

MICHAEL FALSER, MONICA JUNEJA (HG.)

Kulturerbe und Denkmalpflege transkulturell
Grenzgänge zwischen Theorie und Praxis

[transcript]

Herausgegeben von Michael Falser und Monica Juneja in Zusammenarbeit mit dem Arbeitskreis Theorie und Lehre der Denkmalpflege e.V.

Diese Publikation wurde ermöglicht durch die Förderung der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG) im Rahmen des Exzellenzclusters 270/1 »Asia and Europe in a Global Context« der Universität Heidelberg.

Diese Publikation zählt auch als Band 21 in der Schriftenreihe des Arbeitskreises Theorie und Lehre der Denkmalpflege e.V.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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

© 2013 transcript Verlag, Bielefeld

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlagkonzept: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Lektorat: Michael Falser

Korrektur: Cornelia Sonnleitner, Bochum

Satz: Jörg Burkhard, Bielefeld

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

ISBN 978-3-8376-2091-7

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

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

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter: info@transcript-verlag.de

Inhalt

**Vorwort des Chair for Global Art History
am Exzellenzcluster »Asia and Europe in a Global Context«
an der Ruprecht-Karls-Universität Heidelberg**

Monica Juneja | 9

**Der Arbeitskreis und die Theorie und Lehre der Denkmalpflege –
transkulturell und postkolonial**

Hans-Rudolf Meier | 13

**Kulturerbe – Denkmalpflege: transkulturell.
Eine Einleitung**

Monica Juneja, Michael Falser | 17

DAS TRANSKULTURELLE ARTEFAKT

**Materielle Appropriation, Kulturerbe und Erinnerungsdiskurse.
Der Denkmalkomplex um das Qutb Minar in Delhi**

Monica Juneja | 37

**Materiale Wanderbewegungen:
Spolien aus transkultureller Perspektive**

Carola Jäggi | 53

**Das Wüstenschloss Mschatta in Berlin und Jordanien
als geteiltes Erbe zwischen zwei Kulturen**

Johannes Cramer | 69

**Transkulturelle Übersetzung von Architektur:
Gipsabgüsse von Angkor Wat für Paris und Berlin**

Michael Falser | 81

**Immigrant Master Builders:
Architecture Transfer between Germany and Chile 1852-1875**

Renato D'Alençon, Francisco Prado | 101

DAS TRANSKULTURELLE SOZIOFAKT

**Kolonialarchitektur als Gegenstand transkultureller Forschung.
Das Beispiel der deutschen Bauten in Namibia**

Ariane Isabelle Komeda | 119

**Hygiene und Reinheit für ein Südsee-Paradies.
Preußisch-koloniale Interventionen in Samoa**

Christoph Schnoor | 139

**›Image-Pflege‹. Geschichte und lokale Aneignung
von deutschem Architekturerbe in Qingdao, China**

Gert Kaster | 167

**»Abstraction des limites politiques«?
Transnationale Kulturerbekonzeptionen in französischer
und deutscher Denkmalpflege des 19. Jahrhunderts**

Frauke Michler | 181

**›Regime-Wechsel‹ und ›Kultur-Erbe‹.
Zum Ansatz einer transkulturellen Geschichtsschreibung
der Denkmalpflege am Beispiel von Kroatien**

Franko Ćorić | 201

**Kulturerbe-Formationen in Mexiko.
Die Reinkarnation des Indigenen als transkulturelle Konstruktion**

Georg Maybaum | 223

DAS TRANSKULTURELLE MENTEFAKT

**›Lebendige Handwerkstraditionen‹ –
ein transkultureller Mythos am Beispiel Indiens**

Katharina Weiler | 243

**›Heimatschutz‹ und ›Kulturkreislehre‹ von Afrika bis in die Südsee:
Kulturerbe und Kulturtransfer**

Winfried Speitkamp | 263

Das Konzept der Denkmaltopographie: ein deutsches Exportmodell

Claus-Peter Echter | 281

**Das Recht über/auf Kulturerbe: von nationalen zu globalen
und transkulturellen Perspektiven**

Ernst-Rainer Hönes | 301

After Nara: The Process of Transculturation in Global Heritage Doctrines

Jukka Jokilehto | 321

ANHANG

**Zur Schriftenreihe des Arbeitskreises Theorie und Lehre der Denkmalpflege
e.V. und ihren transnationalen wie transkulturellen Bezügen**

Birgit Franz | 343

Autorenverzeichnis | 351

Abbildungsverzeichnis | 365

Kulturerbe – Denkmalpflege: transkulturell.

Eine Einleitung

MONICA JUNEJA, MICHAEL FALSER

Das Konzept der Transkulturalität beleuchtet Transformationsprozesse, die sich in Begegnungen und den darauf folgenden Beziehungen zwischen Regionen und Kulturen entfalten. Der Begriff der Transkulturalität kann sich sowohl auf ein konkretes Untersuchungsobjekt beziehen, als auch als eine heuristisch-analytische Kategorie herangezogen werden. Das Präfix *trans* ermöglicht die Befreiung von jener gängigen Definition von ›Kulturen‹, die sie als ethnisch, religiös oder nationalstaatlich homogene Essenzen fest schreibt. Sie geht auf die territorialbezogene Bildung von Nationalstaaten im späten 18. und 19. Jahrhundert in Europa zurück und fand im 20. Jahrhundert in den jungen postkolonialen Nationen von Afrika bis Asien eine weitere Verankerung. Eine transkulturelle Sicht hingegen sensibilisiert für eine dynamischere Bezeichnung von Kultur, die aus Konstellationen grenzüberschreitender Mobilität konstituiert wird und in einem stetigen Prozess des Wandels eingeschrieben ist. Dieser Ansatz macht Akteure, Prozesse und Phänomene jenseits der bisher als statisch verstandenen Kulturgrenzen »sagbar«¹ und ermöglicht dabei eine als polyvalent und reziprok konzipierte Beziehungsgeschichte.

Eine frühe Verwendung des transkulturellen Ansatzes geht auf den Begriff ›Transkulturation‹ zurück: Geprägt hat ihn der kubanische Anthropologe Fernando Ortiz in seiner 1940 erschienenen Studie über die Geschichte des Tabaks und Zuckers, um diejenigen transitiven Prozesse zwischen Kulturen zu erschließen, die sich mit dem gängigen kulturanthropologischen Erklärungsmuster der Akkulturation nur unzureichend erklären lassen.² Nach Ortiz umschreibt Transkulturation demnach jene multiplen Dimensionen und Phasen einer Kulturbeziehung, die nicht nur darin bestehen, eine andere Kultur anzunehmen, sondern mit dem

1 | Im Sinne einer historischen Diskursanalyse, vgl. Landwehr, Achim: Geschichte des Sagbaren. Einführung in die historische Diskursanalyse. Tübingen 2001.

2 | Ortiz, Fernando: *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Havana 1940; Engl. *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar*. Durham N.C. 1995 (tr. Harriet de Onís with an introduction by Fernando Coronil, Erste Auflage. New York 1947).

Prozess der Entwurzelung der früheren Kultur auch die Entstehung neuer Phänomene in den Blick nehmen. Zwar war Ortiz' Untersuchung über die postkoloniale kubanische Gesellschaft ursprünglich von einem dezidiert linearen Verlauf ausgegangen – auf den Verlust einer früheren kulturellen Verankerung folgt Erneuerung – doch hatte sich damit das Erklärungspotential des Begriffs ›Transkulturation‹ bzw. ›Transkulturalität‹ lange nicht erschöpft.

In jüngerer Zeit hat der Philosoph Wolfgang Welsch Transkulturalität zu einem heuristischen Mittel erklärt, um jene während der europäischen Aufklärung entstandene traditionelle Auffassung von Kultur kritisch in Frage zu stellen.³ Er rekurriert hierbei auf den im späten 17. Jahrhundert durch Samuel von Pufendorf geprägten Kulturbegriff, der sämtliche Tätigkeiten »eines Volkes, einer Gesellschaft oder einer Nation« zu umfassen schien,⁴ während der als ›Kollektivsingular‹ ausgerichtete Begriff von Kultur erst am Ende des 18. Jahrhunderts durch Herder seine moderne Bedeutung erhalten habe. Dem Herder'schen Kulturbegriff schreibt Welsch drei wesentliche Eigenschaften zu: ethnische Fundierung durch die enge Bindung der Kultur an ein Volk, soziale Homogenität und Abgrenzung nach außen – und damit das Potential von kulturellem Rassismus.⁵ Diesen historischen Definitionen setzt Welsch ein modernes Kulturverständnis der ›Transkulturalität‹ gegenüber, das der Erfahrung gegenwärtiger, durch Migration und globale Medien geprägter Gesellschaften gerecht werde. Transkulturalität sei damit das Ergebnis der hochgradigen Binnendifferenzierung und Komplexität von modernen Kulturen, doch hebe sie sich von den neueren Konzepten der Interkulturalität und Multikulturalität ab, die ihrerseits die Prämissen der traditionellen Kulturvorstellung bestätigten oder bloß ergänzten, statt sie zu überwinden. Für Welsch käme es künftighin darauf an, Kulturen jenseits des Gegensatzes von Eigenem und Fremdem zu denken. Die Verabschiedung des traditionellen Kulturkonzeptes sei »normativ« geboten: Transkulturalität, die Welsch automatisch als synkretistisch und kosmopolitisch versteht, fungiere hier als notwendiges ethisch-politisches Korrektiv gegen Ethnozentrismus oder Xenophobie.⁶

An dieser Stelle möchten wir zunächst einige Kritikpunkte an dem Konzept von Welsch erläutern, die sich im Rahmen der Forschung am Exzellenzcluster »Asien und Europa im globalen Kontext« an der Universität Heidelberg herauskristallisiert haben, um anschließend auf das Potential der Transkulturalität als

3 | Welsch, Wolfgang: »Transkulturalität. Zur veränderten Verfassung heutiger Kulturen«, in: Irmela Schneider/Christian W. Thomsen (Hg.), *Hybridkultur: Medien, Netze, Künste*. Köln 1997, S. 67-90.

4 | Welsch, Wolfgang: *Transkulturalität*, www.forum-interkultur.net/uploads/tx_textdb/28.pdf (abgerufen am 12. Mai 2012).

5 | Welsch: *Transkulturalität*, S. 68-69.

