

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 Kunstsphäre 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 Austauschzonen 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 mäandrenden 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 erhaltenen 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 differenziere 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 Bindendifferenzierungen 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 zutreffe, 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 *Contrapunto 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 »*Akkulturation* 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 kulturdifferentierender 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, konflikthafte 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. Transdifferentielle 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 (vor-)ausgesetzten (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 Bildkonstanzkonzepte 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 Transitzonen 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 transdifferenten Grenzbegriff. 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 bildkünstleri-

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 binnen-räumliche 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 Transkulturationen 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, wenngleich 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 Transitzonen 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 Überschreitungskonzept 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 Überschreitungsvorstellungen, 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.