

3 Theoretischer Bezugsrahmen: Globalisierung und Transkulturalität

3.1 Globalisierung von Kultur

Einer der ersten Theoretiker, der die wissenschaftliche Aufmerksamkeit auf die kulturelle Dimension von Globalisierung lenkte, ist Roland Robertson. Er kritisiert die Vorstellung von Globalisierung als einer gleichzeitigen kulturellen Homogenisierung: »Much of the talk about globalisation has, almost casually, tended to assume that it is a process which overrides locality, including large-scale locality such as is exhibited in the various ethnic nationalisms which have arisen in various parts of the world in recent years« (Robertson 2003a: 33). Stattdessen plädiert er dafür, globale Kultur als eine Verbundenheit (»interconnectedness«, Robertson 2003a: 38) von vielen kleinen und großen Kulturen untereinander zu sehen. Robertson streitet ab, dass Globalisierung die lokale Dimension überschreibe. Antiglobale und nationalistische Tendenzen, die gleichzeitig mit der Globalisierung auftreten und bewusst versuchen, das ethnisch-definierte Nationale und Lokale hervorzuheben, sieht er nicht als Widerlegung seiner Konzeption von Globalisierung, sondern sieht diese als strukturellen Teil der kulturellen Dynamik des globalen Feldes (vgl. Dürrschmidt 2011: 739). Die Vorstellung, dass die Weltbevölkerung einst in vielen kleinen lokalen Gemeinschaften lebte, die nun von Wellen von (westlicher) Globalisierung zerstört würden, entlarvt er als eine *grand narrative*, die an Bedeutung verliert. Stattdessen weist er darauf hin, dass die Vorstellung von Heimat, Gemeinschaft und Lokalem sich gerade erst durch den Anstoß der Globalisierung konstruiert habe (Robertson 2003a: 37, 39).

Laut Robertson äußert sich die Globalisierung vor allen Dingen in zwei Punkten im Bewusstsein der Menschen: einerseits als ein Zusammenrücken der Welt (dadurch, dass räumliche und zeitliche Distanz durch Technologie leichter zu überwinden ist) und andererseits als ein Bewusstsein für die Welt

als Ganzes, als ein Planet auf dem alle Menschen leben (vgl. Dürrschmidt 2011: 737). Robertson spricht von einem globalen Feld, das vier verschiedene Definitionsachsen hat: a) das Individuum, b) (nationalstaatliche) Gesellschaften, c) das internationale System der Gesellschaften und d) die Menschheit (vgl. Robertson 1992: 27). Durch das Zusammenspiel der Komponenten in diesem globalen Feld erklärt er, wie Menschen ihre Individualität und biografische Identität in einem lokalen, aber auch einem globalen Kontext bilden. Einerseits sind Individuen stets definiert als Staatsbürger*innen innerhalb eines Nationalstaats. Andererseits existiert durch die Wahrnehmung des Zusammenrückens der Welt sowie der Welt als Ganzes auch der kritisch vergleichende Blick auf Entwicklungen in anderen Nationalstaatgesellschaften und das Bewusstsein von sich selbst als Teil der menschlichen Gattung auf diesem Planeten (vgl. Dürrschmidt 2011: 738). In diesem globalen Feld wird die Identität des Individuums also nicht in erster Linie auf globaler Ebene verhandelt, sondern in einem Zusammenspiel aus individuellen, nationalstaatlichen, internationalen und zuletzt elementar menschlichen Zusammenhängen.

Das internationale System der Gesellschaften behandelt er zudem im Kapitel »World Systems Theory, Culture and Images of World Order«. Er beschreibt diese als Modelle von globaler »Gemeinschaft« (deutsch im Original, Robertson 1992: 78) 1 und 2, sowie globaler »Gesellschaft« (deutsch im Original, ebd.: 79) 1 und 2. Beim Modell der globalen Gemeinschaft 1 handelt es sich um ein System aus relativ in sich geschlossenen sozialen Gemeinschaften, bei dem entweder alle Gemeinschaften als einander gleichwertig betrachtet werden oder aber es auch sein kann, dass einige Gemeinschaften als wichtiger und als Leitbilder für die anderen Gemeinschaften zu betrachten sind. In jedem Fall stellt Robertson hier einen Bezug zum Herderschen Weltbild aus dem 18. Jahrhundert her, einer Konzeption von in sich geschlossenen Gemeinschaften, die eine innere Homogenität anstreben (Robertson 1992: 80). Bei der globalen Gemeinschaft 2 handelt es sich um ein Bild der Welt als eine relativ lose, aber vollkommen globale Gemeinschaft, die zentralisiert oder dezentralisiert sein kann. Als Beispiele für ordnende Bewegungen, die eine solche Art der Gemeinschaft anstreben nennt Robertson die Friedensbewegung, den romantischen Marxismus, die Umweltschutzbewegung oder auch den Feminismus (Robertson 1992: 81). Diese Arten der harmonisierenden Veränderungsbewegung berufen sich dabei explizit auf die Definitionsachse Menschheit und intendieren, die Gefahren der Globalisierung durch Rückberufung auf die Gemeinsamkeiten der menschlichen Spezies zu überwinden (Robertson 1992: 79).

Die globale Gesellschaft 1 hingegen sieht das globale System der Gesellschaften als einen Zusammenschluss aus einzelnen Gesellschaften, die im soziokulturellen Austausch zueinanderstehen. Dabei können diese entweder als gleichwertig betrachtet werden oder in einem hierarchischen Verhältnis zueinanderstehen, wobei einige Nationalgesellschaften eine Leitfunktion übernehmen. Die globale Zusammenarbeit der einzelnen Gesellschaften steht hierbei im Fokus, um die Herausforderungen der Globalisierung zu meistern (Robertson 1992: 79). Das Konzept der globalen Gesellschaft 2 geht von einer formell geplanten Organisation der Welt aus und stellt in seiner zentralisierten Version auf der politischen Ebene eine Art Weltregierung dar, während die dezentralisierte Version von einem Föderalismus auf globaler Ebene ausgeht. In der zentralisierten Version sollen die Probleme der Globalisierung durch Föderalisierung des Weltsystems aufgelöst werden, während in der dezentralisierten Version das derzeitige System bereits als geordnet betrachtet wird und lediglich versucht wird, Widersprüchlichkeiten in der Dynamik aufzuheben, um einen Zustand noch größerer Ordnung zu erhalten. Beide Formen der globalen Gesellschaft 2 stellen die systemische Eigenschaft der Welt in den Fokus und streben nach Ordnung durch geplante, globalpolitische Einflussnahme (Robertson 1992: 79, 82). Das internationale System der Gesellschaften kann also nach Robertson auf verschiedene Weisen konstruiert werden und steht in verschiedenen Wechselwirkungen zu den anderen Agierenden im globalen Feld. Während bei den Weltsystemen Gemeinschaft 1 und 2 die Konzeption von Gesellschaften als relativ in sich abgeschlossen oder aber die Rückberufung auf gemeinsam geteilte Ziele und Werte im Sinne einer gemeinschaftlichen menschlichen Spezies im Fokus stehen, liegt bei den Weltsystem Gesellschaft 1 und 2 offensichtlich der Blick auf der Gesellschaft im globalen Kontext und der systemische oder auch global strukturierte, geplante Austausch unter ihnen im Fokus.