6 | Ebd.

eine Forschungsperspektive einzugehen.⁷ Zunächst: Die kritische Haltung von Welsch gegenüber dem traditionellen Kulturbegriff, den er zurecht als zwangsläufig homogenisierend und daher als obsolet betrachtet, ruht auf der Annahme, dass Prozesse der Grenzüberschreitung und historische Verflechtungen ausschließlich Attribute moderner Gesellschaften seien. In dieser Hinsicht ähnelt seine Sichtweise der Einstellung derjenigen Kulturanthropologen, die dazu tendieren, den Gegensatz zwischen der gegenwärtigen Globalisierung und den Gesellschaften der Vergangenheit zu verabsolutieren.⁸ Wenn wir von der Erkenntnis ausgehen, dass Phänomene wie etwa die Mobilität von Menschen, Gegenständen und Praktiken über große Entfernungen hinweg, Migration und kulturelle Durchdringung seit der Antike weltweit und damit lange vor der Entstehung von internationalen Datennetzen und globalen Kapitalmärkten Gesellschaften geformt haben, so sind wir folgerichtig auch herausgefordert, Verschiebungen und Veränderungen der Formen und Praktiken der Zirkulation und Kommunikation von der Vergangenheit bis in die Gegenwart empirisch und theoretisch zu erklären, statt ihre kulturprägende Funktion auszublenden. Darüber hinaus weist die Argumentation von Welsch deshalb ein methodisches Defizit auf, da sie nicht klar zwischen Kultur als einem ideologischen, historisch spezifischen Konstrukt und Kultur als Beschreibung und historische Praxis unterscheidet und daher versäumt, gerade dieses Spannungsverhältnis zwischen jenen beiden Ebenen von Kultur selbst zum Untersuchungsgegenstand zu machen. Kulturbeziehungen bringen konträre Dimensionen von Relationalität hervor: Gerade Erfahrungen von soziokulturellem Austausch können auch das Bedürfnis erzeugen, Differenzen zu festigen und lassen häufig eine ethnozentristische Rhetorik entstehen. Transkulturelle Forschung ist demzufolge auch mit der Aufgabe konfrontiert, Aushandlungsprozesse von Differenzen in ihrem umfassenden, auch paradoxen Erscheinungsbild zu untersuchen und zu erklären. Aus dieser Perspektive kann Grenzüberschreitung auch als Abgrenzungsvorgang durch Diskurse radikaler Alterität verstanden werden. Die von Welsch postulierte Dichotomie zwischen »realer« kosmopolitischer Substanz und einer »fiktiven« oder »politisch gefährlichen« Ideologie ist historisch-methodisch gesehen in dieser Hinsicht jedoch wenig tragbar.⁹

Zweitens: Welsch konzipiert Transkulturalität im Sinne einer statischen Eigenschaft, einer bloßen Beschreibung der Merkmale von Kultur und der pluralen Identitäten der Menschen, die ihr angehören. Das einem dynamischen Kulturbegriff eingeschriebene Attribut der Prozessualität wird in seinem analytischen

7 | Die Forschungsperspektive des im Rahmen der bundesweiten Exzellenzinitiative 2007 entstandenen und 2012 weitergeführten interdisziplinären Clusters an der Universität Heidelberg lautet: »Asien und Europa im globalen Kontext: Die Dynamik der Transkulturalität«.

8 | Vgl. Appadurai, Arjun: *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis 2000; Hannerz, Ulf: *Transnational Connections: Culture/People/Places*. London/New York 1996.

9 | Welsch: *Transkulturalität*, S. 69.

Modell nicht problematisiert: Es macht nicht auf jene Dynamiken aufmerksam, die, aus einer historisch-diachronen Perspektive betrachtet, mit den Prozessen der Zirkulation und des Austauschs eine konstituierende Wirkung auf kulturelle Neformationen hatten und daher in ihrer komplexen Vielfalt genau untersucht werden müssten. Mit anderen Worten: Kulturelle Differenz ist keine feststehende Essenz, sondern wird innerhalb von Begegnungen und den darauf folgenden Beziehungen ausgehandelt. Aushandlungsprozesse offenbaren folgerichtig auch eine breite Palette von Strategien, die von selektiver Aneignung, Mediation, Übersetzung, Umdeutung, Neukonfigurierung und Re-Semantisierung bis zu Nicht-Kommunikation, Abgrenzung, Ablehnung oder Widerstand reichen können – oder durch eine Abfolge oder gar Durchmischung mancher dieser Strategien charakterisiert werden könnten. Eine historische, durch mehrsprachige Quellen unterstützte Untersuchung dieser Strategien, Prozesse und Dynamiken stellt die zentrale Herausforderung transkultureller Forschung dar, um jenen Vorstellungen von festgeschriebenen Identitäten und Alteritäten und unverrückbaren Dichotomien zwischen Assimilation und Resistenz entgegenzuarbeiten.

Ende des 20. Jahrhunderts fand der Begriff ›transkulturell‹ eine größere Beachtung unter deutschsprachigen Historikern, Soziologen und Kulturwissenschaftlern. Sein Gebrauch in verschiedenen wissenschaftlichen Disziplinen bringt aber zwangsläufig auch eine fehlende Konsistenz mit sich – oftmals wird er gleichsam austauschbar mit ›interkulturell‹ verwendet, an anderen Stellen für die Beschreibung von Handlungskompetenzen im Umgang mit kultureller Pluralität.¹⁰ In der Geschichtswissenschaft taucht der Begriff im Zusammenhang mit einem global ausgerichteten Forschungsparadigma auf.¹¹ In diesen Fällen bezieht sich die Chiffre transkulturell auf einen Forschungsgegenstand, der sich jenseits des europäischen Horizontes befindet. Häufig setzt der Gebrauch des Begriffs aber auch angeblich ›natürliche‹ Zivilisationseinheiten voraus, die überhaupt erst im 19. Jahrhundert entstanden sind.¹² Zivilisation und Kultur werden in diesem Sinne synonym ver-

10 | Vgl. zum Beispiel die Beiträge in: Hans Jörg Sandkühler/Hong-Bin Lim (Hg.), *Transculturality – Epistemology, Ethics and Politics*. Frankfurt a.M. 2004. In der Medizin, Psychiatrie oder Krankenpflege wird der Begriff im Bezug auf unterschiedliche ethnische Gruppen verwendet.

11 | Osterhammel, Jürgen: »Transkulturell vergleichende Geschichtswissenschaft«, in: Heinz-Gerhard Haupt/Jürgen Kocka (Hg.), *Geschichte und Vergleich: Ansätze und Ergebnisse international vergleichender Geschichtsschreibung*. Frankfurt a.M. 1996, S. 271-314; Bähr, Andreas/Burschel, Peter/Jancke, Gabriele (Hg.): *Räume des Selbst. Selbstzeugnisforschung transkulturell*. Köln/Weimar/Wien 2007; Borgolte, Michael/Schneidmüller, Bernd (Hg.): *Mittelalter im Labor: die Mediävistik testet Wege zu einer transkulturellen Europawissenschaft*. Berlin 2008.

12 | Höfert, Almut: »Europa und der Nahe Osten: Der transkulturelle Vergleich in der Vormoderne und die Meistererzählungen über den Islam«, in: *Historische Zeitschrift* 287 (2008), S. 561-597.

wendet, ungeachtet ihrer komplexen Geschichte.¹³ Paradoxerweise reproduziert der Vorsatz, mit einem ›transkulturellen‹ Horizont den perspektivischen Blick jenseits eines feststehenden Eurozentrismus zu überschreiten, also genau dieselben eurozentrischen Grundsätze, die die Einteilung der menschlichen Geschichte anhand der räumlichen, oft kulturessentialistisch geprägten Großkategorie der Zivilisation (oder Kultur) ermöglichten. Gerade diese Auffassung von Zivilisation(en) und Kultur(en), die im 19. Jahrhundert im Einklang mit der Bildung von Nationalstaaten Gestalt annahm, hat die institutionellen Strukturen akademischer Disziplinen sowie die ihnen zu Grunde liegenden Wertmaßstäbe mitbestimmt. Die Denkfigur der Transkulturalität kann also ein analytisches Mittel dafür sein, jene in der Historiographie stabilisierten territorialen wie sozialen Einheiten mitsamt ihren Grenzziehungen in Frage zu stellen. Sie ermöglicht es, den Blick auf noch wenig untersuchte Einheiten und Gruppen zu werfen, die quer zu etablierten Kategorien – wie Territorium, Staat, Nation, Religion, Ethnie und Sprachgruppe – verlaufen. Indem der transkulturelle Ansatz auf eine Befreiung von jenem Kultur- und Zivilisationsbegriff des 19. Jahrhunderts zielt und damit eine qualitative Veränderung desselben anstrebt, liegt sein kritisches Potential eben auch in einer neuartigen Reflexion über die gängigen Fachgrenzen und institutionellen Strukturen ebenso wie über die von diesen Moderne-zeitlichen Disziplinen heute bereits über globale Grenzen hinweg mitgetragenen Wertigkeiten.

Die modernen Disziplinen der Kunst- und Architekturgeschichte sowie der Denkmalpflege nahmen im Rahmen der oben genannten Prozesse der Modernisierung und Nationenbildung theoretische Gestalt an und erhielten zugleich im Konzept des Nationalstaats ihre institutionelle Anbindung. Der kunsthistorische Diskurs über sowohl materielle als auch immaterielle Kulturgüter, die heute weit hin unter dem Begriff des Kulturerbes subsumiert werden, hat über längere Zeit die Taxonomien und Werturteile der westlichen Moderne – jedoch mit einem Anspruch auf universelle Gültigkeit – in sich getragen. Im Prozess der Kolonialisierung fanden diese modernezeitlichen Typologien und Methoden der kulturellen Klassifizierung und kunst- und architekturstilistischen Zuordnung eine globale Verbreitung und Akzeptanz, oder aber durchliefen Prozesse der Umdeutung und Aneignung, um sie für die Konstruktion des nationalen (später postkolonialen) Kulturerbes heranzuziehen.

Im Westen hat sich die Disziplin der Kunstgeschichte das hegelianische Narrativ des Fortschritts angeeignet – ein Narrativ, das sich im Einklang mit der musealen Konstruktion von der Geschichte der Errungenschaften einer als westlich bezeichneten Zivilisation entfaltetete. Dagegen pflegten die jungen postkolonialen

13 | Fisch, Jörg: »Zivilisation, Kultur«, in: Otto Brunner (Hg.), *Geschichtliche Grundbegriffe: Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland*, Bd. 7. Stuttgart 1992, S. 679-774; für eine außereuropäische Perspektive vgl. Sartori, Andrew: »Culture as a Global Concept«, in: *Bengal in Global Concept History: Culturalism in the Age of Capital*. Chicago 2008, S. 25-67.

