

Transkulturalität

Ein Welt der Mischungen

Wolfgang Welsch

Zusammenfassung

Im Folgenden soll es um die Verfassung der Kulturen gehen. Meine diesbezügliche These lautet: Unsere Kulturen sind von ›transkulturellem‹ Zuschnitt, will sagen: Sie sind nicht monolithisch verfasst, sondern durch ›Mischungen‹ gekennzeichnet. Erstmals habe ich diese Sichtweise 1992 vorgeschlagen (Welsch, 1992). Damals stieß sie auf extreme Ablehnung und Diffamierung. Inzwischen ist jedoch, was einst skandalös war, beinahe selbstverständlich geworden. Eine Vielzahl unterschiedlicher Disziplinen geht heute transkulturellen Perspektiven nach; dies reicht von der Kulturtheorie über die Pädagogik, Kunstgeschichte, Musikwissenschaft, Soziologie und politische Geschichte bis hin zu Psychologie, Anthropologie und Medizin. 1992 hatte ich mit meiner Transkulturalitäts-These die gegenwärtigen Gesellschaften im Blick. Transkulturalität, so dachte ich damals, ist eine moderne Erscheinung und charakterisiert die zeitgenössischen Kulturen. Inzwischen habe ich erkannt, dass Transkulturalität auch schon in der ›Vergangenheit‹ geradezu die Regel war. Schier alle Kulturen sind durch Mischung entstanden und gekennzeichnet, sie sind hybrid.

Summary

The following concerns the constitution of cultures. My central thesis is this: our cultures are of a ›transcultural‹ formation – that is to say, they are not monolithic in structure but are instead characterized by ›mixtures‹. I first advanced this view in 1992 (Welsch, 1992). At the time, it met with intense rejection and even defamation. By now, however, what was once deemed scandalous has become almost self-evident. A wide range of disciplines

today adopt transcultural perspectives; this extends from cultural theory and pedagogy to art history, musicology, sociology, and political history, and further to psychology, anthropology, and medicine. In 1992, my thesis of transculturality was primarily directed at contemporary societies. Transculturality, I then assumed, was a modern phenomenon, characteristic of present-day cultures. In the meantime, however, I have come to recognize that transculturality has in fact long been the rule – even in the ›past‹. Virtually all cultures have emerged through processes of mixture and are marked by them; they are, in short, hybrid.

Schlüsselbegriffe

Transkulturalität, kulturelle Identität, Migration, Kulturtransfer, transkulturelle Kommunikation, Integration, Transformation von Traditionen, Hybridität von Kulturen.



Abb. 1: Wolfgang Welsch,
Wir sind schon immer transkulturell gewesen

1. Das antike Griechenland

Beginnen wir mit Europa, und zwar mit Griechenland, der sogenannten Wiege des Abendlandes. Lange hat man geglaubt, die griechische Kultur sei rein aus sich selbst entsprungen. Das ist jedoch falsch. Ohne Ägypten und Vorderasien, Babylonien und Phönizien wäre die Bildung der griechischen Kultur nicht möglich gewesen. Der transkulturellen Ursprünge Griechenlands war sich bereits Hegel bewusst, der darauf hinwies, dass die griechische Kultur sich »aus einem Zusammenfluss der verschiedensten Nationen entwickelt« hat und auf einer »Kolonisation von gebildeten Völkern« beruht, »die den Griechen in der Bildung schon voraus waren« (Hegel, 1986, S. 278 u. 281).

Hegel zufolge waren die Griechen wesentlich »umbildende Bildner«; sie haben vieles aufgenommen und weitergeführt (Hegel, 1986, S. 294). In jüngerer Zeit hat Martin Bernal die ägyptischen und phönizischen Wurzeln Griechenlands in den Fokus gerückt (Bernal, 1992). An der Wiege des Abendlandes standen etliche fremdländische Mütter und Väter. Man kann diese Fremdinspiration Griechenlands gut an der Skulptur erkennen. Die griechische Plastik basiert auf ägyptischen Vorbildern. Dies lässt sich etwa an einer ägyptischen Figur aus dem 13. Jahrhundert v.Chr. veranschaulichen, die den Pharaon Ramses II. darstellt.



Abb. 2: »Ramses II.«, ca. 1290–1224 v.Chr.,
Kairo, Ägyptisches Museum

Die Figur hat eine völlig aufrechte Haltung; der linke Fuß ist vorgesetzt, die Arme fest an den Körper gepresst, die Hände zu Fäusten geschlossen. Betrachten wir nun eine der frühesten griechischen Skulpturen, etwa 600 Jahre später, aus dem 7. Jahrhundert v.Chr.