In der Fankultur könnten affektive Bindung zum Fanobjekt und geteilte Interessen etwa als ein auf individueller Ebene, über nationale Grenzen hinaus vereinigendes Merkmal gesehen werden. Produktive Fankultur, das Herstellen von *dōjinshi*, berührt dort Konzeptionen wie Gesellschaft 1 und 2, wenn es um die Aushandlung von Urheberrechten auf einer internationalen Ebene geht. Wie wird zwischen den Interessen der Medienindustrie und denen des lokalen Fandoms vermittelt? Robertson macht deutlich, dass im Zeitalter der Globalisierung diese beiden Agierenden nicht mehr in vollkommen getrennten Sphären bestehen, sondern durch das globale Feld immer Einfluss aufeinander nehmen. Die von mir untersuchten *dōjinshi*-Künstler*innen sind sich bei-

spielsweise dessen bewusst sind, dass ihr kreatives Schaffen das Urheberrecht in nationalem und globalem Kontext berührt. Betrachtet man Robertsons globales Feld mit dem Gedanken an die Identität eines einzelnen Fans, so kann es gesehen werden als die Vermittlung zwischen den Koordinaten a) fannisches Individuum, b) nationalstaatliche Gesellschaft (in diesem Falle der lokale Kontext, die Infrastruktur der *dōjinshi*-Kultur), c) internationales System der Gesellschaften (in diesem Falle urheberrechtliche Beschränkungen, die von global agierenden Medienkonglomeraten auferlegt werden) und d) Fandom. Der letzte Punkt, das Fandom, analog gesehen zur »Menschheit« im Modell von Robertson, kann so einerseits die lokale fannische Gemeinschaft sein aber auch ein übergeordnetes, global gedachtes Fandom, während an die Stelle von geteilten humanistischen Ideen als gemeinschaftsstiftende Eigenschaft hier die Liebe zum Fan-Objekt gesehen werden kann.

Um Globalisierung auf kultureller Ebene mit einem verfeinerten Blick zu betrachten, schafft Robertson schließlich den Begriff der Glokalisierung, bei dem die gleichzeitige lokale Dimension von Globalisierung bereits mitgedacht ist. Im marktwirtschaftlich orientierten Sinne beispielsweise bedeutet Glokalisierung, dass Konsumgüter auf spezifische Verbraucher*innen zugeschnitten und eher im kleinen Rahmen vermarktet werden (Robertson 2003a: 36). Für Robertson steht Globalisierung nicht entgegen der Lokalisierung, sondern beide Dimensionen sind gleichzeitig und gleichermaßen vorhanden.

Er macht an einigen Beispielen klar, inwiefern seine Vorstellung von Glokalisierung ein Plädoyer für kulturell gelebte Vielfalt ist. Dementgegen steht zumeist die Annahme, dass im Rahmen der Globalisierung die Welt von westlicher/US-amerikanischer Kultur überschwemmt würde. Robertson zeigt jedoch auf, dass die kulturelle Dimension von Globalisierung komplexer ist und das Lokale mit einschließt. Er erklärt so, dass die Art und Weise, wie lokale Gruppen die Wellen von westlicher Kultur aufnehmen sich stark unterscheiden und ein großes Maß an Vielfalt beinhalten können. Außerdem weist er darauf hin, dass Vertretende der Kulturindustrie, wie z.B. Hollywood, mehr und mehr dazu übergehen, ihre Filme mit multinationalen Ensembles zu besetzen, um internationale Märkte anzusprechen. Auch im Medium des Theaters sieht er eine glokale Komponente: Wenn man betrachtet, wie oft und in wie vielen verschiedenen Kontexten Shakespeare, der als Inbegriff der britischen Literatur und Kultur gelten könnte, immer neu interpretiert und aufgeführt wird, so kann Robertson dort nur einen Beweis für die Vielfältigkeit von globaler Kultur sehen (Robertson 2007a: 45).

Robertson schlussfolgert schließlich, dass Globalisierung jederzeit auch das Lokale mit einschließt und es nicht überschreibt. Gleichwohl sieht er auch die Reibungen, die durch ein Zusammenrücken der Welt und durch das Bewusstsein von der Welt als Ganzes auftreten. So ist die Rückbesinnung auf lokale Gemeinschaften nach Robertson vor allen Dingen als eine Abgrenzungsreaktion des imaginierten Eigenen entgegen des homogenisierenden Globalen zu verstehen. Eine solche Reaktion kann allerdings nur entstehen, wenn das Bewusstsein von der globalisierten Welt in den Köpfen der Menschen ankommt. Robertson weist darauf hin, dass die stärkere kulturelle Vielfalt auch zu stärkeren moralischen Konflikten innerhalb von Gesellschaften führen kann (Robertson 2003b: 73). Da viele verschiedene lokale Kontexte auf der Welt bestehen, ist es schwierig, von einer Globalisierung von Werten zu sprechen. Im Konzept des Menschen als menschliches Individuum sind dessen Menschenrechte implizit. Ein anderes Beispiel für einen moralischen Gedanken, der globale Tragweite für sich beanspruchen kann, ist für Robertson der ökologische Gedanke des Umweltschutzes (Robertson 2003b: 82). In heutigen Zeiten kann die Bewältigung der Corona-Krise ebenfalls als ein globales Anliegen betrachtet werden, zu dem die globalisierte Welt Stellung beziehen muss.

Robertson schaffte mit seinen Theorien zur Globalisierung und Glokalisierung 1992 einen Anstoß, die kulturelle Dimension von Globalisierung genauer zu betrachten. Dabei machte er klar, dass mit Globalisierung von Kultur keine Homogenisierung gemeint ist, sondern vielmehr, dass die gelebte Kultur der Individuen komplexer definiert wird, als nur in einem nationalstaatlichen Kontext. Durch die Konzeption des globalen Feldes zeigt Robertson, wie die Formierung von Individualität und biografischer Identität zugleich im lokalen und globalen Kontext stattfindet. Zuletzt sieht Robertson globale Kultur vor allen Dingen als Konnektivität und Relativierung von Kultur, nicht als Integration und Vereinheitlichung (vgl. Dürschmidt 2011: 743).

Robertson legte hier die Grundsteine für weitere theoretische Betrachtungen, wie das Konzept der Transnationalität und auch das Konzept von Transkulturalität. Transkulturalität ist das für die vorliegende Arbeit relevanteste Konzept, da es, ähnlich wie bei Robertson, die Beschaffenheit von Kultur im heutigen Zeitalter, geprägt von Verbundenheit, Gleichzeitigkeit, räumlicher Nähe und technologischem Fortschritt, zu erfassen versucht.

3.2 Transkulturalität

Transkulturation wurde als Begriff erstmalig durch den kubanischen Anthropologen Fernando Ortiz 1940 in seinem Essay »Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar« (deutsche Übersetzung: *Tabak und Zucker – ein kubanischer Disput* (1987) in den wissenschaftlichen Diskurs eingebracht. Ortiz zeigt anhand seiner Studie von Tabak und Zucker in Kuba, wie der soziale Raum durch diejenigen, die an Anbau, Ernte, Verarbeitung und Handel beteiligt sind, im Kontext von Globalisierung und Kolonialisierung geprägt wird. Die Kunsthistorikerin Monica Juneja hebt in ihrer Betrachtung von Ortiz' Studie hervor, dass er sich gerade mit den ambivalenten Momenten der Unterdrückung und Emanzipation die durch den kolonialen Kontext entstehen, auseinandersetzt – ein Verständnis, das sie in späteren Studien zur Transkulturalität vermisst (Juneja 2023: 25). Michiko Mae sieht Ortiz' Verständnis von Transkulturation eher Diskursen über Mestizisierung, Hybridisierung und Synkretismus verbunden (Mae 2022: 10). Sie orientiert sich stärker an Transkulturalität nach Wolfgang Welsch und entwickelt dieses Konzept weiter.