Staaten der außereuropäischen Welt – zu denen heute die noch jüngeren Nationalstaaten der postsowjetischen Welt hinzugekommen sind – eine im Rahmen der einzelnen Nation geformte Erzählung von einer uralten, einzigartigen Kultur, die ebenfalls über ihre neu geschriebene Geschichte und in ihren neu etablierten Museen zur Schau gestellt wird. Beide Positionen – die westeuropäische als auch die nichteuropäische – bedingten sich gegenseitig und bildeten gemeinsam den Kanon der Kunstgeschichte, indem historische Prozesse der Verflechtung und Überlagerung sowie die konstitutive Wirkung ethnisch-religiöser Pluralität häufig ausgeblendet oder unter unzureichenden Begriffen wie etwa ›Einfluss‹, ›Transfer‹ oder ›Anleihe‹ subsumiert wurden. Damit hängen auch die typisierenden Bezeichnungen zusammen – wie etwa ›islamisch‹, ›buddhistisch‹ oder sogar ›westlich beeinflusst‹, aber auch ethnische bzw. nationale Zuschreibungen wie indisch, koreanisch, usbekisch usw. – mit denen Kunstformen und Gegenstände oft etikettiert und über diesen Weg zur Stiftung von Identitäten bzw. zur Erfindung von Traditionen gebraucht werden.¹⁴

Eine transkulturelle Sicht auf wissenschaftliche Disziplinen wie in unserem Falle die Architektur- und Kunstgeschichte oder auf institutionalisierte Kulturerbe-Einrichtungen wie die Denkmalpflege regt dazu an, unsere Untersuchungseinheiten neu zu konstituieren und anders zu benennen. Hier unterscheidet sich der Ansatz der Transkulturalität von jenem der Transferforschung, die sich mit der Übertragung von Inhalten und Praktiken von einem semantisch-visuellen System in ein anderes beschäftigt und dabei von zwei autonomen, klar definierten Einheiten ausgeht – auch wenn diese Forschung heute von Übersetzungsprozessen und »hybriden«¹⁵ Formen spricht. Geht man von der Annahme aus, dass Kulturen über Beziehungsprozesse erschlossen werden und sich im stetigen Prozess des Werdens befinden, so postuliert diese transkulturelle Sicht eben auch nicht strikt vorgegebene Untersuchungseinheiten – wie etwa nationalstaatliche oder zivilisationsgeschichtliche Konstrukte –, sondern konstituiert ihre Untersuchungseinheiten nach der Logik der an den Zirkulationsprozessen und historischen Beziehungen beteiligten Akteure. Innerhalb großräumiger, durch Begegnung und Austausch konstituierter geographischer Regionen treten damit spezifische lokale Formen und Praktiken in den Vordergrund, deren Untersuchung eine mehrfach gelagerte, transkulturelle Perspektive verlangt: einen forschenden Blick, der zwi-

14 | Ausführlicher zu diesem Thema Juneja, Monica: »Global Art History and the ›Burden of Representation‹«, in: Hans Belting/Jakob Birken/Andrea Buddensieg/Peter Weibel (Hg.), *Global Studies. Mapping Contemporary Art and Culture*. Ostfildern 2011, S. 274-297; Bruhn, Matthias/Juneja, Monica/Werner, Elke (Hg.): *Universalität in der Kunstgeschichte*. Themenheft ›Kritische Berichte‹ 2 (2012).

15 | Der von Homi Bhabha geprägte, aber inzwischen inflationär verwendete Begriff der ›Hybridität‹ setzt meistens zwei als rein konzipierte Kulturen voraus, die dann zu einer Mischform verschmelzen, ohne allerdings auf die Prozesse ihrer Beziehung genauer oder morphologisch einzugehen.

schen dem Lokalen, Nationalen und Globalen alterniert, diese Bezugsebenen aber nicht nebeneinander, sondern simultan behandelt und sich mit dem Spannungsverhältnis zwischen diesen Ebenen auseinandersetzt.

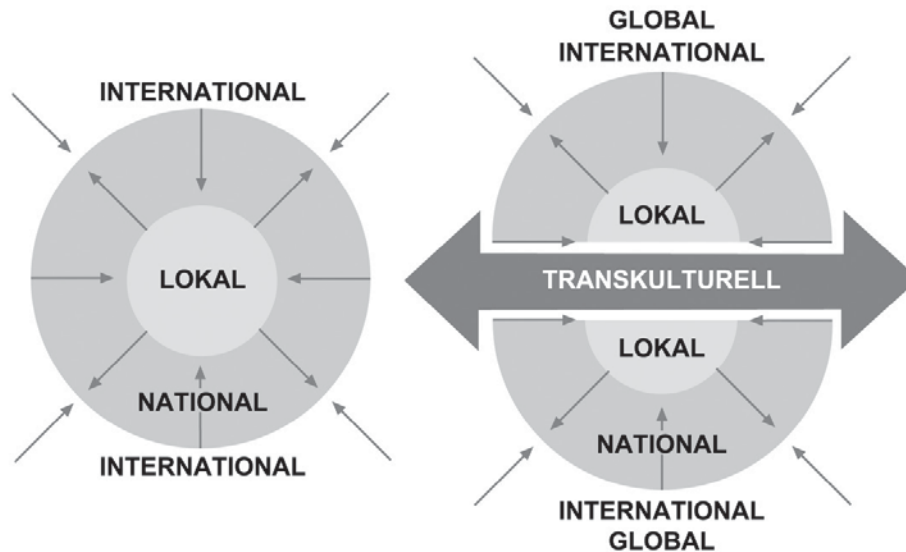


Abbildung 1: Das Konzept der Transkulturalität und die synchrone Analyse der Ebenen lokal, national, international und global
(Chart: Michael Falser 2012)

Weiters hinterfragt die Transkulturalität etliche, vornehmlich durch die Disziplinen der Kunstgeschichte und Denkmalpflege getragene Werturteile kritisch – etwa jene von der künstlerischen Moderne inspirierte Überhöhung der ›Originalität‹, welche gleichzeitig neue Dichotomien zwischen ›Original‹ und ›Kopie‹ oder ›Derivat‹ stiftet und damit historisch belegbaren Prozessen wie etwa Wiederverwenden, Nachahmen oder Replizieren nicht gerecht wird oder sie als kulturell minderwertig herabstuft. Vor allem in der Baukunst sind kulturelle Praktiken wie etwa materielle Wiederverwendung und Imitation stets und quer über Zeit und Raum hinweg nachweisbar. Ihre vielfältige Morphologie verlangt in neuen Termini beschrieben zu werden – etwa als Form des kreativen Umgangs mit angeeigneten oder eingewanderten Objekten, als dialogische Beziehung mit kultureller Differenz, oder als Mittel der Domestizierung des Fremden oder aber der Anerkennung seiner Autorität.

Aus dieser Fragestellung heraus besitzt das Konzept der ›kulturellen Übersetzung‹ ein wichtiges Erklärungspotential, um die sich innerhalb von transkulturellen Prozessen abspielende Dialektik zwischen Alterität und Assimilierung zu erschließen. Der *translational turn* in den Kulturwissenschaften hat bewirkt, dass nicht allein die Sprache oder literarische Texte den Gegenstand der Übersetzung bilden.¹⁶ Übersetzung als ›kulturelle Praxis‹ bezieht sich auf den lateinischen Be-

16 | Bachmann-Medick, Doris (Hg.): Übersetzung als Repräsentation fremder Kulturen. Berlin 1997; Budick, Sanford/Iser, Wolfgang (Hg.): The Translatability of Cultures. Figu-

griff der *translatio*, der auf einen Prozess der politischen und kulturellen Neuverortung hinweist. Übersetzung kann damit als eine Form der Grenzüberschreitung gedeutet werden, die einen Übergangsraum durch Begegnung und Interaktion schafft, in dem Vorstellungen, Werte, Denkmuster und Praktiken aus einem kulturellen Kontext in einen anderen übertragen werden. Übersetzung als transkulturelle Praxis fungiert sowohl als Kommunikation als auch Inszenierung von kultureller Differenz. Es geht weniger darum, eine Äquivalenz (im Sinne der wörtlichen Bedeutung) zwischen zwei Entitäten zu erstellen als vielmehr darum, eine konzeptionelle Kohärenz zu schaffen.¹⁷ Übertragen auf Bau-, Rekonstruktions- und Wiederverwendungspraktiken in der Architekturgeschichte zum Beispiel, regt der dynamische Übersetzungsbegriff einerseits dazu an, die wertenden Kategorien mimetischer Exaktheit zu destabilisieren, andererseits dazu, Transformationsprozesse im Rahmen einer Kulturbeziehung präziser und nuancierter zu erfassen.

Die wissenschaftliche Erschließung von Praktiken wie jenen der materialen Wiederwendung, Rekonstruktion oder Replikation, so unser Plädoyer, muss aber auch jenseits der ursprünglichen Absichten der Auftraggeber und der kanonischen Stilfragen nach den sozialen Erfahrungen und kulturellen Rezeptionsformen der oft heterogenen Benutzergruppen von Bauten und Objekten fragen. Der transkulturelle Ansatz schärft den Blick für diejenigen Erfahrungen, die häufig ausgeblendet werden, wenn historische Überreste aus der Vergangenheit zu (nationalen) ›Denkmälern‹ oder (homogenen) ›Erinnerungsorten‹ stilisiert werden, die zur Stiftung von (kollektiven) Identitäten beitragen sollen, indem sie die Gemeinsamkeit zwischen Menschen, die ihrerseits jedoch in vielschichtige, ja multiple Vergangenheiten eingebettet sind, hervorheben. Der transkulturelle Ansatz setzt sich damit auch mit jenem Spannungsverhältnis auseinander, das zustande kommt zwischen dem wissenschaftlichen Diskurs und dem institutionalisierten Konzept des Kulturerbes einerseits und den vielfältigen, sich an ein und demselben Erinnerungsort überlagernden und oftmals in ihren Sinnstiftungen konfligierenden Benutzungspraktiken von Gebäuden in Vergangenheit und Gegenwart andererseits. Genau aus dieser spannungsreichen Gemengelage heraus sind jene als Kulturerbe konnotierten historischen Bauten oftmals zum Standort ethno-politischer oder religiöser Konflikte geworden: Im Mittelpunkt der Auseinandersetzungen stehen Fragen nach dem ›Ursprung‹ von Bauten, ihrer gewaltsamen Aneignung durch ›fremde‹ Herrscher oder den Intentionen ihrer Auftraggeber.

