

MONICA JUNEJA

Kunstgeschichte, Transkulturalität und Kulturerbe

Im Zuge der Globalisierung wird die Debatte rund um das, was allgemein als *Kulturerbe* bezeichnet wird, zunehmend kontrovers geführt. In Frage stehen damit die Ergebnisse der bisherigen wissenschaftlichen Forschungen und mit ihnen verbundene analytische Grundsätze und Erklärungsmuster – eine Herausforderung für die an der Definition und dem Erhalt des *Kulturerbes* beteiligten Fächer und Institutionen. Kunst- und Kulturgeschichte, Archäologie, die Denkmalpflege und die Museen sind aufgefordert, ihre bisherigen Gewissheiten zu überdenken und neu zu reflektieren.

Global/Lokal ... und dazwischen?

Wenn heute über Globalisierung gesprochen wird, ist schnell die Rede von einer gewissen weltweiten Modernisierung und Homogenisierung, die unter anderem zu einem Verfall oder Verlust kultureller wie künstlerischer Werte und einer fortschreitenden Entfremdung in lokalen Zusammenhängen führen kann. Diese wiederum werden im Gegenzug als Orte des (kulturellen) Widerstands und der *Authentizität* gezeichnet. Ob die binäre Positionierung von *global* – *lokal* realistisch ist, ist schon länger umstritten. Der Soziologe Roland Robertson etwa hat dagegen den Begriff der *Glocalisation* gesetzt und auf offensichtliche Verbindungen zwischen Lokalem und Globalem hingewiesen, allerdings ohne die Art der Beziehungen näher zu erläutern oder auf historische Abläufe und damit verbundene mögliche Verschiebungen oder auf unterschiedliche regionale Kontexte einzugehen. Hier hilft der transkulturelle Ansatz weiter. Er sensibilisiert für eine multi-skalierte Geschichte, indem sich Phänomene zwischen kontinentalen, nationalen, regionalen und lokalen Ebenen bewegen. Die angesprochenen Prozesse werden direkt in den Blick genommen und kritisch analysiert. Erste Resultate dabei: *Globalisierung*

ist keineswegs ein überall gleich verlaufender, uniformer Prozess ebenso wenig wie das *Lokale* ein Raum reiner, von außen unberührter und nur auf sich bezogener Traditionen ist. Die *Grenzen* der Globalisierung werden in jedem Fall von komplexen Interaktionen bestimmt – es ist sogar möglich, dass ökonomische Prozesse, die mit ihr einhergehen, sowohl in die eine wie in die andere Richtung ausstrahlen. *Globalisierung* kann sowohl emanzipatorische Kräfte wie auch lokale Traditionen stärken. Diese Traditionen können wiederum sowohl als Anstoß zur Erneuerung wie als Hindernis für Veränderungen wirken – letzteres insbesondere, wenn es um Genderfragen oder um religiöse Fundamentalismen geht. Ein weiterer Aspekt betrifft die Kunstgeschichte: Künstler*innen bleiben oft dem Lokalen verbunden, sehen sich aber als Teil eines (neuen) Kosmopolitismus, der eben an dieses *Lokale* hier und anderswo anknüpft und auf *dieser* Ebene global kommuniziert.

Kunst/Kultur/Nation

Die Diskussionen rund um das Kulturerbe haben ihren Ausgangspunkt in aller Regel in den Zentren des Westens und dem damit verbundenen Narrativ von der Einheit von Nation und Kultur. Historische Artefakte werden zu nationalen Denkmälern oder Erinnerungsorten stilisiert, um zur Stiftung kollektiver Identitäten beizutragen. Damit sollen die Gemeinsamkeiten von Menschen und Gruppen trotz ihrer vielschichtigen, ja multiplen Vergangenheiten betont werden. Mit dem von Pierre Nora geprägten Begriff *les lieux de mémoire* (Erinnerungsorte) wurden sie beispielhaft kanonisiert. Das von Nora zwischen 1984 und 1992 herausgegebene siebenbändige Werk (bestehend aus 132 Aufsätzen) postuliert, wie sich das kollektive Gedächtnis der französischen Nation an bestimmten Orten kristallisiert. Diese wiederum sollen für die nationale Erinnerungskultur insgesamt prägend sein. Den Begriff *Ort* verstehen die Autor*innen dabei im übertragenen Sinn: er umfasst Objekte, Mythen, historische Persönlichkeiten, Institutionen, Begriffe oder Kunstgattungen. An jedem dieser *Orte* wirken symbolische Kräfte, die die jeweiligen ganz unterschiedlichen Thematiken zu *einem* harmonischen nationalen Gebilde zusammenfügen. Mögliche Konflikte zwischen den Erinnerungen sollen allenfalls partikuläre Aspekte berühren können, nicht aber die Modalitäten der Identitätsstiftung insgesamt und damit die Bindekraft des Nationalen an sich in Frage stellen.