Im deutschsprachigen Raum wurde Transkulturalität zuerst durch Wolfgang Welsch in seinem Aufsatz »Transkulturalität. Zur veränderten Verfassung heutiger Kulturen« im Jahr 1997 aufgebracht und fortlaufend weiterentwickelt. Er entwarf das Konzept der Transkulturalität als eine pragmatische Antwort auf die veränderte Verfassung der Gesellschaft, die er beobachtete und deren kulturelle Evolution sich nicht mehr länger durch auf Interkulturalität oder Multikulturalität fußende Erklärungsansätze erschließen ließ. In seiner Konstruktion des Konzepts grenzt er zunächst zwei Verständnisweisen von Kultur voneinander ab. Einerseits die Kultur als Summe aller gelebter Kultur (nicht bloß das, was gemeinhin als Hochkultur deklariert wird) und andererseits die Kultur als etwas, das jeweils geographisch, national und ethnisch abgegrenzt existiert (Welsch 2012: 25). Das von ihm vorgeschlagene Konzept der Transkulturalität jedoch beabsichtigt, geographische, nationale und ethnische Grenzen zu überschreiten und hingegen die Durchdringung und Verflechtung von Kultur in heutigen Gesellschaften zu beleuchten (Welsch 2012: 26).

Das traditionelle Konzept von Kultur, das Welsch hauptsächlich kritisiert, geht auf Johann Gottfried Herder zurück und stammt aus der Abhandlung *Auch eine Philosophie der Geschichte zur Bildung der Menschheit* von 1774. Roland Robertson bezog sich bereits in seinem Konzept der Gemeinschaft¹ auf diese Konzeption von in sich abgeschlossenen Gemeinschaften und nennt Herder, ohne eine genauere Quelle zu zitieren (Robertson 1992: 80). Dieses

Herdersche Konzept der Kulturen, das Welsch als Kugelmodell bezeichnet, wird durch drei Eigenschaften charakterisiert: die soziale Homogenisierung, ethnische Fundierung und interkulturelle Abgrenzung von Kulturen (Welsch 1997: 68). Welsch kritisiert, dass dieses Kulturkonzept die soziale Differenzierung der Gesellschaft ausspart, ebenso wie die Tatsache, dass man bei keiner Gesellschaft von einer gänzlichen ethnischen Homogenität ausgehen kann. Zuletzt kritisiert er am Kulturverständnis von Herder, dass durch die externe Abgrenzungsbestrebung der Kulturen untereinander ein kultureller Rassismus befördert würde (Welsch 1997: 68, 69). Anhand der Beispiele von der Entwicklung Griechenlands¹ oder auch des Rheinlandes, die seit jeher von kultureller und ethnischer Vielfalt geprägt sind, zeigt Welsch zudem auf, dass auch innerhalb der Geschichte Gesellschaften nie in einer geographisch festlegbaren oder national sowie ethnisch homogenen Form bestanden haben, sondern schon immer transkulturell geprägt waren (Welsch 2012: 34). Auch das Konzept des Multikulturalismus bedient sich an diesem Modell von Kulturen als abgeschlossene Kugeln, die sich gegenseitig bloß anstoßen können, aber nicht ineinander übergehen. Der Multikulturalismus befördere laut Welsch durch seine inhärente Abgrenzung der Kulturen voneinander gar die Ghettoisierung: »Kugelkulturen haben das Ghetto nicht zum Negativbild sondern zum Ideal« (Welsch 2012: 32). Die kulturellen Identitäten, auf denen die im Multikulturalismus innerhalb einer Gesellschaft nebeneinander existierenden Kulturen fußen, sind im Kugelmodell weiterhin ursprünglich geographisch, national und ethnisch geprägt, interkulturell abgegrenzt und können sich laut Welsch auch im Sinne der Kulturhermeneutik nie wirklich gegenseitig verstehen oder erfassen.

Welsch beruft sich hier zweifellos auf das Konzept des Multikulturalismus im europäischen Kontext. Dass dies in anderen Kontexten, etwa in den USA, anders funktioniert, zeigen Helmbrecht Breinig und Klaus Lösch. Sie verweisen darauf, dass Ethnizität (z.B. *whiteness*) in den USA beispielsweise »numerous peoples from Europe« absorbiert hat (Breinig/Lösch 2002: 14). Im Multikulturalismus mit Blick auf Europa wären etwa französische oder italienische Kulturen hingegen distinktiv verschiedene Kulturen. Breinig und Lösch plädieren deswegen für einen »shift of emphasis away from notions of a melange

1 Die polyethnische Gesellschaft Griechenlands wird im Übrigen auch von Roland Robertson als ein Beispiel dafür angeführt, dass Gesellschaften im Laufe der Geschichte keineswegs mono-ethnisch geprägt waren (Robertson 2003b: 73)

in the direction of a simultaneity of – often conflicting – positions, loyalties, affiliations and participations« (Breinig/Lösch 2002: 21), den sie Transdifferenz nennen.

Welsch schlägt ein Konzept vor, das die externe Vernetzung und den internen Hybridcharakter² von Kulturen auf Makro- und Mikroebene erfasst. Auf der Makroebene bedeutet Transkulturalität für Welsch, die Vieldimensionalität des Wandels zu erfassen, der sich in Kultur und Gesellschaft vollzieht. Heutige Kultur weist eine starke innere Differenzierung auf und ist durch Vernetzung und Durchdringung gekennzeichnet. So sind laut Welsch nationale Grenzen für gelebte Kultur heutzutage nicht mehr ausschlaggebend. Er zeigt zudem auf, dass durch die gegenseitige Durchdringung der Kulturen einige Strömungen und Phänomene – wie der Kampf für Menschenrechte, Feminismus oder das ökologische Bewusstsein – als Wirkfaktoren in vielen verschiedenen Kulturen auftreten (Welsch 1997: 72).

Auf der Mikroebene sieht er eine Art Patchwork-Identität und eine transkulturelle Prägung der einzelnen Individuen (Welsch 2012: 30, 31), die sich nicht mehr durch Konzepte wie nationale Identität beschreiben lässt. Er vermerkt zur Verfassung der heutigen Gesellschaft: »Es gehört zu den müßigsten Annahmen, daß die kulturelle Formation eines Individuums schlicht durch seine Nationalität oder Staatszugehörigkeit bestimmt sein müsse. Die Unterstellung, daß jemand, der einen türkischen oder deutschen Paß besitzt, auch kulturell eindeutig ein Türke oder Deutscher zu sein habe, und daß er, wenn das nicht der Fall ist, ein vaterlandsloser Geselle oder Vaterlandsverräter sei, ist so töricht wie gefährlich« (Welsch 1997: 73). Hierdurch weist Welsch auf die Verfänglichkeit der Annahme hin, dass eine kulturelle Identität mit einer nationalen Identität oder Zuschreibung über den Pass einhergehen müsse, und hebt stattdessen die Tatsache hervor, dass Menschen in der heutigen Gesellschaft eine vielseitigere Identität entwickeln können. Nach Welsch haben derartige transkulturelle Individuen die Fähigkeit, mit Transkulturalität auf der Makroebene leichter umgehen zu können, da nicht in erster Linie eine Bestrebung zur kulturellen Abgrenzung besteht, sondern die Findung von Gemeinsamkeiten erleichtert wird (Welsch 2012: 32).

2 Die Tatsache, dass Welsch Kulturen als Hybrid beschreibt, legt nahe, Homi Bhabhas Thesen zur kulturellen Hybridisierung mit Welschs Thesen zu kombinieren, wie es beispielsweise Britta Saal tut. Auf ihre Kritik des Transkulturalitätskonzepts von Welsch werde ich weiter unten näher eingehen.