Der transkulturelle Ansatz grenzt sich aber auch von der in der Globalisierungsforschung häufig anzutreffenden Sichtweise ab, welche die Auflösung von Grenzen durch die beschleunigte Mobilität und mediale Vernetzung der Gegen-

rations of the Space Between. Stanford 1996; Carbonell, Ovidio: »The Exotic Space of Cultural Translation«, in: Román Álvarez/M. Carmen-África Vidal (Hg.), Translation, Power, Subversion. Clevedon/Philadelphia/Adelaide 1996, S. 79-98.

17 | Vgl. Stewart, Tony K.: »In Search of Equivalence: Conceiving Muslim-Hindu Encounter through Translation Theory«, in: History of Religions 40,3 (2001), S. 260-287.

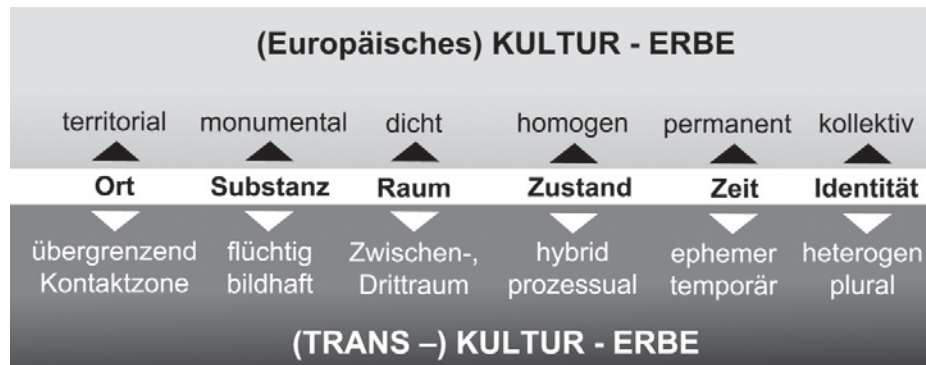


Abbildung 2: Eine Differenzierung der Hauptcharakteristika von ›Kulturerbe‹ aus der herkömmlich europäischen Sicht (oben) und der Perspektive transkultureller Forschung (unten) (Chart: Michael Falser 2012)

wart zelebriert. Abweichend von Globalisierungsanthropologen wie etwa Arjun Appadurai, dessen berühmte »scapes« eine Polarität zwischen vollkommenem räumlichen Fluss und fest eingegrenzten Räumen voraussetzen,¹⁸ plädiert der transkulturelle Ansatz für die Transzendierung des Gegensatzes, um so die neuen Räume zu lokalisieren, die als Ergebnis der Grenzüberschreitung entstehen, zugleich aber die Grenzen auch immer stets neu zu definieren. Mit anderen Worten: Dem von Appadurai beschriebenen Phänomen der ›de-territorialization‹ folgt zugleich eine neue ›re-territorialization‹. Zum einen machen solche Räume kulturelle Differenzen auf eine besondere Art sichtbar und erfahrbar und eröffnen den Akteuren ein Feld, in dem sie die Konstruktion kultureller Differenzen selbst in ihren Handlungskonzepten und deren Ergebnissen – etwa ein Kunstwerk, ein architektonisches oder denkmalpflegerisches Konzept – vorführen können. Zum anderen schafft der Prozess der Entgrenzung auch neue Grenzen, die quer durch nationale und kulturelle Einheiten gezogen werden und neue Konflikte generieren. Heute wird zum Beispiel ein gemeinsamer, moderner Begriff für Kunst oder Kulturerbe grenzüberschreitend von Eliten weltweit rezipiert. Dies setzt eine gemeinsame Teilhabe an maßgeblichem Wissen über Kunst und Architektur sowie einen Konsens über die museale oder identitätsstiftende Funktion des Kulturerbes und die Autonomie des modernen Kunstwerks voraus. Allerdings trennt heute auch eine neue, ebenfalls Nationen und Regionen überschreitende Grenze diese globalen Eliten von denjenigen, die nicht an modernen Kunst- und Kulturinstitutionen und ihren Diskursen über das moderne Kulturerbe beteiligt sind. Dies produziert wiederum Brüche und Spaltungen auf lokaler Ebene, die dann über die Medien zu globalen Kontroversen und Diskursen aufgebauscht werden. Die Zerstörung der Buddha-Statuen von Bamiyan und gleichzeitig des Nationalmuseums von Kabul im Jahre 2001¹⁹ ist ein prägendes Beispiel dieses Konflikts, erzeugt

18 | Appadurai: *Modernity at Large*.

19 | Flood, Finbarr Barry: »Between Cult and Culture: Bamiyan, Iconoclasm and the Museum«, in: *Art Bulletin* LXXXIV,4 (2002), S. 641-659; Falser, Michael: »Die Buddhas von

durch neue Hierarchien auf jener lokalen Ebene, auf der der Diskurs über die museale Identität von Kunst und Kulturerbe keine einheitliche oder gemeinsame Resonanz gefunden hat. Gerade die transkulturelle Forschung ermöglicht hierbei eine differenziertere und kritischere Betrachtung von Kosmopolitismus oder ähnlichen, schwer zu fassenden Konzepten wie etwa *métissage* oder Hybridität, die zu Schlüsselbegriffen der modernen Globalisierung avancierten.

ZUM AUFBAU DES BUCHES UND INHALT DER BEITRÄGE

Um die verschiedenen transkulturellen Austausch-, Aushandlungs- und Herstellungsprozesse, ihre Akteure und institutionellen Regime, Wertekonstruktionen, Theorien und Konzepte und letztendlich materiellen Zwischen- und Endprodukte im Fokus von Kulturerbe und Denkmalpflege besser diversifizieren zu können, haben wir – wie schon zur Tagung selbst – zur Gliederung der hier vorliegenden Beiträge eine Dreiteilung des Oberbegriffs ›Kultur‹ vorgenommen. Im breit gefächerten ›Einsatzbereich‹ der Kulturwissenschaften möchten wir übergreifend Herangehensweisen, Aspekte und Themenfelder der Geistes-, der Sozial-, und Normwissenschaften ansprechen und haben deshalb ›Kultur‹ in ihre materialen, sozialen und mentalen Komponenten zerlegt – obwohl sich diese naturgemäß überlagern und immer untrennbar miteinander verbunden sind. Mit dem Blick auf das übergeordnete Thema der ›Transkulturalität‹ ergeben sich hiermit jene drei Übergruppen und Kapitel des Buches, deren jeweils vier Unter Aspekte mit jeweils zumindest einem Beitrag und manchmal sogar mehreren Fallstudien angesprochen werden: Das transkulturelle Artefakt (der materiale Aspekt von Kultur mit Artefakten, deren Entstehungs- und Transformationsprozesse, Fertigkeiten und Varianten der Herstellung), das transkulturelle Soziefakt (der soziale Aspekt von Kultur mit Prozessen und Konstrukten der Gesellschaft, von einzelnen Akteuren und Institutionen, von Sozialklima und Identität) und das transkulturelle Mentefakt (der mentale Aspekt von Kultur mit der Vielfalt an Ideen, Werten, Konventionen, Gesetzen, Begriffen, Konzepten und Theorien).²⁰ Im Folgenden soll versucht werden, anhand dieser Gliederungsstruktur den Aufbau der Kapitel, ihre begrifflichen Untergruppen und die wichtigsten Thesen und Inhalte der einzelnen Beiträge zu umreißen.

Bamiyan, performativer Ikonoklasmus und das ›Image‹ von Kulturerbe«, in: Zeitschrift für Kulturwissenschaft. Themenheft ›Kultur und Terror‹ 1 (2010), S. 82-93.

20 | Diese Unterteilung von ›Kultur‹ leitet sich u.a. aus der Kultursemiotik ab und ist beispielhaft analysiert bei: Posner, Roland: »Kultur als Zeichensystem. Zur semiotischen Explikation kulturwissenschaftlicher Grundbegriffe«, in: Aleida Assmann/Dietrich Harth (Hg.), Kultur als Lebenswelt und Monument. Frankfurt a.M. 1991, S. 36-74.

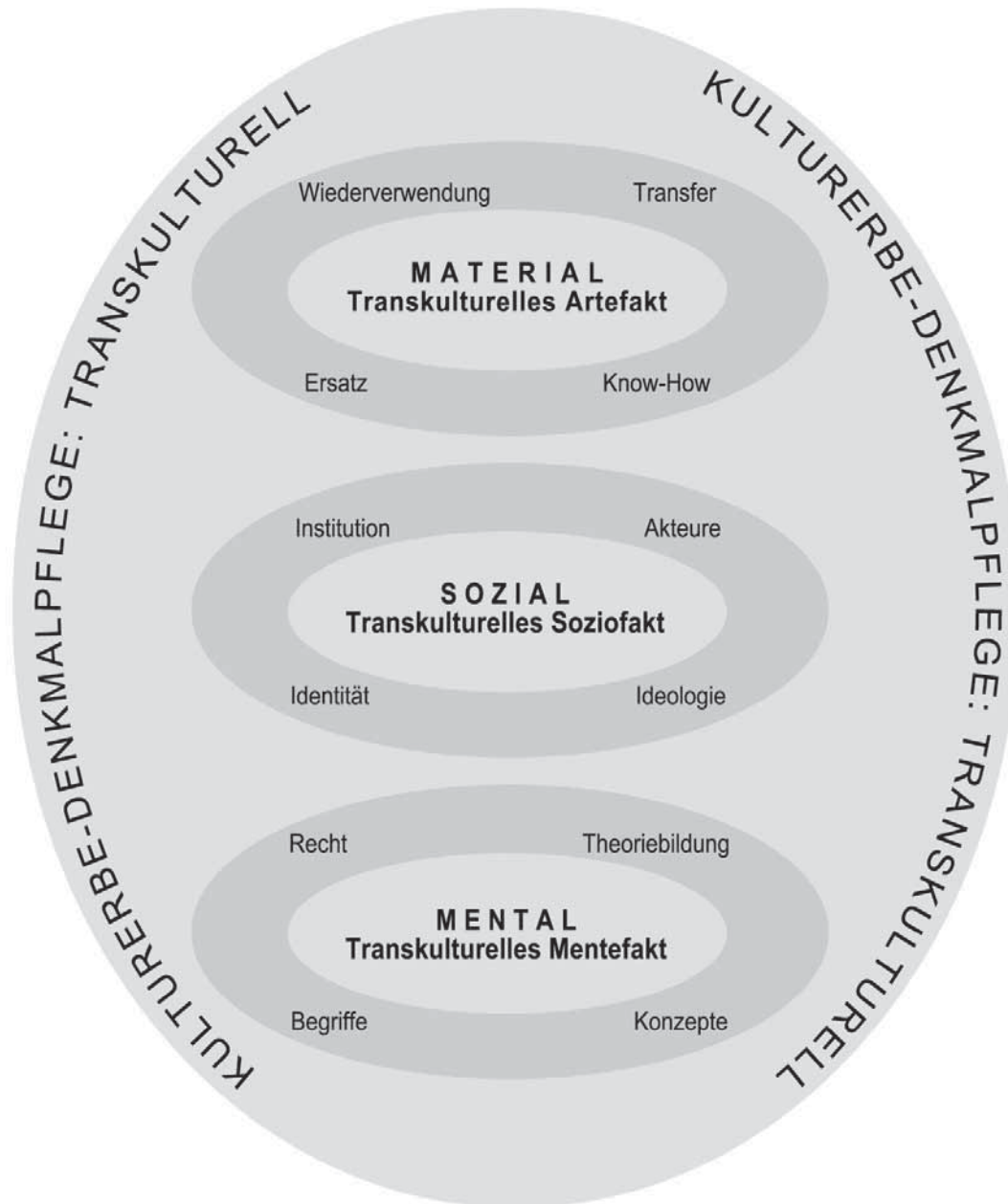


Abbildung 3: Die Unterteilung von ›Kulturerbe‹ in seine drei Untergruppen material, sozial und mental und ihre Differenzierung in Themen und Zugangsformen, die innerhalb der vorliegenden Publikation von Beiträgen abgedeckt werden (Chart: Michael Falser 2012)