Der Ansatz einer solchen, allgemein akzeptierten Form von *Erinnerung* hat sich in letzter Zeit allerdings als brüchig erwiesen. An jedem dieser *Orte* überlagern sich in aller Regel unterschiedlichste und sich widerstreitende Erinnerungen und damit verbundene Sinnstiftungen, eine klare und eindeutige Zuordnung oder Erklärung ist gar nicht möglich. Aus dieser spannungsreichen Gemengelage heraus werden etwa als Kulturerbe konnotierte historische Bauten oftmals zum Gegenstand kultureller, ethno-politischer oder religiöser Konflikte. Im internationalen Kontext stellen sich sofort Fragen nach dem *Ursprung* solcher Bauten, den Intentionen ihrer Bauherr*innen, ihrer vielleicht gewaltsamen Aneignung

und Umdefinition durch *fremde* Herrscher*innen. Zu welcher Religionsgemeinschaft *gehört* etwa ein Bau, der früher eine Synagoge oder eine Basilika oder ein Hindu-Tempel war, dann in eine Moschee umfunktioniert wurde und heute unter Denkmalschutz steht? An wen oder was erinnert ein solcher Ort? Welche historischen Erfahrungen werden durch die Stilisierung dieser Orte im Zuge des Versuchs einer einheitlichen (nationalen) Erinnerung ausgeblendet – Stichworte sind hier etwa Migration, religiöser Synkretismus oder die Abgrenzung gegen andere Nationalismen? Inwieweit kann ein Gebäude überhaupt als Erinnerungsträger fungieren, und wenn ja, wie ist seine Aneignung und Wiederverwendung historisch und morphologisch zu deuten? Und: Wo und wie erhalten wir Zugang zu den unterdrückten Erinnerungen?

Arjun Appadurai bezeichnet den gängigen Begriff von Kulturerbe als *predatory* (räuberisch), da die durch ihn zelebrierten Formen der Erinnerung sich auf die Eliminierung anderer Zusammenhänge gründen. Kurz: das Kulturerbe ist Teil einer spannungsreichen Gemengelage, mit der sich der wissenschaftliche Diskurs insgesamt befassen muss, um die in ihrer Sinnstiftung konfligierenden Praktiken zu klären und zu erklären.

Kulturelles Erbe / globale Pluralitäten

Für heutige Gesellschaften folgt erst einmal: in den globalisierten, zunehmend pluralen Gesellschaften ist *Kultur* nicht deckungsgleich mit der *politischen* Einheit einer Nation. Das bisherige Verständnis von Kulturerbe, dem im nationalen Rahmen eine identitätsstiftende Kraft zugeschrieben wird, spaltet oft schon die jeweiligen *nationalen* Gesellschaften – die Zivilgesellschaft ebenso wie die Öffentlichkeiten. Betroffen davon sind natürlich auch die Welten der Wissenschaft und der Kulturinstitutionen.

Wenn dazu noch keiner der oben angesprochenen *Orte* einer einzigen (nationalen) Kultur zuzurechnen ist, wird man den bisherigen Begriff von *Kultur* auch rückblickend in Frage stellen müssen. Kulturen mögen sich ihrem *Selbstverständnis* nach friedlich oder kriegerisch begegnen. Tatsächlich sind sie selbst Produkte transkultureller Kommunikation. Sie entstehen aus Beziehungsgeflechten. Diese Prozesse zu analysieren und auseinanderzunehmen ist heute und in Zukunft eine unserer Aufgaben – die Suche nach etwaigen *ewigen Ursprüngen* ist dabei zum Scheitern verurteilt.

Schon Marc Bloch hat *la hantise des origines*, die Obsession, nach *Ursprüngen* zu suchen, angeprangert. Ein Blick in die Geschichte zeigt, dass die europäische Kunstgeschichte ein Produkt der Nationalgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts ist und einmal mehr an der Bildung des jeweiligen Nationalbewusstseins und einer entsprechenden nationalen Identität orientiert war. Es ging ihr darum, jeweils deren Einzigartigkeit und der damit verbundenen Kunst aufzuzeigen. So erzählt die Kunstgeschichte in unterschiedlichen Weltregionen insgesamt die nationalen Geschichten immer wieder neu, eingebettet in eine Interpretation der Weltge-

schichte, die ausgehend von den Ideen in Mesopotamien, Altägypten und Griechenland in der Vorherrschaft nicht nur der Ideen Europas kulminiert. Die große Erzählung der europäischen Kunstgeschichte beansprucht deshalb in dieser Logik auch die Deutungshoheit über die Kunst und künstlerische Produkte aus dem Rest der Welt. Diesen Ansatz gilt es zu überwinden und die Kunstwissenschaft aus ihren Fesseln zu befreien. Der Begriff Kulturerbe muss deshalb in globalem Kontext neu interpretiert werden – das gilt auch für die institutionalisierten Einrichtungen der Denkmalpflege und der Museen.