Das Konzept der Transkulturalität zielt genau auf diese Verständnisprozesse und Interaktionsleistungen der Individuen ab, indem es Kultur als vielmächtig und inklusiv im Gegenteil zu separatistisch und exklusiv versteht (Welsch 1997: 75). Unter Berufung auf Ludwig Wittgenstein erklärt Welsch, dass es nicht um ein Verstehen von einzelnen Kulturen untereinander ginge, sondern um die Interaktionsprozesse mit Fremdheit, die immer durch eine Offenheit und Veränderungsfähigkeit geprägt sind (Welsch 1997: 77). Zuletzt weist Welsch darauf hin, dass es bei Transkulturalität nicht darum ginge, eine Homogenisierung von Kultur im Rahmen der Globalisierung zu beschreiben. Transkulturelle Identitäten besitzen laut Welsch immer eine kosmopolitische Seite, sowie eine spezifische lokale Zugehörigkeit (Welsch 1997: 79). Es ist genau diese einerseits kosmopolitische aber andererseits auch lokale und eigene Identität, die sich eignet, um die Beschaffenheit von transkulturellem Fandom zu beschreiben. Seit der Formulierung von Welsch erfuhr das Konzept der Transkulturalität im akademischen Diskurs aber auch Kritik und eine Weiterentwicklung, etwa im Kontext von Genderforschung und Postcolonial Studies.

Monica Juneja verweist auf zwei ähnliche Bedeutungsachsen in ihrer Erörterung darüber, wie z.B. Kunstgeschichte global gedacht werden kann: 1) »the emancipatory rhetoric of globalisation that eulogises a borderless world and its networks of cosmopolitanism« und 2) »the heavy footprint of the nation-state whose adherence to retrospectively invented and imposed tradition continues to frame the production and organisation of knowledge, conceptually as well as institutionally«. Juneja geht allerdings einen Schritt weiter und hebt explizit die Prozesshaftigkeit und Wandelbarkeit von Kultur hervor: Kultur als etwas, das kontinuierlich in Interaktion mit Akteur*innen auch außerhalb des Nationalstaats geschaffen und neu geschaffen wird (Juneja 2023: 13, 14). Für ihre Konzeption einer neuen Form von globaler Kunstgeschichte ist eine Theorie von Transkulturation (in Anlehnung an Ortiz 1940) wichtig, die die Entwicklung von Kunst als einen langen Prozess des Austauschs betrachtet und langfristige Beziehungen beleuchtet, dessen Ursprünge bis zu »the beginnings of history« (Juneja 2023: 27) verfolgt werden können. Auch der Soziologe Jan Nederveen Pieterse hebt in seinen Gedanken zur Hybridität von Kultur die Dimension der »longue durée« hervor: Kultur als etwas, das in der Evolutionsgeschichte des Menschens bereits immer Grenzen überschritten hat und er schlägt vor, die Hybridität wie Schichten in der Geschichte zu betrachten (Nederveen Pieterse 2005: 413). Um den Bogen zurück zu Welsch zu schlagen: Nederveen Pieterse wirft ein, dass es sich bei dem gegenwärtig im wissenschaft-

lichen Diskurs zu Hybridität (und Transkulturalität – auch wenn Nederveen Pieterse den Begriff ›transkulturell‹ in seinem Artikel nur drei Mal verwendet (Nederveen Pieterse 2005: 415, 418)) verhandeltem Verständnis von Kultur um eine neue Qualität handelt, da die Gegenwart eine Zeit der beschleunigten Vermischung sei. Er schlussfolgert: »Somit ist nicht die Vermischung neu, sondern ihr Umfang und ihre Geschwindigkeit« (Nederveen Pieterse 2005: 413). Dahingegen kann die vorliegende Arbeit eine solch tiefgehende Betrachtung der *dōjinshi*-Gemeinschaft und etwaiger kultureller Vorläufer natürlich nicht liefern. Sie versteht sich vielmehr als ethnographisch angelegte Untersuchung eines kurzen Ausschnitts und kann den längerfristigen transkulturellen Entwicklungen nur insofern nachgehen, als diese in den Erfahrungen der Interviewpartner*innen auftreten. Es handelt sich um eine Untersuchung, die genau in diesem Zeitalter des beschleunigten Austauschs stattfindet und nach den Differenzen forscht, die in diesem stark vernetzten digitalen Zeitalter auftreten.

Differenzen und Machtungleichheiten spielen bei der Untersuchung von transkulturellen Phänomenen eine große Rolle. Britta Saal kritisiert an Welschs Konzept, dass es die historische Machtverteilung nicht genug einbezieht sowie keine Dimension für die Geschlechterverhältnisse beinhaltet (Saal 2007: 23). Zudem kritisiert sie Welschs Konzept als eurozentristisch und zeigt dies an einem direkten Zitat von Welsch: »Die Lebensform eines Ökonomen, eines Wissenschaftlers oder eines Journalisten ist heute nicht mehr deutsch oder französisch, sondern – wenn schon – europäisch oder global geprägt« (Welsch 1997: 71). Hier weist Saal darauf hin, dass Welsch offensichtlich bei seiner Konzeptionalisierung in erster Linie europäische (männliche) Großstadtkultur im Blick hat (vgl. Saal 2007: 27). Für die transkulturellen Strömungen und Phänomene, die Welsch als Beispiele nimmt, etwa den Feminismus oder die ökologische Bewegung, stellt er, so Saal, zu wenig heraus, dass aufgrund von Geschlechter- oder Klassenverhältnissen eine starke Differenz bestehen kann – selbst wenn man diese Bewegungen als transkulturelle Strömungen betrachten möchte. Saal weist darauf hin, dass die verschiedenen Sichtweisen auf diese transkulturell auftretenden Phänomene trotzdem oft ein »durch die koloniale Vergangenheit, durch Gewalt und Unterdrückung geprägter Blick« (Saal 2007: 27) sind. Auch Michiko Mae weist darauf hin, dass die kulturalistische Genderordnung besser in Frage gestellt werden kann durch transkulturelle Ansätze, da die Bestimmungsmacht von Genderdifferenzen in national-orientierter Kulturalität begründet ist, und durch den Übergang zu Transkulturalität geschwächt wird (Mae 2007: 47). Breinig und

Lösch kritisieren Welschs Verständnis von Kultur ebenfalls und weisen durch ihre Unterscheidung zwischen Subkulturen (zu denen sie Jugendkulturen sowie »gay and lesbian cultures« zählen) und kolonialisierte Kulturen darauf hin, dass manche Kulturen viel mehr mit der dominanten Kultur gemein haben als andere und sich damit auch in einer anderen Machtposition befinden (Breinig/Lösch 2002: 29). Mit einem für Differenzen sensiblen Verständnis von Kultur als Transkultur können deswegen global wichtige Belange besser abgebildet und betrachtet werden.

Zur Überarbeitung von Welschs Konzept der Transkulturalität für die transkulturelle Genderforschung hebt Saal die Differenzkategorien, die Welsch vernachlässigte, wie Klasse, *race* und Geschlecht hervor und zeigt Parallelen auf zwischen dem Transkulturalitätsansatz von Welsch und dekonstruktiven Ansätzen aus den Postcolonial Studies. Sie sieht in Homi Bhabhas Ansätzen der postkolonialen Geschichte, die zunächst durch die Kolonialmächte verschleiert wurde und heute durch die Postcolonial Studies erschlossen wird, eine Analogie zu Welschs Ausführungen über die Transkulturalität, die schon immer existierte, aber erst heute erkannt wird (Saal 2007: 28).

Postkoloniale Hybridität von Kulturen im Sinne von Homi Bhabha bedeutet nicht die Vermischung von Kulturen (da dieser Vermischungsprozess eine vorherige Reinheit der Kulturen impliziert), sondern die Existenz von Differenzen ohne Hierarchie. War »im Herrschaftsdiskurs der Kolonisatoren« die Hybridität negativ konnotiert, so wird sie in den Postcolonial Studies neu definiert und mit einem kreativen Potenzial versehen. Saal hält im Hinblick auf die Dekonstruktion von Differenzen in der Transkulturalität fest: »Für den hier entwickelten Transkulturalitätsbegriff ist es unerlässlich, die eingangs genannte intersektionelle Gruppe Klasse, Rasse (Ethnizität) und Geschlecht um eine weitere Differenzkategorie, die der Kultur, zu erweitern – vor allem wenn man sich im internationalen und interkulturellen Kontext bewegt« (Saal 2007: 30). Nation und ethnische Herkunft sind in diesem Konstrukt keine eindeutigen Bezugspunkte mehr, sondern die Transkulturalität stellt den Bezugspunkt für soziokulturelle Gebilde (ebd).