Abb. 3: Dipylon-Meister, »Stehender Jüngling aus Attika«,
gegen 620 v.Chr., New York, Metropolitan Museum of Art

Die Ableitung dieses griechischen Jünglings von dem ägyptischen Vorbild ist offenkundig. Die Haltung ist auch hier statuarisch, der linke Fuß ist vorge setzt und der Kopfschmuck ist ähnlich geformt wie derjenige des Ramses. Allerdings ist die Figur nun nackt, die Arme beginnen sich zu lösen und der Körperbau wird feingliedriger.



Abb. 4: ›Kouros von Tenea‹,
ca. 560 v.Chr., München, Glyptothek

Sechzig Jahre später sind die Veränderungen noch immer gering. Doch die Figur wird heiterer. Die Lockerung geht insbesondere vom Gesicht aus – der Kouros lächelt.



Abb. 5: Kopf des ›Kouros von Tenea‹

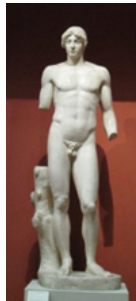


Abb. 6: ›Apollon Choiseul-Gouffier‹,
Römische Marmorkopie nach einem griechischen Bronzeoriginal,
ca. 460–450 v.Chr., London, Britisches Museum

Und dann, nach weiteren etwa hundert Jahren, um 450 v.Chr., ist das ägyptische Vorbild zwar noch immer erkennbar, doch der Körper folgt nicht mehr, wie im Fall der ägyptischen Skulpturen, einem starren, von außen auferlegtem Schema, sondern die Figur wird zu einer Manifestation organischen Lebens. Sie greift aus ihrer Mitte in den Raum aus und wird zu einer Gestalt der Selbstartikulation. Dies ist typisch für die antike griechische Skulptur, wie wir sie bis heute kennen und schätzen. Der Übergang von Statik zu Bewegung und Freiheitlichkeit setzt sich in den folgenden Dekaden weiter fort und kann zu einer geradezu tänzerischen Anmut führen.



Abb. 7: ›Diadumenos‹,
Marmorkopie nach einem Bronzeoriginal des Polyklet
gegen 420 v.Chr., Athen, Nationalmuseum

Auf diese Weise kann aus transkulturellen Anleihen kulturell Eigenes entstehen. Die freie Entfaltung des Körpers zur Selbstartikulation, zum Kontrapost und zur Anmut ist typisch griechisch. Keine andere Kultur hatte dergleichen entwickelt. Doch dieser Weg zum Eigenen basierte auf transkulturellen Voraussetzungen; er wäre ohne den Ausgangspunkt des ägyptischen Vorbilds nicht in Gang gekommen. Dieses kulturell Eigene kann seinerseits – wie wir im Folgenden sehen werden – zum Ausgangspunkt weiterer transkultureller Entwicklungen werden.

Ich möchte noch einen weiteren entscheidenden vorderasiatischen Einfluss auf die griechische Kultur erwähnen: Das griechische Alphabet ist phönizischen Ursprungs. Die Brüder der phönizischen Königstochter Europa suchten nach deren Entführung durch Zeus verzweifelt in Griechenland nach ihrer Schwester und vermittelten dabei den Griechen das phönizische Alphabet (vgl. Herodot, 1959, V. 58). Man mache sich klar: Ohne dieses phönizische Erbe hätte es keine griechische Literatur und Philosophie gegeben – keinen Homer, keinen Sophokles, keinen Platon, keinen Aristoteles. Auch dieses Beispiel zeigt, wie sehr die griechische Kultur von Grund auf polykulturell ist.

2. Gandhara – ein Scharnier zwischen West und Ost

Wechseln wir den Schauplatz, blicken wir nach Asien und dort zunächst nach Gandhara.



Abb. 8: ›Stehender Buddha‹,
2.-3. Jh.n.Chr., Gandhara

Diese Region liegt im Grenzgebiet zwischen Afghanistan und Pakistan. In der Antike war sie ein Schmelztiegel unterschiedlicher Kulturen. Zugleich wurde sie zu einer Ursprungsstätte buddhistischer Kunst. Seit dem 1. Jahrhundert n.Chr. entstanden dort die ersten Bildwerke, die den Buddha darstellen. Zuvor war ›der Erwachte‹ nicht bildhaft, sondern nur in Symbolen vergegenwärtigt worden.

Sie beruhen jedoch auf einem kulturellen Transfer, nämlich auf griechisch-römischen Vorbildern. Seit dem Indienfeldzug Alexanders des Großen, im Gefolge von Migrationsbewegungen hellenisierter Völkerschaften sowie durch den Fernhandel des Römischen Reiches mit Indien war die Region Gandhara von griechisch-römischen Kulturelementen durchdrungen. Die Künstler waren mit den Gestalten und Motiven der antiken Bildwelt vertraut und schöpften für die Buddha-Figur aus diesem Fundus. Den Ausgangspunkt bildeten Darstellungen des griechischen Gottes Apoll.



Abb. 9: Römische Kopie nach einem griechischen Original
aus dem 4. Jahrhundert v.Chr.