Zu beachten ist schließlich, dass das *Kulturerbe* – ursprünglich eine Errungenschaft der europäischen Aufklärung – als Teil der Erziehungsmission westlicher Kolonialmächte in eine Vielzahl von Weltregionen wanderte. Dort wurden diese Vorstellungen und die damit liierten Institutionen von lokalen Eliten übernommen, dann im Rahmen antikolonialer Bewegungen und der Gründung von (neuen) Nationalstaaten von ihren pejorativ anmutenden kolonialen Vorurteilen bereinigt und an die Bedürfnisse der jungen, postkolonialen Nationen angepasst. Die mit dem *Erbe* befassten Disziplinen der Kunst- und Architekturgeschichte sowie der Denkmalpflege durchliefen ähnliche Prozesse der Akzeptanz und Anpassung. Die dabei entwickelten Narrative orientierten sich natürlich weiter am europäischen Modell – sie erzählten jetzt alle *ihre* neu geschriebene Nationalgeschichte als die einer uralten, einzigartigen, ausschließlich von innen heraus erklärbaren und identitätsstiftenden Kultur.

In der Kunstgeschichte wurden dazu in Europa wie in Asien typisierende Bezeichnungen geprägt – man sprach nun etwa von islamisch, buddhistisch, hinduistisch, ja sogar von *westlich beeinflussten* Kulturgütern, Kunstformen und Artefakten. Ergänzend wurden sie auch im nationalstaatlichen Sinne als indisch, koreanisch, usbekisch und so weiter etikettiert.

Transkulturalität

Diese überkommenen Modelle und die mit ihnen verbundenen Narrative müssen kritisch hinterfragt werden. Bei einer solchen Untersuchung kann ein transkulturell orientiertes analytisches Instrumentarium wesentlich weiterhelfen. Dieses Konzept ist mit Transformationsprozessen befasst, die sich in Begegnungen und den darauffolgenden Beziehungen zwischen Regionen und Kulturen entfalten. Der Begriff kann sich sowohl auf ein konkretes Untersuchungsobjekt beziehen, als auch als eine heuristisch-analytische Kategorie herangezogen werden.

Das Präfix *trans* ermöglicht die Befreiung von der gängigen Prägung von Kulturen, sie als ethnisch, religiös oder nationalstaatlich definierte homogene Essenzen festzuschreiben. Diese Sichtweise geht – wie schon angesprochen – auf das späte 18. und das 19. Jahrhundert in Europa zurück und ist eng mit der in dieser Zeit betriebenen, territorialbezogenen Gründung von Nationalstaaten verbunden. Im 20. Jahrhundert orientierten sich die jungen postkolonialen Nationen in Asien ebenfalls an diesem Konzept.

Die transkulturelle Sicht dynamisiert dagegen das Verständnis von *Kultur*. Sie beobachtet die grenzüberschreitende Mobilität, die damit verbundene stetige Weiterentwicklung der Kulturen und konstituiert sich entsprechend. Der Ansatz macht Akteur*innen, Prozesse und Phänomene jenseits der bisher als statisch verstandenen Kulturgrenzen sichtbar und ermöglicht eine als polyvalent und reziprok konzipierte Beziehungsgeschichte. Damit ist der transkulturelle Ansatz ein analytisches Mittel, um die in der Historiografie stabilisierten Großgruppen und deren Grenzen in Frage zu stellen und so den Blick auf noch wenig untersuchte Gruppen zu ermöglichen, die quer zu etablierten Kategorien – etwa Territorium, Staat, Nation, Religion, Ethnie und Sprachgruppe – verlaufen. Im Kanon der Kunst- und Architekturgeschichte zum Beispiel werden historische Prozesse wie die Verflechtung und transformative Wirkung ethnisch – religiöser Pluralität häufig unter unzureichenden Begriffen wie etwa *Einfluss* oder *Transfer* oder *Anleihe* subsumiert. Diese Etiketten schreiben Kulturgütern eine Essenz zu, die die häufig vielschichtige Vergangenheit eines Artefaktes oder eines Gebäudes und damit die mit ihnen verbundene Pluralität kultureller Beziehungen ausblendet. Oder: Die von der künstlerischen Moderne inspirierte Überhöhung des Originals und damit der Originalität schafft zugleich Dichotomien zwischen *Original* und *Kopie* oder *Derivat* und wird damit historisch belegbaren Verfahren wie dem Wiederverwenden, Nachahmen oder Replizieren nicht gerecht oder stuft diese als kulturell minderwertig ein. Vor allem in der Baukunst sind kulturelle Praktiken wie etwa die Wiederverwendung von Materialien oder die Imitation von Baustilen quer durch Zeit und Raum hinweg nachweisbar. Die Suche nach der *ursprünglichen* Funktion oder Zugehörigkeit zu einem Ort oder einem Objekt ist in dieser Hinsicht zum Scheitern verurteilt.

