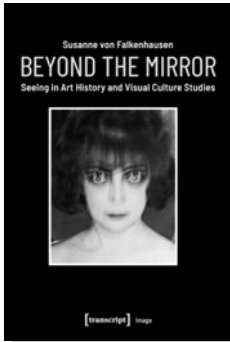
49,00 € (DE), 978-3-8376-5338-0

E-Book:

PDF: 49,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5338-4

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Kunst- und Bildwissenschaft



Susanne von Falkenhausen

Beyond the Mirror

Seeing in Art History and Visual Culture Studies

2020, 250 p., pb., ill.

60,00 (DE), 978-3-8376-5352-6

E-Book: available as free open access publication

PDF: ISBN 978-3-8394-5352-0



Nathalie Bäschlin

Fragile Werte

Diskurs und Praxis der Restaurierungswissenschaften
1913-2014

2020, 272 S., kart., Dispersionsbindung,

22 SW-Abbildungen, 97 Farbabbildungen

40,00 (DE), 978-3-8376-5121-8

E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation

PDF: ISBN 978-3-8394-5121-2



Claus Gunti

Digital Image Systems

Photography and New Technologies
at the Düsseldorf School

2020, 352 p., pb.

44,99 (DE), 978-3-8376-3902-5

E-Book: available as free open access publication

PDF: ISBN 978-3-8394-3902-9

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