Zudem diente die römische Toga, das Standardgewand römischer Bürger, als Vorbild für Buddhas Mönchsgewand.



Abb. 10: Römische Toga, 1. Jh.n.Chr.

Die asiatischen Buddha-Darstellungen beruhen also auf griechisch-römischen Vorbildern. Diese scheinen in ihnen bis auf den heutigen Tag durch.



Abb. 11: ›Buddha Amida Nyorai‹,
ca. 1490–1550, Japan

Und wenn man bedenkt, dass die griechische Skulptur auf ägyptischen Vorbildern beruht, so klingt auch ein Echo Ägyptens in diesen Buddha-Darstellungen nach. Gewöhnlich nehmen wir an, dass die Buddha-Darstellungen typisch ostasiatisch seien. In Wahrheit sind sie intrinsisch transkulturell. Diese beiden Beispiele zeigen, dass Kulturen sich schon in der Geschichte aus mehreren Quellen gespeist haben, dass sie Einflüsse anderer Kulturen aufgenommen und diese in ihre eigene Gestalt integriert haben.

3. Carmen: afrikanisch

Während sich die beiden ersten Beispiele auf den generellen Zuschnitt von Kulturen beziehen, wende ich mich nun Einzelfällen zu. Mein erstes Bei-

spiel ist die Übertragung von Georges Bizets Oper ›Carmen‹ nach Afrika. Die Oper wurde 1875 in Paris uraufgeführt und entwickelte sich zu einem der größten Welterfolge der Operngeschichte. Ein Baustein in ihrem Genom hat sie von Anfang an für kulturelle Umschreibungen prädestiniert, nämlich die Tatsache, dass die Hauptfigur der Oper nicht französisch, sondern eine sogenannte ›Zigeunerin‹ ist, also eine Fremde und zudem (nach damaliger Auffassung) eine von zweifelhafter Reputation.

Im Jahr 2000 schufen zwei Briten, der Regisseur Mark Dornford-May und der Komponist Charles Hazlewood, in Kapstadt eine afrikanische Version, die schließlich zu dem Film ›U-Carmen eKhayelitsha‹ führte, der 2005 bei den Internationalen Filmfestspielen Berlin den Goldenen Bären gewann.



Abb. 12: Khayelitsha (Kapstadt)

Der Film spielt in Khayelitsha, dem größten Township Kapstadts. Er kombiniert Bizets Musik mit traditioneller afrikanischer Musik, und anstelle der französischen Sprache wird die Oper in Xhosa gesungen, einer der offiziellen Sprachen Südafrikas, die durch charakteristische Schnalzlaute geprägt ist und für europäische Ohren ungewohnt klingt.

Die Geschichte ist schnell erzählt. Carmen arbeitet in einer Zigarettenfabrik. Polizisten kommen vorbei, darunter der attraktive Jongikhaya.



Abb. 13: ›U-Carmen eKhayelitsha‹, 2005, Carmen und Jongikhaya

Carmen flirtet mit ihm und wirft eine Rose in sein Auto. Später erfahren die Arbeiterinnen der Zigarettenfabrik aus dem Fernsehen, dass Lulamile Nkomo, ein berühmter Opernsänger aus ihrem Township, für ein Konzert in die Gegend zurückkehrt. Als eine der Frauen den Fernseher gegen Carmens Einspruch ausschaltet, greift Carmen zum Messer und verletzt die Kollegin. Carmen wird von Jongikhaya verhaftet. Sie setzt jedoch all ihren Charme ein, sodass er sie frei lässt.

Einige Tage später erklärt Jongikhaya Carmen seine unsterbliche Liebe. Sie jedoch warnt ihn, dass sie nur sich selbst gehöre. Jongikhaya hingegen erklärt, dass er sie umbringen werde, wenn sie ihn endgültig zurückweise. Schließlich trifft Carmen auf Lulamile Nkomo – für beide ist es Liebe auf den ersten Blick. Carmen soll dann bei Nkomos Rückkehrkonzert singen. Doch als sie Jongikhaya, der zu dem Konzert gekommen ist, mitteilt, dass sie nichts mehr mit ihm zu tun haben will, ersticht er Carmen.