Zur Konkretisierung zieht Saal zuletzt Solveig Mill heran, die den Ansatz der Transdifferenz in Bezug zu Homi Bhabhas Hybriditätskonzept vorschlägt. Transdifferenz intendiert nicht, Differenzen zu überwinden und auszulöschen, sondern stellt die Differenz als unentbehrliche Ordnungskategorie in den Fokus (Saal 2007: 32). Für kulturhermeneutische Untersuchungen bedeutet der Ansatz der Transdifferenz: 1) Differenz ist notwendig 2) Diffe-

renz ist konstruiert und 3) Differenz ist nicht auf Binaritäten zu reduzieren (Saal 2007: 32). Breinig und Lösch schreiben zu Transdifferenz ebenfalls: »Transdifference, as we define it, denotes all that which resists the construction of meaning based on an exclusionary and conclusional binary model« (Breinig/Lösch 2002: 23). Für Breinig und Lösch ist Transdifferenz ein Ansatz, um die Aushandlung von Identitäten über kulturelle Grenzen hinweg zu erfassen. Transdifferenz nimmt gerade die Momente der Spannung und »Unentscheidbarkeit« (»indecidability«; Breinig/Lösch 2002: 25) in den Blick, die uns die Komplexität einer Selbstverortung durch vielschichtige Prozesse der Inklusion und Exklusion erfassen lässt. Diese Vielschichtigkeit von Differenz, die im Konzept der Transdifferenz zum Ausdruck kommt, ist essentiell, um die Selbstverortungen meiner Interviewpartner*innen innerhalb ihrer Gemeinschaft zu begreifen.

Abschließend lässt sich dieses Konzept der Transkulturalität beschreiben als eine Konzeptualisierung von Kultur als Transkultur (im Gegensatz zu interkulturellen oder multikulturellen Ansätzen). Besonderes Augenmerk wird gerichtet auf macht- und hierarchieerzeugende Differenzsetzungen und die Überwindung binärer Differenzkonstruktionen im Sinne der Transdifferenz (Saal 2007: 34).

Insofern ist für die vorliegende Untersuchung von japanischer *dōjinshi*-Kultur unter dem Gesichtspunkt der Transkulturalität festzuhalten, dass vor allen Dingen die Beleuchtung von multidimensionalen Differenzen eine Rolle spielt. Mae weist darauf hin, dass die Beschaffenheit von Kultur als Transkultur gerade bei Beispielen wie Japan, dessen Kultur als fremd und unverständlich gilt, helfen kann, Kultur besser zu erfassen – schließlich wurde bereits mit dem Japonismus vor über 100 Jahren durch die japanische Kunst ein großer Einfluss auf die europäische Moderne ausgeübt (Mae 2022: 3). Dabei geht es hier nicht um eindimensionale Einflussbewegungen, sondern die Erkenntnis, dass Kulturen an sich schon immer Transkulturen sind. Die Entscheidung, einen Teil der japanischen Gemeinschaft von *dōjinshi*-Schaffenden zu untersuchen, die Werke erstellen, die sich auf westliche Unterhaltungsmedien wie das *Marvel Cinematic Universe* oder britische Comedy beziehen, fußt nicht auf einem kulturalistischen Erkenntnisinteresse. Ich beabsichtige nicht etwa einen Einfluss der anglophonen Kultur auf die japanische (Fan-)Kultur oder andersherum zu erforschen. Vielmehr wird die gelebte Kultur der untersuchten Teilnehmenden im Sinne der Transkulturalität als eine multidimensional differenzierte Partizipationskultur von Teilnehmenden an Medien und Teilnehmenden untereinander – über nationale, ethnische, geschlecht-

liche und kulturelle Grenzen hinaus – betrachtet. Eine Fanggemeinschaft als transkulturell zu betrachten bedeutet nicht, dass die diskursiv konstruierten nationalen, ethnischen, geschlechtlichen und kulturellen Differenzen, die in den geführten Interviews zu Tage treten, in einer utopischen Idee von Transkulturalität überwunden würden. Stattdessen ist es Ziel dieser Arbeit, die Differenzkategorien, die für die Selbstpositionierung der Teilnehmenden eine Rolle spielen, zu beleuchten und darzulegen, wie lokale Verankerung und grenzüberschreitende Prozesse in dieser Fanggemeinschaft zusammenspielen.

Wie Welsch darlegt, ist das Spannungsfeld zwischen Globalisierung und Partikularisierung ein typisches Merkmal der transkulturellen Subjekte. Er schreibt: »Offenbar drängt es die Menschen, sich gegen ein Aufgehen im Einheitsbrei globaler Uniformierung zur Wehr zu setzen. Sie wollen nicht bloß universal oder global, sondern auch spezifisch und eigen sein« (Welsch 1997: 79). So ist die lokale Verankerung von japanischer *dōjinshi*-Kultur keineswegs ein Ausschlusskriterium für die transkulturellen Potenziale, sondern eine Dimension, die in Transkulturalität von vornherein enthalten ist. Dieses Zusammenspiel von lokaler und globaler Dimension lässt sich auch in der Konzeption der Glokalisierung von Robertson wiederfinden. Die Partizipation an einem westlichen Fanobjekt bedeutet nicht, dass die lokale Dimension der *dōjinshi*-Kultur überwunden würde. Beide Dimensionen sind gleichzeitig vorhanden und überlagern sich. Der interessante Kern der vorliegenden Untersuchung wird sein, die Differenzsetzungen und Selbstpositionierungen, die in den Interviews erfolgen vor dem Hintergrund der Transkulturalität zu beleuchten und damit japanische *dōjinshi*-Kultur als ein transkulturelles Phänomen zu verorten.

Was bedeutet also Transkulturalität für die vorliegende Arbeit? Wie Mae in ihren Erläuterungen zu Transkulturalitätsforschung als Methode zeigt, spielt Transkulturalität hier als Kontextualisierungsmethode eine Rolle (Mae 2022: 11). Transdifferenz nach Breinig und Lösch (2002) lässt uns zudem die besonders komplexen Mechanismen der Inklusion und Exklusion, die in den Interviews zu Tage treten, und damit die verschiedensten Ebenen der Differenzen und Zugehörigkeiten erfassen. Nicht aus den Augen verloren werden sollte dabei, dass im globalen Feld, in dem transkulturelle Fankulturen entstehen auch Macht eine Rolle spielt. Macht wird in der untersuchten Fankultur vor allen Dingen durch Medienkonzerne ausgeübt, die durch Verwertungsrechte der Ursprungsmaterialien auch die rechtlichen Möglichkeiten haben, kreative Fanaktivitäten zu unterbinden. Aber nicht nur an dieser Stelle wird kulturelle Macht sichtbar. Es ist sicherlich kein Zufall, dass es vor allen Dingen

kommerziell erfolgreiche Franchises aus dem anglophonen Mainstream sind, wie etwa das *Marvel Cinematic Universe*, die von den Künstler*innen in ihren Fanwerken thematisiert werden. Andererseits gibt es auch Beispiele von *janru*, die im anglophonen Mainstream eher Kultstatus bei einer kleinen Fangemeinde erlangten und in Japan verhältnismäßig wesentlich erfolgreicher waren, wie dies etwa bei der Filmreihe *The Boondock Saints* der Fall ist (siehe Kapitel 2.4). Dies zeigt, dass im Zusammenhang mit japanischen *dōjinshi*, die sich mit westlichen Unterhaltungsmedien befassen nicht uneingeschränkt von einer westlichen kulturellen Hegemonie gesprochen werden kann, sondern dass komplexere Mechanismen am Werk sind, die nur durch eine Kontextualisierung im Sinne der Transkulturalität erfasst werden können.