Unsere Auseinandersetzung mit historischen Bauten erfordert, die Beziehungsgeschichte zwischen Material, Objekten, Orten und handelnden Subjekten herauszuarbeiten, die alle Teil eines transkulturellen Raumes sind und diesen wiederum konstituieren. Denn Bauten fungieren als vermittelnde Räume, sie überleben den historischen Wandel und werden zu Orten palimpsestischer Zeit. Eine transkulturelle Sicht sensibilisiert für die Dynamik zwischen globalen Entfernungen und lokalen Bindungen, die sich in Beziehung zu den materiellen Strukturen und zwischen Grenzüberschreitung und neuen Grenzziehungen abspielt.

Grenzziehungen

Der transkulturelle Ansatz grenzt sich von der in der Globalisierungsforschung häufig anzutreffenden Sichtweise ab, die die Auflösung von Grenzen durch die beschleunigte Mobilität und die mediale Vernetzung der Gegenwart zelebriert. Er setzt dazu keine Polaritäten zwischen einem vollkommenen räumlichen Fluss und fest eingegrenzten Räumen voraus, sondern plädiert für die Transzendierung der Gegensätze. Er will neue Räume lokalisieren, die als Ergebnis der Grenzüberschreitung entstehen, zugleich aber Grenzen stets neu definieren. Mit ande-

ren Worten: Der Prozess der Entgrenzung schafft zugleich neue Grenzen, die quer zu nationalen und kulturellen Einheiten liegen und neue Konflikte generieren.

Um nur ein Beispiel zu nennen: die weltweiten Eliten orientieren sich heute grenzüberschreitend an einem einheitlichen *modernen* Kunstbegriff und einem entsprechenden Verständnis des Kulturerbes. Derlei setzt eine übergreifende Teilhabe am maßgeblichen Wissen zu Kunst und Architektur ebenso wie den Glauben an die Autonomie der modernen Kunst oder den Konsens über die musealen oder identitätsstiftenden Funktionen des Kulturerbes voraus. Allerdings trennt uns heute eine neue Grenze, die Nationen und Regionen überschreitet. Sie trennt die globalen Eliten von denjenigen, die nicht am modernen Kunstbetrieb und den Diskursen über das moderne Kulturerbe beteiligt sind. Damit produziert sie Brüche und Spaltungen auf lokaler Ebene, die dann über die Medien als globale Kontroversen und Diskurse behandelt werden. Die Zerstörung der Buddha-Statuen von Bamiyan ist ein prägendes Beispiel dieser brisanten Konflikte, der von neuen Hierarchien auf jener lokalen Ebene geprägt werden, bei denen der Diskurs über die museale Identität von Kunst und Kulturerbe keine einheitliche oder gemeinsame Resonanz findet. Die Transkulturalität fordert uns heraus, unser Verständnis von Kulturerbe jenseits einer einzigen Deutung und einer damit verbundenen angeblich einheitlichen, identitätsstiftenden Funktion zu suchen. Die *Gedächtnisorte* stellen sich komplizierter dar. Wir sollten nicht länger die in der Kunst- und Architekturgeschichte gängigen taxonomischen Bezeichnungen verwenden, die auf feste Essenzen setzen. Stattdessen scheint es ertragreicher, nach Netzwerken und einer Bedeutungsvielfalt zu suchen, die nicht durch einzelne religiöse, linguistische oder ethnische Identitäten eingegrenzt werden, sondern die wechselnden Praktiken und Nutzungen berücksichtigen. Auch wenn Bauten als solche nicht in ihrer Ganzheit beweglich sind, können sie doch als Verbindungselement für transkulturelle Beziehungen fungieren und helfen, Grenzen neu zu definieren. Damit wäre auch die Beziehung zwischen Kultur, Identität und Nation neu zu fassen: Wäre es nicht sinnvoll, die Nation in Zukunft nicht mehr als Verbindung einer dominanten Kulturgruppe und deren Kulturverständnis (einer Leitkultur) zu konzipieren, neben der einige atomistische, eher hermetische *Minderheiten* existieren; sondern als ein Feld disparater, verstreuter, autonom und gleichzeitig überlappend agierender Identitäten, deren Wege sich stets kreuzen und die an den Prozessen der Abgrenzung wie des Austausches beteiligt sind?