Man sieht: Die Geschichte ist ganz diejenige von Bizets ›Carmen‹, lediglich in ein anderes Land, eine andere Zeit und eine andere Lebenssituation übertragen. Die Handlung wird nicht nur von Spanien nach Südafrika verlegt, sondern auch mit einer zum Teil anderen Musik, in einer anderen Sprache und vor allem unter Bezugnahme auf eine ganz andere Lebensrealität umgesetzt. Die Darsteller stammen alle aus südafrikanischen Townships und hatten zuvor niemals in einem Film mitgewirkt. Doch sie empfanden, dass ›Carmen‹ etwas von ihrer eigenen Lebenswirklichkeit ausdrückt und dass sie aus ihren eigenen Lebensverhältnissen und mit den ihnen eigenen Mitteln eine ›afrikanische Carmen‹ gestalten könnten. Das ist ihnen in der Tat überzeugend gelungen. Kein Vergleich zu Otto Premingers Adaptation ›Carmen Jones‹ von 1954. Dort agieren zwar – für die damalige Zeit und das damalige Amerika eine große Provokation – ausschließlich schwarze Schauspieler, doch führt dies nicht zu einer Transposition des Dramas in die Lebenswelt schwarzer Amerikaner; vielmehr bleibt alles ›very American‹. Die afrikanische Carmen hingegen ist absolut authentisch – ein wundervoller transkultureller Transfer. Die in Khayelitsha geborene Pauline Malefane, die die Rolle der Carmen spielt, hat bezeichnenderweise gesagt, die Geschichte stamme ihrem Empfinden nach aus diesem Township (Lindow, 2005).

Eine der Botschaften des Films ist auch, dass die von Bizet geschilderte Geschlechterkonstellation keineswegs an europäische Vorstellungen von Sinti und Roma gebunden ist, sondern ebenso zur Lebensrealität von Khayelitsha gehört. Und nicht nur von Khayelitsha. Pauline Malefane, die Hauptdarstellerin, erklärte: »Carmen ist eine sehr universelle Geschichte« – sie kann sich »überall und jederzeit ereignen und jeden treffen« (Phase9, 2005).

4. Dürer – ein Venezianer

Wechseln wir erneut die Szene: diesmal zur bildenden Kunst und von Afrika nach Europa. Albrecht Dürer wird oft als der deutsche Künstler par excellence angesehen. Aber ist er wirklich einfachhin deutsch? Keineswegs. Dürer ist erst in Italien er selbst geworden, und er musste Italien ein zweites Mal aufsuchen, um ganz er selbst zu werden.

Gewiss: Er hatte in Nürnberg eine solide Ausbildung genossen. Aber schon bald begab er sich auf Reisen: in die Niederlande, ins Elsass und nach Basel. Und kurz nach seiner Rückkehr brach er zu seiner ersten Italienreise auf (1494–1495), die ihn über den Gardasee nach Venedig führte. Dort lernte er die Malerfürsten Gentile und Giovanni Bellini kennen und war von der italienischen Malerei so beeindruckt, dass sich nach seiner Rückkehr nach Nürnberg ein deutlicher künstlerischer Wandel vom zeichnerischen zum malerischen Stil feststellen lässt.



Abb. 14: Albrecht Dürer, ›Haller-Madonna‹,
ca. 1496–1499 Washington, DC, National Gallery of Art

Die ›Haller-Madonna‹, die Dürer 1496, ein Jahr nach seiner Rückkehr, begann, wurde lange Zeit sogar für ein Werk Giovanni Bellinis gehalten. Das allein schon spricht für die italienische Inspiration dieses ›deutschen‹ Künstlers. Und dann unternahm Dürer von 1505 bis 1507 eine zweite Italienreise.



Abb. 15: Albrecht Dürer, ›Rosenkranzfest‹,
1506, Prag, Nationalgalerie

Das ›Rosenkranzfest‹, das er 1506 für die Kirche der deutschen Kaufmannsgilde in Venedig malte, wurde hoch gerühmt. Der Doge bot ihm ein Jahresgehalt von 200 Gulden, wenn er künftig in Venedig arbeiten würde. Der ›deutsche‹ Künstler fand also in Venedig höchste Anerkennung. Man spürte, dass dieser Nürnberger dem Kunstleben der Stadt guttun würde, und der Nürnberger Künstler profitierte seinerseits von der Inspiration durch Venedig.

Dürer hielt Giovanni Bellini für den größten Maler seiner Zeit und kannte natürlich auch dessen Triptychon ›Thronende Madonna mit Jesuskind und Heiligen‹ in der Frari-Kirche in Venedig.

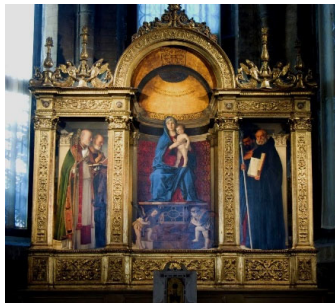


Abb. 16: Giovanni Bellini,
›Thronende Madonna mit Jesuskind und Heiligen‹,
1488, Venedig, Santa Maria Gloriosa dei Frari

Und wie Dürers ›Haller-Madonna‹ offenbar ein Reflex der mittleren Tafel dieses Werkes von Bellini ist, so haben die Seitentafeln dieses Werkes als Vorbilder für Dürers berühmte Darstellung der ›Vier Apostel‹ gedient.