Die vorliegende Untersuchung ist keineswegs die erste, die Fankultur als ein transkulturelles Phänomen betrachtet. So soll im Folgenden dargelegt werden, inwiefern das Konzept der Transkulturalität im Diskurs der Fan Studies bereits benutzt wurde, um grenzüberschreitende Fankulturen zu untersuchen.

3.3 Transkulturelle Fankulturen

Innerhalb der Fan Studies und im weiter gefassten Bereich der Audience Studies hat es in den letzten zwei Dekaden eine Reihe von Untersuchungen gegeben, die sich mit grenzüberschreitenden Fan-Praktiken oder grenzüberschreitenden Fanobjekten beschäftigen. Nicht alle tragen das Etikett der Transkulturalität, aber können, wie Bertha Chin und Lori Morimoto in der Einleitung zu ihrer Themed Section »Fan and Fan Studies in transcultural context« (Participations, 2015) vorschlagen, zusammengefasst werden als Studien, die sich mit grenzüberschreitenden Phänomenen innerhalb der Fankultur(en) beschäftigen (vgl. Chin/Morimoto 2015: 174). Die Forschung von Chin und Morimoto ist für die vorliegende Untersuchung ein essenzieller Referenzpunkt, da sie beide im anglophonen Forschungsdiskurs zu transkulturellen Fankulturen sehr aktiv sind und ihr Forschungsschwerpunkt ebenfalls in Ostasien liegt. Chin und Morimoto plädieren in »Towards a Theory of Transcultural Fandom« (Participations, 2013) für eine Theoretisierung von Fandom als transkulturelles Phänomen in scharfer Abgrenzung zum ebenfalls vielfach verwendeten Begriff transnational. Sie schreiben:

»We argue that transcultural fans become fans because of affinities of affect between the fan, in his/her various contexts, and the border-crossing object. In doing so, we eschew the term ›transnational‹, with its implicit privileging of a national orientation that supersedes other – arguably more salient – subject positions. Rather, we favour the term ›transcultural‹, which at once is flexible enough to allow for transnational orientation, yet leaves open the possibility of other orientations that may inform, or even drive cross-border fandom« (Chin/Morimoto 2013: 93).

Dies lässt sich zunächst gut vereinbaren mit Welschs Kritik der geographischen, nationalen und ethnischen Determinierung von Kulturen. Sie schlagen für die Erforschung von grenzüberschreitenden Fankulturen vor, dass diese Überschreitungsbewegung nicht in erster Linie in einem »inter-nationalen« Kontext stattfindet, sondern dass transkulturelle Fans zu Fans werden, da sie Affinität zu einem grenzüberschreitenden Objekt empfinden. Der nationale Kontext der Individuen ist dabei nicht die wichtigste Determinante. Vielmehr werden die vielfältigen Kontexte, aus denen heraus ein transkultureller Fan zum Fan wird, in den Fokus gestellt – und die Möglichkeit für die Untersuchung von anderen Orientierungen jenseits der Staatszugehörigkeit eröffnet. In dieser Diskussion des Transkulturalitätsbegriffes ist abzulesen, dass es Chin und Morimoto in erster Linie um die Abgrenzung gegenüber dem Begriff des Transnationalen geht. Sie unternehmen damit den Versuch, den Begriff der Transkulturalität im akademischen Diskurs zu Fan Studies genauer zu beleuchten und nützlich zu machen für differenziertere Diskussionen über Fankulturen. Der geschärfte Blick auf Differenzierungen und Machtverhältnisse, wie Saal ihn vorschlägt – die ausdrückliche Einbeziehung von historischem Hintergrund und Geschlechterverhältnissen, ist in der Diskussion von Transkulturalität in Chins und Morimotos Artikel nicht explizit vorhanden, aber wird anhand der Beispiele, die sie untersuchen, ersichtlich.

Zur Konkretisierung des transkulturellen Aspekts dieser Form der Fanforschung führen Chin und Morimoto mehrere Beispiele an, von denen sie sich abgrenzen oder deren Beitrag zur Formulierung einer Theorie von transkulturellem Fandom sie hervorheben möchten. Ein besonders für die vorliegende Untersuchung wichtiges Beispiel, das sie nennen, ist Matt Hills' Konstrukt einer »transcultural homology« (Hills 2002b: 4). Hills beschreibt den Typus des Otaku als eine transkulturelle Homologie. In seinem Aufsatz »Transcultural otaku: Japanese representations of fandom and representations of Japan in anime/manga fan cultures« untersucht er die transkulturelle Aneignung des Be-

griffes Otaku als Selbstbeschreibung durch anglophone Fans von Anime und Manga. In erster Linie wird der Begriff Otaku in der japanischen Gesellschaft verwendet, um einen extremen Fan zu beschreiben – was negativ konnotiert ist. In der Verwendung von anglophonen Fans von Anime und Manga wird dieser Begriff jedoch positiv konnotiert als ein Zeichen für Differenz (vgl. Hills 2002b: 5). Laut Hills benutzen anglophone Fans den japanischen Begriff Otaku, da sie in der japanischen medialen Repräsentation von negativ konnotiertem Fandom eine Gemeinsamkeit mit ihrer eigenen Lebensrealität entdecken: »[...] It is possible here that US/UK fan cultures may recognise their own cultural devaluation in the figure of the otaku, provoking a transcultural identification« (Hills 2002b: 4). Diesen Prozess der Identifizierung definiert Hills zudem als einen transkulturellen Prozess.

Chin und Morimoto weisen auf diese transkulturelle Homologie hin, da sie veranschaulicht, dass die Fan-Identität Priorität gegenüber einer nationalen Identität hat und so die Orientierung »Fan« zeitweise nationale, regionale und geographische Orientierungen ablösen kann (Chin/Morimoto 2013: 99). Ein solches Phänomen verdient es, auch im Sinne von Welsch als transkultureller Prozess in Abgrenzung zu transnationalen Prozessen beschrieben zu werden. Ein konkretes Beispiel, das Chin und Morimoto anführen, um die transkulturellen Verflechtungen von Fandom zu zeigen, sind japanische *dōjinshi* des Medienfranchises *Harry Potter*. Sie weisen darauf hin, dass die Motive, die in japanischen *Harry Potter dōjinshi* und anglophonen Fanfictions zu Tage treten, nicht bloß durch Anglophilie (eine eindeutig national konnotierte Kultur) oder eine »traditionelle« japanische Homoerotik (eine ebenfalls eindeutig national konnotierte Kultur) zu erklären sind. Sie schreiben:

»In its most homoerotic iteration, Harry Potter reflects nothing so much as the fantasies – and nightmares – of British public school pederasty and faggotting, and this plays out both in English language fan fiction and yaoi *dōjinshi* through stories of non-consensual and forbidden sex that draw on the characters' complex canonical backstories. Secret relationships, cruel pranks designed to cut to the emotional quick, and fleeting moments of empathy and understanding between ostensible enemies form the broad backdrop of such stories [...]« (Chin/Morimoto 2013: 102).

Den Unterschied zwischen englischsprachigen Fan-Narrativen und japanischen *dōjinshi* machen Chin und Morimoto unter Berufung auf Sharalyn Orbaugh hingegen daran fest, dass die Benutzung dieser Form von Motiven

des Zusammenlebens im Internat im japanischen subkulturellen Kontext auf die Anfänge des *yaoi*- bzw. *shōnen-ai*-Genres mit den Werken Hagio Motos zurückgeht. Insbesondere genannt wird *Das Herz von Thomas* (*Tōma no Shinzō*, 1974–1975, in *Shūkan Shōjo Komikku*), welches in einem deutschen Internat spielt. Hagio Moto ihrerseits wurde jedoch von Jean Delannoys Film *Les Amitiés particulières* (1964) beeinflusst, in dem es ebenfalls um Homoerotik im Kontext eines Internats geht, in diesem Fall ist der Schauplatz allerdings Frankreich (vgl. Chin/Morimoto 2013: 103). Auch Mizoguchi Akiko weist auf die Inspirationen aus homoerotischen westlichen Filmen und Literatur und ihren Einfluss auf das Magazin *JUNE* (1978–2012, *San Shuppan/Magajin Magajin*) hin, welches die erste an Frauen gerichtete Zeitschrift war, die einen inhaltlichen Fokus auf homoerotische Erzählungen legte (vgl. Mizoguchi 2015: 35, 36).