Das transkulturelle Artefakt

Zu Beginn der Analyse nehmen wir auf den materialen Aspekt der Kultur Bezug und sprechen unter dem Oberbegriff des transkulturellen Artefakts vier Aspekte an: Wiederverwendung, Transfer, Ersatz und Know-how.

Wiederverwendung

Monica Juneja konfrontiert am Beispiel des Gebäudekomplexes Qutb Minar in Delhi/Indien die etablierten kunstwissenschaftlichen Kategorien der Originalität, Ursprünglichkeit und eindeutigen Auftraggeberschaft mit jenem transkulturellen Ansatz, der kreative Prozesse und Praktiken der Wiederverwendung und Aneignung von Objekten und Gebäudeteilen ins Zentrum der Analyse stellt.

Ihr zentrales Untersuchungsobjekt ist die Masjid-i Jama, die erste Moschee der Stadt Delhi aus dem 11. Jahrhundert am Bauplatz eines hinduistischen Vorgängerbauwerks, die heute einer spannungsreichen Kulturerbe-Konstruktion eingeschrieben ist: Denkmal der glorreichen Vergangenheit der Stadt und UNESCO-Welterbe einerseits, hindu-nationalistisch und damit anti-muslimisch instrumentalisiertes Erinnerungsort andererseits, letztlich aber, wie Juneja baugeschichtlich nachweist, ein palimpsestisch gefasster Identifikations- und Gedächtnisraum, eine ›trans‹-kulturelle Kontaktzone.

Transfer

Carola Jäggi fokussiert auf jene materialen Wanderbewegungen, die Spolien als transkulturelle Objekte definieren lassen, da sie sowohl räumlich, zeitlich und symbolisch ›weite Distanzen‹ überwinden können. Von Interesse sind auch ihre später erfahrenen (Um-)Deutungen, die von den Intentionen der ehemals für die Spolienverwendung verantwortlichen Akteure abweichen können. Anhand antiker, mittelalterlicher und moderner Fallbeispiele diskutiert Jäggi Motivationen der Spolienverwendung von ökonomischem Pragmatismus und ideologisch-ästhetischen Erklärungsmustern, der Schönheit und Kostbarkeit der Materialien, antiquarischem Interesse und der Anerkennung fremdkultureller Überlegenheit bzw. der selbsternannten Vererbung kultureller Traditionen bis zu musealem Interesse und der Verwendung als Marketing-Gag.

Einen anders gelagerten Fall des materiellen (Teil-)Transfers von Kulturerbe schildert **Johannes Cramer**. Das reich dekorierte Haupttor des frühislamischen, heute nahe der jordanischen Hauptstadt Amman gelegenen Wüstenschlosses Mschatta wurde um 1900 im Zusammenhang mit dem Bagdad-Bahn-Projekt und der deutsch-imperialen Sammlungspolitik von Kaiser Wilhelm II. auf die Berliner Museumsinsel geschafft und steht dort bis heute im Pergamonmuseum. Cramer diskutiert dieses nun auf zwei Orte ›aufgeteilte Erbe‹ unter dem Aspekt der, am jeweiligen (deutschen und jordanischen) Ort unter völlig unterschiedlich gelagerten, wissenschaftlich-denkmalpflegerischen Expertenkulturen und kulturpolitischen Prämissen diskutierten Präsentations- und Erhaltungsoptionen ein und desselben Ensembles. Während die Rückführung des Originals noch kein Thema zu sein scheint, schwebt die Diskussion einer Rekonstruktion des ›am echten Ort‹ fehlenden Mittelbaus auf Grundlage des am ›falschen Ort‹ befindlichen echten Teils im Raum und macht die gemeinsame, ja ›trans‹-kulturelle Verantwortung dieses geteilten Kulturerbes deutlich.

Ersatz

Michael Falser fügt der Diskussion transkultureller Materialströme eine weitere Dimension hinzu. Er geht am Beispiel des kambodschanischen Angkor Wat-Tempels aus dem 12. Jahrhundert der Frage nach, wie monumentale und vermeintlich immobile Kulturbauten durch Übersetzung in ein anderes materielles Medium transkulturell mobil werden können. Der Tempel wurde durch die ›Übersetzungstechnik‹ des Gipsabgusses in seinen repräsentativen Dekorteilen kopiert, daher in einem leicht transportierbaren und beliebig vervielfältigbaren Transfermedium für das europäische Festland angeeignet und dort in den Museen von Paris und Berlin und in französischen Kolonial- und Weltausstellungen (1867-1937) schrittweise bis zum Maßstab 1:1 nachgebaut. Nach gängigen Kulturerbe-Kriterien (Chart 2) lassen sich diese hybriden, heute verschwundenen Nachbauten ebenso wenig beurteilen wie ihre dem Originalobjekt ›authentisch‹ abgeformten Gipsabgüsse, die heute als historische Quellen sui generis wiederentdeckt werden.

Know-how

Der Beitrag von **Renato D’Alençon** und **Francisco Prado** liefert den letzten Baustein dieser Sektion zum ›transkulturellen Artefakt‹. Mit ihrer Untersuchung der hölzernen Fachwerkbauten, die knapp 7000 deutsche Aussiedler in Unterstützung der chilenischen Regierung zwischen 1852 und 1875 im südlichen Chile am Rande des Llanquihue-Sees errichteten, analysieren sie jenen Transferprozess, in dem soziale Akteure mit dem mitgeführten Know-how traditioneller Konstruktionstechnik und Ästhetik ihre typische Baukultur in einem naturräumlich-klimatisch und kulturell differenten Kontext re-materialisierten. Anhand detaillierter Vergleichsstudien des nach Chile emigrierten Konstruktionssystems des Fachwerkbaus mit jenen Bauten der Ursprungsorte Altpreußens weisen die Autoren auf die z.T. nur minimalen, kulturwissenschaftlich jedoch hochinteressanten Varianten und Mutationen jener Baukunst wie auch auf Reaktionen und Vorläufer-Konstruktionen der lokalen Baukunst hin, was ein bis heute etabliertes 1:1-Transfer- bzw. Kulturerbe-Narrativ deutscher Architektur in Chile eindeutig entkräftet.

Das transkulturelle Soziefakt

Die folgenden sechs Beiträge zur Sektion des transkulturellen Soziefakts gliedern sich in vier Untersuchungsaspekte: Ideologie, Akteure, Institution und Identität.

Ideologie – (Post-)Kolonialismus

Unter dem Begriff ›Ideologie‹ subsumieren wir drei Beiträge zur Fragestellung, wie ›deutsche Architektur‹ im kolonialpolitischen Kontext aus Deutschland transferiert, im kolonisierten Land implantiert und nach den unterschiedlichen dort vorherrschenden Parametern modifiziert wurde, welches Eigenleben diese Architekturen und städtebaulichen Ensembles während der kurzen deutschen Kolonialzeit und der postkolonialen Phase entwickelten und bis heute durch neue ›Stake-

holder« vor Ort entfalten und wie man jenes Kulturerbe beurteilt und ggf. sogar denkmalpflegerische Strategien zu Erhalt, Anpassung bzw. Weiterentwicklung finden kann.

Den Beginn dieser Untersuchung macht **Ariane Isabelle Komeda** zur deutschen Kolonialarchitektur im heutigen Namibia. Dabei konfrontiert sie das gängige Stereotyp, dass Kolonialarchitektur ausschließlich als kolonialpolitisches Transfer-Instrument zur Markierung physisch-territorialer Herrschaft und der Untermauerung eines nationalen Imperialverständnisses diene, mit jener Herangehensweise, die mit Hilfe konkreter Fallbeispiele transkulturelle Phänomene und Prozesse wie Akkulturation oder Hybridisierung in die Entstehungsdynamiken von Architektur einbezieht und genauer zwischen anfänglicher Intention, tatsächlicher Realisierung und anschließender Weiterentwicklung und Rezeption differenziert. Komeda schließt ihren Beitrag mit dem Ausblick zur Frage, welche Rolle ehemals deutsche Kolonialarchitektur heute im Rahmen namibischer Identitätsfindung und -konstruktion spielt und welche Umgangsformen und Erhaltungsoptionen daraus vor Ort in Relation zum relativ jungen namibischen Denkmalschutz resultieren.

Christoph Schnoor berichtet von den deutsch-kolonialen Interventionen in Samoa, die im ästhetischen Transfer von Paradies-Erwartungen einerseits und dem kolonialen Ausbau der Hauptstadt Apia zu einer hygienischen Nordseebad-Architektur nach preußischem Reinheitsgebot andererseits widersprüchliche, kausal miteinander verbundene, »trans«-kulturell aufgeladene Spannungen mit sich brachten. Ideen eines deutsch-kolonial gesteuerten »indigenen Heimatschutzes« und kolonialer Kontroll- und Normierungsdrang bestanden in einem parallelen Prozess, in dem der Drang nach Abgrenzung und Hygiene mit zunehmender Nähe zu dem aus der Ferne doch herbeigewünschten Paradies zunahm. Heute vermarktet sich das unabhängige Samoa touristisch weiterhin als Südsee-Paradies, die deutsche Strandbad-Kolonialarchitektur steht gleichzeitig zum Abriss bereit.