Abb. 17: Albrecht Dürer, ›Die vier Apostel‹,
1526, München, Alte Pinakothek

Insgesamt zeigt sich, dass sich in Dürer deutsche und italienische Elemente verbinden. Erst dadurch konnte er der große Künstler von europäischem Format werden, als der er heute gilt. Und Dürer war kein Einzelfall. Transkulturalität war in der europäischen Kunst weithin selbstverständlich. Es herrschte nicht nationale Abschottung, sondern internationaler Austausch. Die Stile waren länder- und nationenübergreifend; zahlreiche Künstler haben ihre bedeutendsten Werke fernab der Heimat geschaffen.

5. Carl Zuckmayer: vielfältige Migrationshintergründe

Springen wir zur Literatur. In Carl Zuckmayers Drama ›Des Teufels General‹ von 1946 findet sich eine Passage, in der die historische Vielwurzelligkeit der am Rhein lebenden Bevölkerung eindrücklich beschrieben wird. General Harras sagt dort zum Fliegerleutnant Hartmann: »[...] stellen Sie sich doch mal Ihre Ahnenreihe vor – seit Christi Geburt. Da war ein römischer Feldhauptmann, ein schwarzer Kerl, braun wie ne reife Olive, der hat einem blonden Mädchen Latein beigebracht. Und dann kam ein jüdischer Gewürzhändler in die Familie, das war ein ernster Mensch, der ist noch vor der Heirat Christ geworden und hat die katholische Haustradition begründet. – Und dann kam ein griechischer Arzt dazu, oder ein keltischer Legionär, ein Graubündner Landsknecht, ein schwedischer Reiter, ein Soldat Napoleons, ein desertierter Kosak, ein Schwarzwälder Flözer, ein wandernder Müllerbursch vom Elsass, ein dicker Schiffer aus Holland, ein Magyar, ein Pandur, ein Offizier aus Wien, ein französischer Schauspieler, ein böhmischer Musikant – das hat alles am Rhein gelebt, gerauft, gesoffen und gesungen und Kinder gezeugt – und – und der Goethe, der kam aus demselben Topf und der Beethoven, und der Gutenberg, und der Matthias Grünewald, und – ach was, schau im Lexikon nach. Es waren die Besten, mein Lieber! Die Besten der Welt!

Und warum? Weil sich die Völker dort vermischt haben. Vermischt – wie die Wasser aus Quellen und Bächen und Flüssen, damit sie zu einem großen, lebendigen Strom zusammenrinnen« (Zuckmayer, 1978, S. 149).

Dies ist eine zutreffende Beschreibung der Genese von Angehörigen eines ›Volkes‹. Die gängige Homogenitätsfiktion ist verfehlt. Wir alle haben vielfältige Migrationshintergründe. Kollektive Identitäten beruhen auf einer Geschichte von Wanderungen, Übernahmen und Verschmelzungen; sie sind von Grund auf transkulturell geformt.

Derlei Mischung ist im Übrigen nicht einfach die Fantasie eines Schriftstellers, sondern eine wissenschaftlich erhärtete Tatsache. Genetische Untersuchungen ermöglichen heute, den Zusammenfluss verschiedener Ethnien minutiös zu rekonstruieren. Dabei zeigt sich zum Beispiel, dass das Genom der Europäer beträchtlich gemischt ist – dass es erst durch Zuwanderungen zu dem Genom geworden ist, wie es heute vorliegt (Krause et al., 2014). So stammt die DNA der heutigen Europäer nur noch zu etwa 45 Prozent von ihren afrikanischen Vorfahren ab (die Europäer waren zunächst Immigranten aus Afrika), während sich weitere 45 Prozent auf eine Zuwanderung aus dem Nahen Osten zurückführen lassen und die restlichen 10 Prozent auf einen Zuzug nordeurasischer Völker zurückgehen.

Und diese Zuwanderungen waren mit weitreichenden kulturellen Innovationen verbunden. So erfolgte in Europa die ›Neolithische Revolution‹, also der Übergang von der Jäger- und Sammlerphase zu Ackerbau und Viehzucht, erst vor rund 7.500 Jahren, während er im Nahen Osten bereits vor rund 11.000 Jahren eingetreten war. Die Tatsache, dass sich ebenfalls vor rund 7.500 Jahren das Genom der Europäer drastisch verändert hat – da es seitdem zu etwa 45 Prozent durch Gene geprägt ist, die für Populationen des Nahen Ostens charakteristisch sind –, spricht dafür, dass Europa den Übergang zu Ackerbau und Viehzucht dem Zuzug aus dem Nahen Osten verdankt. Die Neolithische Revolution war in Europa keine autochthone Leistung, sondern sie wurde den Europäern von aus dem Nahen Osten zuziehenden Völkern geschenkt, die diesen Übergang bereits rund 3.500 Jahre zuvor vollzogen hatten.