Auch dieses Beispiel der transkulturellen Grenzüberschreitung von Motiven zeigt im Sinne der Transkulturalität nach Welsch auf, dass sich Kultur nicht durch transnationale Beeinflussung, also anhand geographischer, nationaler oder ethnischer Demarkationslinien wandelt, sondern dass Kultur von vornherein durchdrungen, verflochten und vielschichtig ist. Was heute mitunter als japanische subkulturelle Eigenheit betrachtet³ wird – homoerotische Narrationen von Frauen für Frauen geschrieben – war bereits seit ihrem Ursprung von vielerlei kulturellen Strömungen geprägt. Während die Werke von Hagio Moto von ihrer Faszination mit deutscher Literatur und französischem Film (Mae 2016: 27, 28) geprägt sind, zeigt James Welker auf, dass die Autorinnen von frühen homoerotischen *dōjinshi* sich auch an Figuren wie beispielsweise David Bowie oder anderen Rockstars bedienten (Welker 2015: 54). Deswegen ist der Erfolg von japanischen Fanwerken von *Harry Potter*⁴ nicht auf eine spezifisch »japanische« Tradition von Homoerotik zurückzuführen, sondern ist als ein transkulturelles Phänomen zu verstehen, das auf einem kulturellen Kontext fußt, der von vornherein verflochten und komplex ist. Spezifische nationale Kontexte spielen in dieser Fankultur eine untergeordnete Rolle – das

3 Diese Form der weiblichen Fankultur wird mittlerweile und auch von der Bezirksregierung Toshima in Form der angesprochenen *Otome-Road* in Ikebukuro als ein Touristenmagnet genutzt (vgl. <https://www.city.toshima.lg.jp/132/bunka/kanko/006993/009354.html>).

4 Zur Entwicklung der japanischen Fanwerke zu westlichen Unterhaltungsmedien und insbesondere *Harry Potter* vgl. Kapitel 2.4.

sieht man auch daran, dass es wenig bedeutend ist, ob das Internat in der Geschichte nun in England, Frankreich, Deutschland oder in der Welt der Hexen und Zauberer liegt.

In ihrer Monographie *Anime Fan Communities – Transcultural Flows and Frictions* (2014) definiert Sandra Annett transkulturelle Anime-Fangemeinschaften als »a group in which people from many national, cultural, ethnic, gendered and other personal backgrounds find a sense of connection across difference, engaging with each other through a shared interest while negotiating the frictions that result from their social and historical contexts« (Annett 2014: 6). Auch in dieser Definition finden wir manche der oben von Welsch angebrachten und von Saal erweiterten Parameter wieder: Nation und Ethnie aber auch Gender und Kultur. Während diese Parameter bei Saal jedoch den Blick für Differenzen schulen sollten, die unter dem Gesichtspunkt der Transdifferenz in den Fokus von kulturvergleichenden Untersuchungen gestellt werden, wird bei Annett implizit davon ausgegangen, dass in einer transkulturellen Fangemeinschaft die Differenz über die Interaktion mit einem geteilten Interesse überwunden wird, wobei gleichwohl immer noch auf die Reibungen hingewiesen wird, die dabei entstehen. Annett betont als Schlussfolgerung ihrer Untersuchung dahingehend: »[...] transcultural animation fan communities are [...] more than just a marketing concept, but less than a utopian semiotic democracy. Rather they provide a way for people to negotiate the flows – and more importantly, the frictions – of media globalization, and so to generate their own connections across difference« (Annett 2014: 207).

Ähnlich wie bei Chin und Morimoto ist der transkulturelle Aspekt einer Fangemeinschaft hier nicht wie bei Welsch durch ein Verständnis von Kultur als Transkultur oder Individuen als transkulturelle Individuen an sich von vornherein gegeben, sondern geschieht in erster Linie über die Verbindung zu einem Fan-Objekt oder einem gemeinsamen, grenzüberschreitenden Interesse. Natürlich sind Spannungspunkte und Differenzen, die in diesen anglophonen Diskursen über transkulturelles Fandom angesprochen werden, sehr ähnlich zu denen, die auch bei Welsch und Saal zutage treten, wie etwa Ethnie oder Geschlecht. In Abgrenzung zum deutschen Diskurs, in dem Welsch nationale Zuschreibungen deutlich in den Hintergrund gestellt hat, und auch in Abgrenzung zu Chin und Morimoto wird jedoch bei Annett durchaus noch auf das Konzept des Transnationalismus zurückgegriffen und Transkulturalität lediglich als die kulturelle Dimension von Transnationalität beschrieben (vgl. Annett 2014: 7). Annett argumentiert schlussendlich, da Transnationalität und Transkulturalität umstrittene Konzepte seien, keine

abschließende Definition für diese Begriffe zu geben und sie stattdessen »deskriptiv« zu verwenden (vgl. Annett 2014: 9).

Kōichi Iwabuchi muss an dieser Stelle ebenfalls als wichtiger Diskutant und Kritiker der Verbreitung von japanischer Populärkultur genannt werden. Er benutzt selbst nicht den Begriff der Transkulturalität, sondern spricht besonders von »inter-nationaler« Verbreitung von japanischer Populärkultur, wobei er bewusst den Bindestrich einsetzt, um die Verstärkung der nationalen Orientierung im Kontext mit grenzüberschreitenden kulturellen Flows hervorzuheben (vgl. auch Iwabuchi 2010: 206). Iwabuchi legt in *Recentering Globalization: Popular Culture and Japanese Transnationalism* (2003) und *Resilient Borders and Cultural Diversity: Internationalism, Brand Nationalism, and Multiculturalism in Japan* (2015) dar, wie gerade die globale Verbreitung von japanischer Populärkultur, die zunächst auf einer grassroots-Ebene stattfand, von staatlichen Agierenden vereinnahmt wurde. Dies geschah, um letztlich gerade ein homogenisierendes Image von spezifischer, reiner und unverfälschter japanischer Kultur zu konstruieren, im Sinne von *nation branding*, dem Schaffen eines Marken-Images für die japanische Nation.

Er beschreibt, dass bei dieser Form des medienkulturellen Austauschs zwischen zwei Nationen die Nation als ein Container, als die kleinste Einheit von Globalisierung fungiert. Die Nation tritt im globalen Kontext als eine kulturelle Form auf, durch die lokale Besonderheiten und Differenzen gegenüber anderen Nationen manifestiert werden (Iwabuchi 2015: 11). Die Nation sei dabei in sich kulturell homogen geprägt und Diversität existiere nur zwischen Nationen, nicht aber in ihnen (Iwabuchi 2015: 19). Iwabuchi kritisiert die Kulturpolitik Japans umso mehr, da sie lediglich national ausgerichtet ist und tatsächliche globale Phänomene wie Arbeitnehmerrechte völlig außer Acht lässt. Während die japanische Regierung insbesondere unter Premierminister Asō Tarō (im Amt von 2008–2009) versuchte, die Content-Industrie als Aushängeschild zu fördern, kritisiert Iwabuchi, dass diese Politik opportunistisch, widersprüchlich und unterdrückend sei. Er schreibt:

»It is opportunistic because the main discussion is how to make the best use existing international appeal (supposed as such) of Japanese media culture as an export commodity without tackling the improvement of working environments to enhance creativity and globally structured issues such as labor conditions and copyright control. It is self-contradictory since, while emphasizing the significance of soft power policy for the advancement of international exchange and dialogue, the Japanese government eventually

has dealt with historical and territorial issues in East Asia in a way that is obviously detrimental to the enhancement of soft power and the advancement of international dialogue. And Japan's cultural policy discussion is suppressive because it does not care and even ignores crucial policy questions concerning who are the beneficiaries of cultural policy and whose culture, interest, and voice are attended to« (Iwabuchi 2015: 30).