Gert Kaster weitet mit dem letzten Beitrag zum Phänomen Kolonialarchitektur den Blick auf die kolonialen Transfer- und postkolonialen Aneignungsprozesse ehemals »deutscher Architektur« mit dem Fallbeispiel zu Qingdao/China – einer Stadt, deren Kulturerbe als Stadtplanung und Architektur einer um 1900 entstandenen deutschen Marine- und Handelsstadt nach wechselhafter Geschichte – und den großflächigen Abriss-Kampagnen der 1980er Jahre – einen erstaunlichen Imagewandel durchläuft. Dabei geht es, wie in konkreten Fallbeispielen dargestellt, in diesem Prozess der schrittweisen Integration, Aneignung und Überführung des fremden deutschen Kolonialerbes in eine eigene, chinesische Kulturerbe-Konstruktion nicht nur um die Vorgänge der bloßen, oftmals aus rein funktionalen und pragmatischen Überlegungen heraus motivierten Erhaltung und Weiternutzung der überkommenen Architektur, sondern auch um die Entstehung neuer Architektur, die nach Strategien von baulicher Nachahmung, Rekonstruktion und stilistischer Kopie der ehemals deutschen Architektur abläuft.

Akteure

Mit der darauf folgenden Ausführung verbunden ist der Beitrag von **Frauke Michler**, der transkulturelle Prozesse von Theietransfer und -bildung der Disziplin Denkmalpflege am Beispiel von Frankreich und Deutschland des 19. und frühen 20. Jahrhunderts untersucht. Dabei wird überraschend deutlich, dass es über das etablierte Narrativ einer untrennbaren Kausalität von moderner Nationalstaatenausbildung und der Entstehung der Institution Denkmalpflege hinaus v.a. Einzelakteure und primär zentralstaatsferne Vereinigungen gewesen waren, die in einem wahrhaft grenzüberschreitenden Kommunikationsraum die wesentlichen Impulse für eine aufgeschlossene Denkmal- und Kulturerbetheorie gaben. So wie diese freundschaftlich geprägten Beeinflussungen das Konzept eines europäischen Kulturerbes vorprägten, so waren mit negativen Vorzeichen aber auch nationalistisch geprägte Phänomene der Feindschaft und Abgrenzung, beidseitiger Kultur-Chauvinismus und Stereotypenbildungen des Eigenen und Fremden zwischen dem zentralstaatlichen Frankreich und dem föderalen Deutschland mit ihren unterschiedlichen Geschichtskulturen und Denkmalpflegesystemen Teil dieser › kreativen Dynamik ‹. Mit der Diskussion eines europäischen Kulturerbe-Labels, das heute die nationalstaatliche Erbekonstruktion auf die › Nation Europa ‹ ausweitet, ist Michlers Beitrag hochaktuell.

Institution

Dem Thema der individuellen Akteure im transkulturellen Ausbildungsprozess der Denkmalpflege anschließend ist das Fallbeispiel von **Franko Ćorić**. Ähnlich wie Michlers Beitrag geht es hier darum, die Entwicklungsgeschichte der Denkmalpflege nicht aus der alleinigen Perspektive des Nationalstaats mit seinen festen Grenzziehungen und der in ihn › zentral ‹ eingeschriebenen Leitkultur heraus zu schreiben, sondern die › von außen ‹ herangetragenen politischen, transkulturellen Einflüsse zu erforschen. Ćorićs Fallbeispiel zu Kroatien ist für diese methodische Herangehensweise deshalb passend, da dieses Land in seiner Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts bis heute abwechselnd von drei großen überregionalen Regimen und Machtkomplexen überlagert und im Wechselspiel von Peripherie und Zentrum geprägt wurde/wird: von der k.u.k. Monarchie bis 1918 mit Zentrum in Wien, vom sozialistischen Jugoslawien bis 1992 mit den parallelen Stoßrichtungen des Internationalismus einerseits und der regional verhafteten Rückbeziehung auf proletarisch-volkskundliches Erbe andererseits und heute von der Anziehungskraft der Europäischen Union im Lichte fortschreitender Globalisierung und Tourismusindustrie.

Identität

Den Abschluss der Sektion zum › transkulturellen Soziefakt ‹ bildet der Beitrag von **Georg Maybaum** über jene › Kulturerbe-qua-Identität ‹-Formationen in Mexiko, die er anhand von zehn kurzen Fallbeispielen aus der Aushandlungsdynamik zwischen der Ablehnung und Aneignung fremdkultureller Einflüsse einerseits

und der Neuerfindung (Re-inkarnation) der eigenen Kultur, also des imaginiert ›Reinen‹ und kulturpolitisch instrumentalisierten ›Indigenen‹ andererseits ableitet; diese Formationen lassen sich in transkultureller Herangehensweise auch mit dem heute kulturwissenschaftlich etablierten Begriff des ›Glokalen‹ umschreiben, in dem globale Einflüsse und lokale Reaktionen bzw. lokale Phänomene im globalen Rezeptionsraum kausal miteinander verwoben sind.

Das transkulturelle Mentefakt

Diese Sektion fokussiert auf vier Spielarten des transkulturellen Mentefakts, die sich um die zentralen Bezugspunkte Kulturerbe und Denkmalpflege gruppieren: Begriffe, Konzepte, Recht und Theoriebildung.

Begriffe

Katharina Weiler untersucht in ihrem Beitrag, wie, durch welche Akteure und kulturellen Hintergrundinteressen der heute global zirkulierende Topos des ›authentischen Handwerks‹ im englischen bzw. britisch-indischen Kolonialkontext konfiguriert wurde und heute als unverrückbares, essentialistisch aufgeladenes Narrativ der indischen Selbstwahrnehmung einverleibt ist und die denkmalpflegerischen Methoden alter wie neuer Herstellungsprozesse auf indischen Tempelbaustellen nachhaltig mitbestimmt. Es findet sich heute in den ›lokal‹ wirksamen Doktrinen nicht-staatlicher Denkmalpflege-Institutionen in Indien ebenso wieder wie in ›global‹ zirkulierenden Denkmalpflege-Dokumenten zu ›living heritage‹ und den UNESCO-Diskursen um immaterielles Kulturerbe – ein Beispiel für transkulturelle Begriffskonstrukte und deren Migration.

Diese Herangehensweise zu transkulturell vielschichtig gelagerten Begriffen und ästhetischen Konzepten verfolgt auch **Winfried Speitkamp** mit seinem Beitrag zu Kulturerbe-Konstruktionen und (post-)kolonialen Kulturtransferprozessen zwischen Europa und Afrika bis in die Südsee. Im ersten Teil geht Speitkamp auf die Heimatschutz-Forderungen zur deutschen Kolonialzeit in der Südsee ein, die als »Experimentierfeld kollektiver Läuterung der Kultur der Kolonialherren« deutbar sind und ein Hybrid an unterschiedlichen Denklinien um 1900 darstellten. Im zweiten Teil diskutiert er koloniale Tendenzen, dem afrikanischen Kontinent ein eigenes Kulturerbe zuzugestehen, das als Kolonial-Konstrukt einer »afrikanisch-transkontinentalen Kulturseele« in nachkolonialer Zeit von afrikanischen Künstlern und Politikern zur Grundlage der Négritude-Bewegung aufstieg. Damit verschränkten sich europäische Fremd- und afrikanische Selbstsicht zu einem transkulturellen Amalgam aus Zuschreibung, Projektion, Imagination und Essentialismus.

Konzepte/Instrumente

Die letzten drei Beiträge beziehen sich auf konzeptionelle, rechtliche und theoretische Facetten der Denkmalpflege und Kulturerbe-Forschung. Zu Beginn geht

Claus-Peter Echter auf das in seinen Augen typisch deutsche und zwischen einer Denkmalliste und einem vertieften Inventar angesiedelte Erfassungsinstrument der Denkmaltopographie ein und diskutiert anhand von drei Fallbeispielen zu Siebenbürgen, Luxemburg und Penang/Malaysia die Anwendungsoptionen und Resultate, die jenes in andere kulturelle Umfelder exportierte Erfassungskonzept mit sich bringt und damit auch schwer abschätzbare lokale Rezeptionsformen und Eigendynamiken herausfordert.

Recht

Ernst-Rainer Hönes diskutiert die Rechtskonstruktion Kulturerbe in ihren nationalen, globalen und transkulturellen Perspektiven – letzterer Zuschnitt muss als ein Erbe definiert werden, an dem alle im Sinne der Menschenrechte teilhaben dürfen und das an Rechtsnormen gebunden ist, das in verschiedenen Kulturen gleichzeitig Anwendung findet, soweit es jedoch die jeweils herrschende Normenhierarchie zulässt. Im Rechtsstaat hingegen gilt das formalisierte Recht, das vom Normsetzer ausgeht, und daher kann es von den Entstehungsvoraussetzungen her aus transkultureller Perspektive, so Hönes, kein Recht über/auf ein transkulturelles Erbe geben. Manche Kulturerbe-Normen, wie die ›Haager Konvention zum Schutz von Kulturerbe bei bewaffneten Konflikten‹ oder die Kontrolle von Kunst- und Antiquitätenschmuggel, sind schon längst transnational, während die globale Kulturerbe-Gemeinde vor laufenden Kameras 2001 die Sprengung der Bamiyan-Buddhas in Afghanistan hinnehmen musste und als ›Kulturbarbarei‹ brandmarkte – nirgendwo anders wurde der fragile und auch in z.T. ›regional‹ (religiös-fundamentalistischen) Auseinandersetzungen erhebliche Spannungen auslösende Charakter einer humanistisch geprägten, transkulturell verstandenen Idee von ›global und universal‹ verpflichtendem Schutz des Kulturerbes der Menschheit so schmerzhaft deutlich.