Auch die zweite migrationsbedingte Veränderung des europäischen Genoms, die vor rund 4.500 Jahren eintrat und auf den Zuzug nordeurasischer Völker zurückgeht, die nördlich des Schwarzen Meeres lebten, war kulturell folgenreich: Sie führte zur Verbreitung der indogermanischen Sprache. So ist die Kultur Europas wesentlich durch Migrationsschübe bestimmt. Diese Tatsache könnte uns geneigter machen, bei künftig anstehenden Migrationsbe-

wegungen nicht nur an alltägliche Probleme, sondern zugleich an mögliche kulturelle Chancen zu denken.

6. Death Metal und Buddhismus

Zum Schluss springe ich noch einmal nach Ostasien, diesmal nach Taiwan. Dort gibt es seit einigen Jahren eine höchst ungewöhnliche Death-Metal-Band. Sie verbindet Death Metal mit Buddhismus und Daoismus. Entsprechend hat sie sich den Namen ›Dharma‹ gegeben.



Abb. 18: Die Instrumentalisten von Dharma

Der Auftritt der Band entspricht zunächst dem üblichen Bild des Death Metal: Die Akteure tragen schwarze Gewänder und sind mit Blut bespritzt. Die Botschaft jedoch ist buddhistisch: Es geht um Mitgefühl. Bei genauer Betrachtung enthält bereits der Auftritt buddhistische Elemente: Die schwarzen Gewänder sind Haiqings, wie sie von Anhängern des Buddhismus bei Tempelzeremonien oder häuslichen Übungen getragen werden.



Abb. 19: Miao Ben bei einem Konzert von Dharma

Und zusammen mit den Bandmitgliedern betritt eine Frau mit rasiertem Kopf in einem orangefarbenen buddhistischen Wickelgewand die Bühne. Es handelt sich um die buddhistische Nonne Miao Ben. Zu Beginn der Konzerte singt sie, schlägt rituelle Glocken und liest aus buddhistischen Schriften vor.

Die musikalische Verbindung zwischen Death Metal und Buddhismus besteht darin, dass buddhistische Gesänge bisweilen an die Screamo-Technik des Hardcore-Punk erinnern, also an einen schreienden Vortrag

der Texte. Dafür setzt die Band Tremolo-Picking und Blast-Beats ein, wie sie für Death Metal typisch sind. Gemeinhin könnte man glauben, zwischen Death Metal und Buddhismus müssten Welten liegen: Death Metal steht für Aggression, Dunkelheit und gewalttätige Kräfte, der Buddhismus hingegen lehrt Mitgefühl, Barmherzigkeit und Frieden. Für jemanden, der mit der asiatischen Kultur vertraut ist, ist der Unterschied aber nicht so eindeutig.

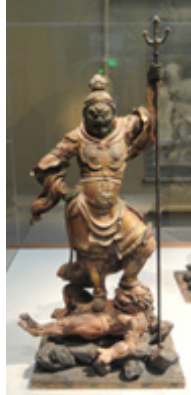


Abb. 20: ›Zocho-ten‹,
Wächter des Südens, Kamakura-Periode, Japan

Im Buddhismus und Daoismus gibt es viele Götter und Wächter, die ein furchterregendes Aussehen aufweisen. Der Sinn ist, auf diese Weise Übeltäter abzuschrecken und Mönche und Gläubige zu schützen. Ganz ähnlich soll die Musik von Dharma als furchterregender Schutz dienen, um das Böse abzuhalten (›wir verjagen das Böse mit lautem Krach‹, sagte Jack Tung, der Gründer der Band). Das Blut auf der Bühne symbolisiert das im Kampf mit den bösen Mächten vergossene Blut. Zudem soll die Energie der Musik die Kraft der Mantras verstärken.

Death Metal und Buddhismus sind der Band gleichermaßen wichtig. Durch ihre Musik wollen sie insbesondere der jüngeren Generation Anschauungen des Buddhismus und Daoismus nahebringen. Die Band beklagt, dass diese religiösen Traditionen im Zuge moderner Entwicklungen zunehmend in Vergessenheit geraten sind. Sie ist überzeugt, dass ein religiöser Glaube den Menschen hilft, ein besseres Leben zu führen. Dies kann – ebenso wie der Buddhismus – auch das Christentum oder eine andere Religion leisten. Für Taiwan liegt es jedoch nahe, die eigenen religiösen Traditionen zu revitalisieren. Miao Ben erklärt, dass sie der Band Dharma beitrug, um mit Hilfe dieser Musik jüngeren Menschen Lehren des Buddhismus nahezubringen.

Die Auseinandersetzung der Band mit dem Buddhismus ist alles andere als oberflächlich. Da die buddhistischen Mantras ursprünglich nicht in chine-

sischer Sprache, sondern in indischem Sanskrit verfasst wurden, machte sich die Gruppe daran, Sanskrit zu studieren und dessen Aussprache zu erlernen. Die Bandmitglieder singen tatsächlich in Sanskrit, und für das Publikum werden chinesische Übersetzungen auf einer Leinwand eingeblendet.