Hier zeigt Iwabuchi auf, dass die politische Vereinnahmung der Medienkultur Japans auf verschiedenen Ebenen widersprüchlich und ineffektiv ist. Es wird eine ausschließlich nationale Position eingenommen, bei der weder die Bedürfnisse der kulturellen Akteur*innen in Japan (etwa der Arbeiter*innen im Animationsbereich) wahrgenommen werden noch der internationale Dialog mit anderen Nationen in Ostasien wirklich gefördert werden soll. Iwabuchi argumentiert, dass Japans Herangehensweise unzureichend ist, um die *soft power*⁵, die durch Verbreitung japanischer Medienprodukte entstehen könnte zu nutzen. Zur Entwicklung von *soft power* sei nicht nur eine attraktive Medienkultur erforderlich, sondern auch eine respektvolle Außenpolitik und attraktive demokratische Werte, was er für Japan nicht erkennen kann (Iwabuchi 2015: 15).

Die »transkulturelle« Verbreitung von japanischer Populärkultur, die durch die japanische Regierung vor allen Dingen in den 2000er Jahren verfolgt wurde, ist deswegen ineffektiv und nicht wirklich als transkulturell zu betrachten, da sie, wie Iwabuchi zeigt, in erster Linie national motiviert ist. Wenig Aufmerksamkeit hingegen wird den grassroots-Agierenden geschenkt, die auf individueller Ebene ihre grenzüberschreitenden Werke schaffen. Wichtig für *dōjinshi*-Künstler*innen im globalen Kontext wäre beispielsweise eine rechtliche Absicherung hinsichtlich globaler Copyright-Vorgaben. Wie Nele Noppe in ihrer Dissertation über *dōjinshi*-Austausch schlussfolgert, wären die kreativen Modelle, mit denen *dōjinshi*-Künstler*innen ihre Werke verbreiten, wahrscheinlich das Wertvollste an »Cool Japan«, das Japan zu exportieren hätte (Noppe 2014: 400). Solche Potenziale bleiben jedoch ungenutzt. Iwabuchi fasst zusammen:

5 Konzept das zuerst von Joseph S. Nye Jr. in seinem gleichnamigen Artikel in *Foreign Policy* (1990) aufgebracht wurde und das Potential zur politischen Machtausübung aufgrund kultureller Attraktivität, im Gegensatz zu etwa militärischer Überlegenheit, beschreibt.

»Transgression of borders requires one to fundamentally question how borders in their existing form have been sociohistorically constructed and also seek to displace their exclusionary power that unevenly divides ›us‹ and ›them‹ as well as ›here‹ and ›there‹. However, the border crossing of media culture is often more than not promoted and experienced, while being dissociated from actions of transgression, and the border management subtly adjusts itself to a new geocultural configuration to maintain and even reinforce the exclusionary formation of national cultural borders« (Iwabuchi 2015: 3).

Hier wird klar, dass es sich beim von Iwabuchi kritisierten »transkulturellen« Austausch von japanischer Populärkultur nicht um einen Austausch auf Augenhöhe handeln kann. Selbst wenn Grenzüberschreitungen immer das Potenzial haben, eine Grenze zu dekonstruieren, so wird hier besonders ein Austausch gefördert, der Grenzen vielmehr bestätigt.

Im deutschen und im anglophonen wissenschaftlichen Diskurs über Transkulturalität und transkulturelle Fanggemeinschaften treten ähnliche Fokuspunkte (Differenzen und Reibungen) auf. Die Herangehensweise ist jedoch unterschiedlich. Während die oben genannten Forschenden der Fan Studies in erster Linie einen Eintritt der Individuen in die Transkulturalität über die Fan-Praxis (Interaktion mit einem grenzüberschreitenden Fan-Objekt) betrachten, sind bei Welsch Individuen in sich bereits transkulturell – und Kultur schon immer als Transkultur zu verstehen. Die Kritikpunkte von Saal, die die Untersuchung von Transkulturalität vor dem Hintergrund der Postcolonial Studies und Gender Studies befürwortet und Differenzen als wichtige Ordnungskategorien betrachtet, helfen, den Begriff der Transkulturalität weiterzuentwickeln.

In diesem Sinne wird die vorliegende Untersuchung einen Beitrag dazu leisten, das ausdifferenzierte Konzept der Transkulturalität aus dem deutschen Diskurs mit dem in erster Linie praxisbezogenen Konzept der Transkulturalität, wie es im anglophonen Diskurs der Fan Studies verwendet wird, zu verbinden. Der Mehrwert, der hierbei generiert wird, ist, dass durch das Verständnis von Kultur als Transkultur, Individuen als transkulturelle Individuen begriffen werden können. Gleichzeitig wird Differenz als notwendiger Bestandteil von Transkulturalität verstanden und dadurch besteht weniger Tendenz dazu, Differenzen im Rahmen einer Untersuchung von Transkulturalität auszublenden und allzu utopisch zu argumentieren. Nach Welsch ist es gerade ein Merkmal von Transkulturalität, dass transkulturelle Individuen eine kosmopolitische sowie eine lokal verankerte Seite besitzen.

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich insbesondere mit der Komplexität dieser transkulturellen Individuen. Auch wenn in den Beiträgen der oben behandelten Forschenden der Fan Studies die Reibungspunkte innerhalb von Fangemeinschaften immer thematisiert werden, wird ein transkultureller Fan doch als ein grenzüberschreitendes Individuum gesehen, insofern das Individuum durch die Fanpraxis dazu befähigt wird. Es besteht die Tendenz dazu, Differenzen und Reibungspunkte als Aspekte zu sehen, die durch Fanpraxis überwunden werden – anstatt sie als notwendige Bestandteile von Transkulturalität an sich zu betrachten. Auch Robertson betont Vielfalt und Konflikte als einen wichtigen Bestandteil von globalisierten Gesellschaften und kommt keineswegs zu dem Schluss, dass eine Überwindung von Differenzen oder eine Homogenisierung eintreten. Die vorliegende Untersuchung fußt auf diesem ausdifferenzierten Konzept der Transkulturalität und nimmt dahingehend unter dem Gesichtspunkt der Transdifferenz gerade die vieldimensionalen Differenzsetzungen, die in den Erklärungen der Interviewpartner*innen zutage treten in den Blick. Diese Differenzsetzungen über Parameter wie Gender, Klasse, Nation, aber auch ambivalent abgrenzende sowie zusammenschließende kulturelle Parameter wie Autorin, Leserin, Otaku, *fujoshi*, »gewöhnliche Menschen« (Menschen, die nichts von Fankultur wissen), »offizielle Personen« (Vertreter*innen der Medienindustrie oder Schauspieler*innen) stellen wichtige Bezugspunkte für die untersuchten Individuen dar, über die sie ihre Selbstpositionierung innerhalb der Sphäre des transkulturellen Fandoms verorten. Erst wenn diese vielschichtigen und parallel ablaufenden Differenzen beleuchtet werden, kann die Fangemeinschaft in einem wirklich transkulturellen Kontext erfasst werden. Einerseits lässt uns die Transkulturalität als Kontextualisierungsmethode Fankulturen besser begreifen, allerdings lassen uns Fankulturen in ihrer Vielschichtigkeit auch die Transkulturalität als Theorie und Methode zur Erschließung von Kultur im globalen Zeitalter besser begreifen.