Theoriebildung

In gewisser Verbindung mit dem vorherigen Thema der Kulturerbe-Rechtsprechung steht der letzte Beitrag dieses Bandes von **Jukka Jokilehto** zum Entstehungsprozess globaler Kulturerbe-Doktrinen. Diesen Prozess konzeptionalisiert er als ›Transkulturation‹, in dem kulturelle Einheiten (hier mentale Produkte wie Wertekonstrukte und Denkmaltheorien) durch Kontakt, Transfer und Austausch zu neuen Konfigurationen führen. Angewendet auf den Boom von global wirksamen Kulturerbe-Konventionen, -Chartas, -Dokumenten und -Empfehlungen und mit speziellem Fokus auf Europa und Asien, unterscheidet Jokilehto zwei miteinander verzahnte, transkulturelle Tendenzen globaler Theoriebildung der Denkmalpflege: auf der einen Seite seit Mitte des 20. Jahrhunderts und v.a. ab der UNESCO-Welterbe-Konvention von 1972 die Tendenz zunehmend global auf kulturelle Diversität hinwirkende Kulturerbe-Doktrinen; auf der anderen Seite die, v.a. in den sich rasch entwickelnden asiatischen Nationalstaaten zu beobachtende Tendenz der letzten 20 Jahre zur (Re-)›Provinzialisierung‹ von Kulturerbe-Definitionen

und selbst passend zurechtgelegten -Handlungsanweisungen. Hier behandelt Jokilehto die Beispiele Australien, China, Japan und Indien. So lassen sich in einer transkulturellen, wiederum ›glokalen‹ Dynamik Tendenzen der Globalisierung und Regionalisierung/Provinzialisierung auch in Theoriebildungsprozessen von Denkmalpflege und Kulturerbe nachweisen. Auch sie sind in ihrer global-lokalen Verquickung, so die Gesamtthese des vorliegenden Tagungsbandes zur Methodik der Transkulturalität, aus der herkömmlich nationalstaatlichen Perspektive nicht mehr zu verstehen und zu erklären.

Transkulturelle Übersetzung von Architektur: Gipsabgüsse von Angkor Wat für Paris und Berlin

MICHAEL FALSER¹

Bezogen auf den zentralen Begriff dieses Tagungsbandes – Kulturerbe – nimmt die Herangehensweise der ›Transkulturalität‹ nicht nur die architektonischen Materialisierungen von Kulturerbe in den Blick, sondern ist vielmehr hilfreich die Motivationen, Prozesse, Macharten und Akteure jener Kulturerbe-›Produktion‹ zu lesen, die im Spannungsfeld der ›Trans‹-Kultur im Kontakt und Austausch zwischen Kulturen entstehen. Eine hilfreiche Denkfigur in Bezug auf die Entstehungsbedingungen von architektonischem Kulturerbe zwischen Kulturen stellt hierbei jene der ›Übersetzung‹ dar, die in diesem Beitrag mit der materialen Übersetzungstechnik des Gipsabgusses diskutiert wird. Mit Beispielen von kolonial- bzw. machtpolitisch motivierten und per se hochinnovativen Nachbauten von asiatischen Tempelarchitekturen (Fokus Angkor Wat) aus in situ ›authentisch‹ abgegossenen Einzelteilen für europäische Museen und Welt- bzw. Kolonialausstellungen (Fokus Frankreich und Deutschland) hinterfragt dieser Beitrag gleichzeitig die althergebrachten Charakteristika von Kulturerbe.

1 | Siehe das Projekt *Heritage as a Transcultural Concept – Angkor Wat from an Object of Colonial Archaeology to a Contemporary Global Icon* am Chair of Global Art History des Exzellenzclusters ›Asia and Europe in a Global Context‹, Karl Jaspers Centre of Transcultural Studies, Universität Heidelberg: www.asia-europe.uni-heidelberg.de/en/research/d-historicities-heritage/d12.html vom 15.04.2012. Eine längere Ausführung zum Thema in: Falser, Michael: »Krishna and the Plaster Cast. Translating the Cambodian Temple of Angkor Wat in the French Colonial Period«, in: *Transcultural Studies* 2 (2011), S. 6-50; <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/ojs/index.php/transcultural/article/view/9083> vom 15.04.2012.

TRANSLATIONAL TURNS, KOLONIALE ÜBERSETZUNGSPOLITIK UND DIE REPRÄSENTATION VON KULTURERBE

Seit zwei Jahrzehnten schwirrt der Begriff des *translational turn* durch die geistes- und besonders kulturwissenschaftliche Literatur.² Neben *postcolonial*, *linguistic*, *performative*, *iconic* oder noch ganz anderen *turns*, könnte man kritisch und fallweise berechtigt von einer Inflation dieser methodischen Denkfiguren sprechen, wenn hinter all diesen zusammenfassend nicht das durchaus überfällige Bemühen stünde festgelegte Erklärungsmuster für ›Kultur‹ im Allgemeinen, für kulturelle Entstehungsprozesse, kunsthistorische Produktpaletten und deren normativ erstellte Taxonomien im Speziellen aufzubrechen. In diesem zu hinterfragenden Definitionskanon ist auch das Konzept von Kulturerbe eingeschrieben, das sich seit dem späten 18. Jahrhundert aus dem eurozentrischen Narrativ ethnisch, religiös und besonders nationalstaatlich-territorial homogener Einheiten speist, heute aber spätestens mit dem allumfassenden Schlagwort der sog. Globalisierung seine exklusive Deutungsmacht verloren hat – ohne aber gleichzeitig sein konfliktbeladenes Potential eingebüßt zu haben. Das Erklärungsmuster der ›Trans‹-Kulturalität – im Fokus des vorliegenden Tagungsbandes – diskutiert Möglichkeiten einer notwendigen Emanzipation gegenüber dem Narrativ nationalstaatlicher und ethnisch homogener ›Behälter‹ für Kulturerbe-Formationen. Das *trans* in dieser Perspektive nimmt nicht nur das ›Endprodukt Kulturerbe‹ als angeblich natürlich vorgegebenes, in der Tat aber soziokulturell erst konstruiertes Faktum in den Blick, sondern fokussiert auf die prozessualen Abläufe in ›Trans‹-Formationen, die im Kontakt, Austausch und damit ›Transfer‹-Abläufen zwischen Kulturen entstehen. Damit rücken auch die Produktionsbedingungen von Kulturerbe in den Vordergrund, sozusagen das *Making-of*, und mit ihm seine sozialen Akteure (von Einzelpersonen bis ganzen Institutionen), ihre mentalen, ideologischen, machtpolitischen Motivationen und materialen Interventionen, Manipulationen und Transformationen am konkreten, physisch präsenten Objekt. Diese Transferabläufe zwischen Kulturen lassen sich mit einem der zentralsten Begriffe von transkultureller Forschung beschreiben: Übersetzung (engl. *translation*). Mit dem *translational turn* wurde dieser Begriff aus seinem linguistisch-literarischen Fokus methodisch ausgeweitet: Übersetzung kann somit im metaphorischen Sinne als der generelle Vorgang jeglicher zwischenmenschlicher Interaktionen innerhalb einer Kultur und/oder zwischen Kulturen bezeichnet werden (›Kultur als Text‹) oder, und das wird der Bezugspunkt für die hier folgenden Ausführungen sein, als methodisches Werkzeug dienen, um Machtkonstellationen in Kontakt-, Austausch- und Transferbeziehungen zwischen Kulturen zu kontextualisieren (›Übersetzung als transkulturelle Praxis‹).

2 | Dazu das Überblickskapitel zum *translational turn* in: Bachmann-Medick, Doris (Hg.), *Cultural turns. Neuorientierungen in den Kulturwissenschaften*. Reinbeck bei Hamburg 2009³, S. 238-283.

Als eine der macht- und gewaltvollsten Projekte zwischenkultureller Übersetzung lässt sich die Phase des Kolonialismus bezeichnen. Mit unserem Tagungsfokus nehmen wir v.a. den spätmodernen Kolonialismus Europas ins Visier, da sich hier die heute weltweit wirkungsmächtige Konzeption von sog. Kulturerbe (engl. *cultural heritage*, franz. *patrimoine culturel*) ausbildete und von hier auf das kolonisierte Nicht-Europa übertragen wurde. Dem kolonialen Transferprozess von Europa nach Nicht-Europa in Form von ästhetischen und institutionellen Konzepten stand in umgekehrter Wirkungs- und Flussrichtung von Nicht-Europa nach Europa ein massiver Aneignungsvorgang materialer Kultur entgegen: denn während die klassischen europäischen Kolonialmächte wie England, Holland, Spanien und Frankreich ihre wissenschaftlichen Erfassungs-, ästhetischen Bewertungs-, kategorischen Auswahl-, institutionalisierten Schutzgebungsinstrumente und technischen Erhaltungspraxen von Architektur (als Denkmalpflege) in ihren Kolonien ausbildeten, transferierten sie den, von ihnen gleichzeitig als koloniales ›Kultur-Erbe‹ in ihre *mission civilisatrice* eingeschriebenen Kunstobjekt- und architektonischen Denkmalbestand hochselektiv zurück ins europäische Mutterland, integrierten sie diesen in ihre kolonial-, also kulturpolitischen Machtrepräsentationen auf europäischem Terrain. In dieser kolonialen (Rück-)Übersetzungspolitik entstanden aber nicht nur imperiale Sammlungen mit originalen Kunstgegenständen und Architekturteilen, wie sie heute am prominentesten im British Museum (Stichwort: ›Elgin Marbles‹) oder im Pariser Louvre (z.B. Objekte der Ägypten-Expedition Napoleons) zu bestaunen sind. Sie stehen für diesen Beitrag nicht im Mittelpunkt der Untersuchung, da sie als kolonial erbeutete Originalobjekte einer (in Außereuropa angeeigneten) *longue durée* wie selbstverständlich im weitestgehend vergleichbaren machtpolitischen (Re-)Präsentationsmodus von Sammlung und Museum neben ihren europäischen Pendants zu stehen kamen: im nobilitierenden Vorgang der exklusiven Einschreibung außereuropäischer Kunstobjekte in den Kulturerbe-Kanon europäischer Kolonialmächte kamen auch architektonische Objekte mit bisweilen kolossaler Größe im öffentlichen Raum zur Aufstellung wie z.B. der Luxor-Obelisk auf der Pariser *Place de la Concorde*. Damit hatten diese kolonialen Transferprodukte dieselben Qualitäten von Kulturdenkmälern zu erfüllen wie ihre europäischen Pendants und ›Vor-Bilder‹: nationalterritorial eindeutige Zuordnung, monumentale Substanz, strukturelle Homogenität, zeitliche Permanenz (Objekte langer Dauer) und das Potential zur nationalkollektiven und kulturpolitischen Identitätsstiftung.