Dharma verbindet zeitgenössische westliche Musik und traditionelle asiatische Religion. Insofern ist sie exemplarisch transkulturell. Der raue Klang des Death Metal geht – für diese Musikrichtung völlig ungewöhnlich – mit einer Botschaft des Mitgefühls einher. Zugleich wird die religiöse Botschaft – ganz jenseits ihres traditionellen Rahmens – in Rock-Konzerten vermittelt. Innovation und Tradition, westliche und östliche Kultur finden hier zusammen. Das Ergebnis ist absolut hörens- und erlebenswert (vgl. Dharma, 2021).

7. Cloud Gate Dance Theatre: Nationalstolz transkulturell

Abschließend sei das 1973 gegründete Cloud Gate Dance Theatre in Taiwan erwähnt. Die Tanzkompanie realisiert verblüffende kulturelle Durchdringungen.



Abb. 21: Cloud Gate Dance Theatre,
›Wild Cursive‹, 2005

Sie verbindet westliche Tanzformen klassischer und moderner Art mit asiatischen Traditionen (Tai-Chi, Qi Gong, Martial Arts, Kalligraphie). Sie schafft gewissermaßen einen ›asiatischen Schwanensee‹ – mit einer ganz eigenen, durch fließende Bewegungen charakterisierten Physiognomie. Die Verbindung von westlichen und östlichen Inspirationen führt zu etwas genuin Neuem.



Abb. 22: Cloud Gate Dance Theatre,
›Moon Water‹, 1998



Abb. 23: Cloud Gate Dance Theatre,
›Water Stain on the Wall‹, 2010

Bemerkenswert ist, dass diese Tanztruppe in Taiwan außerordentlich geschätzt wird. Obwohl sie gleichsam nur mit einem Bein in der taiwanesischen Kultur steht, ist sie geradezu zu einem Gegenstand nationalen Stolzes geworden. Ihr ist ein eigener Feiertag gewidmet. Anlässlich des dreißigjährigen Jubiläums der Gruppe am 21. August 2003 wurde in Taipeh von der Stadtregierung der ›Cloud-Gate-Tag‹ ausgerufen. Man sieht: Nationalstolz muss sich in avancierten Gesellschaften nicht auf Nationales beschränken; er kann sich auch auf Transkulturelles beziehen. – Das könnte auch für andere Nationen ein Vorbild sein.

8. Die Transkulturalität unserer Speisezetteln

Man könnte beanstanden, dass ich überwiegend Beispiele aus der Hochkultur verwendet habe. Deshalb möchte ich mit meinem letzten Punkt die ›alltägliche Selbstverständlichkeit‹ der Transkulturalität demonstrieren.

Nirgendwo ist Transkulturalität fester verankert als in unseren Speisezetteln. Auch wenn wir nicht ein fremdländisches Restaurant aufsuchen, um dort ›ethnic food‹ zu genießen, sondern zu Hause bleiben und uns ganz einfache Speisen zubereiten, sind diese voller fremdländischer Ankömmlinge und Ingredienzien. Die Zitrone zum Beispiel kam aus Asien, die Kartoffel aus

Südamerika, Chili aus Mexiko, Knoblauch aus Zentralasien, und der Kohl stammt nicht – wie man stereotypisch meint – aus Deutschland, sondern aus dem Mittelmeerraum, und ebenso die Tomate nicht aus Italien, sondern aus Zentralamerika. Selbst bei ganz alltäglichen Mahlzeiten ist also die Welt bei uns zu Gast. Wir ernähren uns transkulturell.

Ähnliches wie für unsere Speisen gilt auch für unsere Zierpflanzen, Werkzeuge und Bäume. Die Rose stammt aus China, die Tulpe aus Kasachstan, die Nelke aus Indonesien und das Edelweiß aus Ostasien. Die Metallsäge wurde von den Ägyptern erfunden, die Gelenkzange von den Griechen, die Sichel kommt aus der Levante und der Mörser aus Ägypten (oder Mittelamerika). Die Fichte stammt aus Ostasien, ebenso kommt der Ahorn aus Asien, und die als Weihnachtsbaum so beliebte Nordtanne stammt aus dem westlichen Kaukasus.

Fazit: Nicht nur unsere hochzivilisatorische, sondern auch unsere alltägliche Umwelt ist in höchstem Maße transkulturell geprägt. Jeder Teil unserer Lebenswelt ist von vielen Zuwanderern durchzogen. Wir bemerken es nur nicht mehr. So selbstverständlich ist diese Transkulturalität geworden.

Fazit

Ich habe Beispiele vorgestellt, die für ganz unterschiedliche Arten von Transkulturalität stehen. Im Fall Griechenlands sehen wir die Entstehung einer Kultur aus der Integration und Transformation anderer Kulturen. In den Darstellungen Buddhas klingen Verbindungen über Kontinente und Jahrtausende hinweg nach. Die afrikanische Carmen zeigt universelle Züge des menschlichen Daseins. Dürer ist ein Beispiel für die Selbstverständlichkeit von Transkulturalität in der europäischen Kunst. Zuckmayer verweist auf historische Vermischungen, sowohl genetisch als auch kulturell. Death Metal lässt eine Verschmelzung von Popkultur und Religion erkennen. Das Cloud Gate Dance Theatre zeigt, dass nationaler und transkultureller Stolz Hand in Hand gehen können. Und die Transkulturalität unserer Speisen macht uns bewusst, dass wir in einem elementaren Sinne transkulturell sind – schließlich sind wir das, was wir essen.

Wir haben gesehen, dass Transkulturalität schon in der Geschichte weit verbreitet und geradezu natürlich war. Erst recht ist Transkulturalität das Gebot der Stunde. Ihr zentraler Vorteil besteht darin, dass sie die Anschlussfähigkeit und Kommunikationsfähigkeit vergrößert. Denn je mehr die kulturelle Identität von Individuen aus verschiedenen Elementen zusammengesetzt ist, desto größer ist die Chance, dass Gemeinsamkeiten mit der Identität

anderer Individuen bestehen. Monolithische Identitäten haben nichts miteinander gemeinsam. Transkulturelle Identitäten hingegen weisen Schnittmengen auf. Dadurch können sie bei aller sonstigen Unterschiedlichkeit in Austausch und Kommunikation treten, können bestehende Gemeinsamkeiten entdecken und neue entwickeln.

Und die Probleme, mit denen wir heute weltweit konfrontiert sind – ökonomische und ökologische Herausforderungen, Probleme wie Armut und Menschenrechtsverletzungen –, können nur gelöst werden, wenn wir über alle Staats- und Ländergrenzen hinweg zu einem gemeinsamen Verständnis finden. Die Klimakrise etwa kann offensichtlich nicht in diesem oder jenem Land überwunden werden, sondern nur global, nur durch die Zusammenarbeit aller Länder. Transkulturelle Verständigung ist heute nicht ein frommer Wunsch oder eine verblasene Idee – sie ist eine elementare Notwendigkeit unserer Zeit. Nur transkulturell werden wir die Probleme der Zukunft lösen können.

Literatur

- Bernal, Martin (1992). Schwarze Athene. Die afroasiatischen Wurzeln der griechischen Antike. Wie das klassische Griechenland »erfunden« wurde [1987]. München/Leipzig: List.
- Dharma (2021). Treasury of the True Dharma Eye [Album]. Independent.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1992). Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte. In: Ders.: Werke in 20 Bänden. Bd. 12. Hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Herodot (1959). Historien. Deutsche Gesamtausgabe. Übersetzt von A. Hornegger. Neu herausgegeben und erläutert von H. W. Haussig. 2. Aufl. Stuttgart: Kröner.
- Krause, Johannes et al. (2014). Ancient human genomes suggest three ancestral populations for present-day Europeans. In: Nature 513 (409–413). <https://doi.org/10.1038/nature13673>.
- Lindow, Megan (2005, 17. April). Carmen's New Conquest. Time Magazine. URL: <https://content.time.com/time/subscriber/article/0,33009,1050210,00.html> (Zugriff: 07.09.2022).
- Phase9 (2005, 08. Oktober). U-Carmen eKhayelitsha (2005) – Q&A Interview with Mark Dornford-May and Pauline Malefane. URL: <https://www.phase9.tv/u-carmen-ekhayelitsha-2005-q-and-a-interview-with-mark-dornford-may-and-pauline-malefane/> (Zugriff: 07.09.2022).
- Welsch, Wolfgang (1992). Transkulturalität. Lebensformen nach der Auflösung der Kulturen. In: Information Philosophie 20/2 (5–20).

– (2024). Wir sind schon immer transkulturell gewesen. Das Beispiel der Künste. Basel: Schwabe. Englische Ausgabe: We Have Always Been Transcultural. The Arts as an Example. Leiden: Brill.

Zuckmayer, Carl (1978). Des Teufels General [1946]. In: Ders.: Werkausgabe in zehn Bänden. Bd. 8. Frankfurt/Main: Fischer (93–231).

Kurzbiographie

Welsch, Wolfgang, ist emeritierter Professor für Philosophie an der Universität Jena. Zu seinen Forschungsschwerpunkten zählen insbesondere Ästhetik, Transkulturalität, Hermeneutik, Philosophiegeschichte sowie das Konzept der transversalen Vernunft.

Korrespondenz

Prof. Dr. Wolfgang Welsch

Email: wolfgang.welsch@uni-jena.de