Im kolonialzeitlichen Übersetzungsprozess von Kunst- und Architekturobjekten kamen aber auch *neue* Produkte zustande, die zu ihrer Entstehungszeit die oben genannten, herkömmlichen Qualitäten von Kulturerbe wenn überhaupt nur temporär erfüllen konnten bzw. sollten; aus heutiger postkolonialer Sicht transkultureller Forschung können sie in ihrer Nachwirkung sogar als Produkte grenzüberschreitender Raumkonstellation, flüchtiger und bildhafter Erscheinungsform, hybrider bzw. ephemerer Materialität und heterogener Identitätskonstruktion ge-

deutet werden (vgl. Chart 2 in der Einleitung zu diesem Band). Es handelte sich um jene dreidimensional erlebbaren Tempelnachbauten, mit denen die europäischen Kolonialmächte – allen voran England und Frankreich, aber auch Holland, Italien, Portugal, Belgien bis zu den USA – ihren kolonialen Kulturerbe-Besitz in Welt- und Kolonialausstellungen von London, Paris und Marseille, Amsterdam bis Chicago ›repräsentierten‹. (Abb. 1)

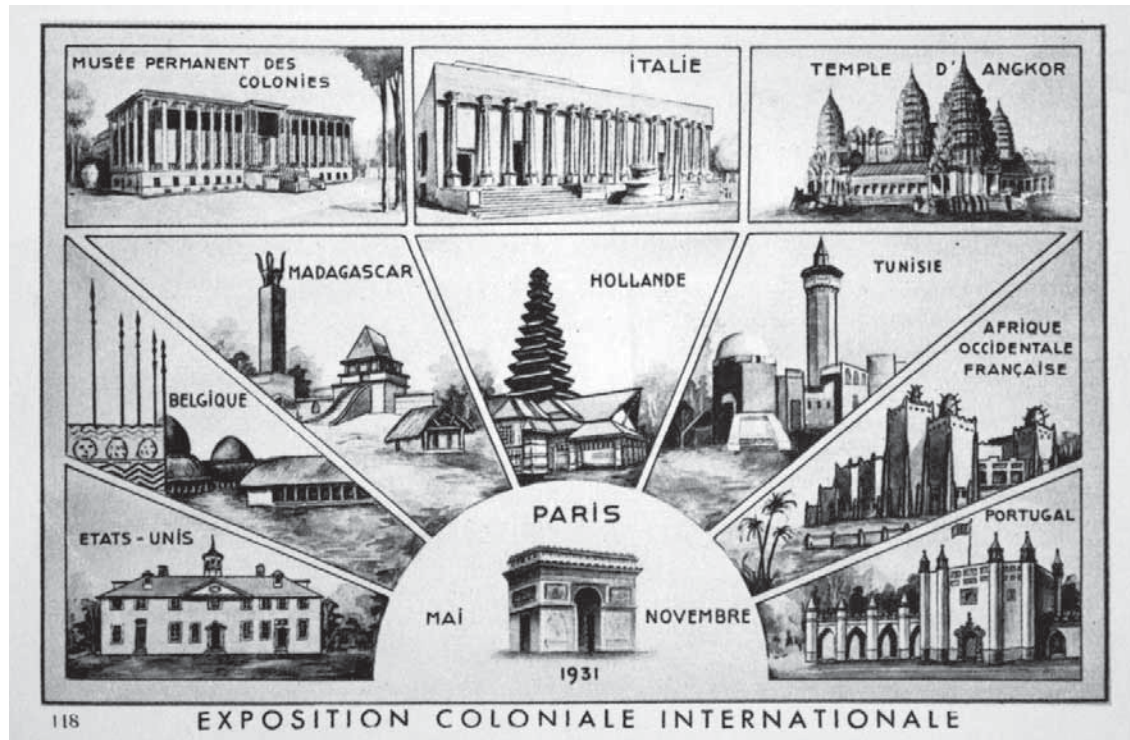


Abbildung 1: Postkarte zur Pariser Kolonialausstellung von 1931: um das ›rechte‹ Monument des Arc de Triomphe gruppieren sich strahlenförmig die Kulturerbe-Nachbauten der verschiedenen teilnehmenden Nationen: Die USA mit einem Nachbau von George Washingtons Mount Vernon, Belgien mit einer Ausstellung zu Belgisch-Kongo, Frankreich mit dem Musée permanent des Colonies, Tempelinterpretationen aus Madagaskar, Tunesien und Französisch-Westafrika und dem Temple d'Angkor als Repräsentationsbau für ganz Französisch-Indochina, Holland mit einem Hybrid-Nachbau von Tempelteilen aus Niederländisch-Indien (heute Indonesien) und Italien mit dem Nachbau der römischen Ruine Leptis Magna im heutigen Libyen

So konnten jetzt v.a. afrikanische und asiatischen Architekturen aus (angeblich) entvölkerten und damals (angeblich) nur schwer zugänglichen Ruinenstätten in tropischem Urwald oder glühendem Wüstensand inmitten der städtischen Zentren europäischer Macht in Welt- und Kolonialausstellungen zwischen den 1850er und 1930er Jahren als geschickt montierte Nach- bzw. Neuinterpretationen vor ihr großteils bildungsbürgerliches Publikum treten und dessen Imagination von exotischer Kultur vorprägen – lange bevor in umgekehrter Richtung Kulturtouristen, jetzt oftmals mit einer klaren visuellen Erwartungshaltung gegenüber diesen jetzt universal ikonisierten Meisterbauten im Kopf, die originalen Kulturstätten in Beschlag nehmen wür-

den.³ Im erweiterten methodischen Sinne des *translational turn* kann man das hier beschriebene Phänomen architektonischer Übersetzung als koloniale Aneignungspraxis von fremdem Kulturerbe begreifen: in einer asymmetrischen Machtsituation produzierte und formierte die Kolonialmacht einen selektiven Wissensbestand der kolonisierten Kultur als eine zivilisatorische Meistererzählung namens Architekturgeschichte (natürlich mit jener Europas als glorreichem Endpunkt). Ausgewählte Bauten wurden damit dem originalen kulturellen Zusammenhang entnommen und übersetzt in die eigene Kultur, kamen dort aber (wie im Vorgang der linguistischen Übersetzung auch) keinesfalls in gleicher Form an, sondern durchliefen im Prozess der Übersetzung in ihre europäische Repräsentationsform⁴ eine vielgestaltige Transformation durch Selektion (auch bewusste Auslassung bestimmter, z.T. auch damals nicht bekannter Mehrinformationen), Interpretation (oftmals Stereotypisierung, als inhaltliche Reduktion auch Essentialisierung, im asiatischen Kontext als Orientalisierung) und letztlich Neu(an)ordnung, die man negativ ausgedrückt als Fälschung des Originals, positiv als hochkreative Umschreibung und Neuformulierung in der Qualität eines Kunstwerks *sui generis* bezeichnen kann.

DIE TECHNIK DES GIPSABGUSSES UND DER »ABDRUCK ALS MACHT«⁵

Wie linguistische Übersetzungsprojekte von alten Tempelinschriften, Textrollen und ganzen Epen (vermeintlich) komplett untergegangener oder (vermeintlich) im Niedergang befindlicher und v.a. (vermeintlich) nur durch die einschreitende Kolonialmacht wiederzuerweckender Hochkulturen eingeschrieben waren in die kolonial-wissenschaftliche Leistungsschau auf europäischem Festland (man denke an die Übersetzung der ägyptischen Hieroglyphen durch den Franzosen Champollion mit Hilfe des sog. Rosetta-Steins, an die Übersetzung von 1001 Nacht etc.), so diente in unserem Falle der Gipsabguss zur leichten und zerlegbaren ›Über-Setzung‹ großmaßstäblicher, massiver und per se ›immobiler‹ Architekturen über weite

3 | Zum Phänomen der Abbildung und Vorprägung kolonialer Überseekultur in Welt- und Kolonialausstellungen vgl. Mitchell, Timothy: »The World as Exhibition«, in: *Comparative Studies in Society and History* 31 (1989), S. 217-236.

4 | Dazu vgl. Carbonell, Ovidio: »The Exotic Space of Cultural Translation«, in: Román Álvarez/M. Carmen-África Vidal (Hg.), *Translation, Power, Subversion (Topics in Translation, Band 8)*. Clevedon 1996, S. 79-98. Des Weiteren vgl. Tymoczko, Maria/Gentzler, Edwin (Hg.): *Translation and Power*. Amherst 2002.

5 | Didi-Huberman, Georges: »Der Abdruck als Paradigma. Eine Archäologie der Ähnlichkeit« (darin: »Auratische Formen: Der Abdruck als Macht«, S. 43), in: Ders.: *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks*. Köln 1999, S. 14-69. Deutscher Nachdruck aus dem originalen Ausstellungskatalog *L'empreinte des Pariser Centre Georges Pompidou* 1997.

Distanzen. Wie lässt sich unsere zentrale These verbildlichen, dass die Technik des Gipsabgusses ein wirkungsvolles Instrument im transkulturellen Übersetzungsqua kolonialen Aneignungsprozess von außereuropäischem, architektonischem Kulturerbe war?

Als erste Abformung eines Originals (oftmals von Skulpturen, in unserem Falle von Architekturdekor) erhält man eine Matrize, von der man als weiteren Abguss mit Gips dann einen Körper erhält, der dem Original gleicht. Dabei variieren die Abguss-Techniken für die Herstellung einer einmaligen Kopie, deren Negativform zerstört wird (verlorene Form), und jenen z.B. mit speziell hergestellten Negativformen aus Gelatine, mit deren Hilfe man vielfache Abgüsse, also Duplikate des Originals machen kann. (Abb. 2a-c)



Abbildung 2a-c: Gipsabgüsse architektonischer Dekorteile aus Silikon-Modellen und Dekorlager leichtgewichtiger Dekorplatten (franz. *staff*) in jener Dekorationsfirma Auberlet et Laurent in der Nähe von Paris, die schon die Abformungen von Angkor und die Bekleidung der bis zu 60 Meter hohen Angkor-Tempelnachbauten in den französischen Kolonialausstellungen von Marseille 1922 und Paris 1931 ausgeführt hatte; Aufnahme Michael Falser 2010

V.a. im Kontext großer Architekturoberflächen wurden vor 1900 oftmals auch Tonabformungen oder sog. Papiermulden angefertigt. Für die Herstellung leichter und dünner Dekorelemente nach architektonischen Originalflächen wird bis heute Sisal oder Fiberglas (ein Faserkunststoffverbund) in die Gipsabformung (franz. *staff*) eingemischt. In unserem Kontext transkultureller Übersetzungspraxis von Architektur ist jene Denkfigur des Abdrucks hilfreich, die der Kunsthistoriker Georges Didi-Hubermann in seinem Buch *Ähnlichkeit und Berührung. Archäologie, Anachronismus und Modernität des Abdrucks* erläuterte: der Prozess des Abdrucks hinterlässt eine Spur des originalen Objekts in einem fremden Medium. Während das Original nach dieser Spurbildung unweigerlich seinen Zustand weiter verändern wird (in der Architektur sprechen wir von Alterungsprozessen von Baudenkmalern, Patinabildung, ggf. Verfall), kann im Negativ-Abdruck ein Momentanzustand des Originals permanent fixiert werden, der in unserem Falle der Gipsabguss-Technik jederzeit als Positivform sogar in mehrfachen Exemplaren ins Leben zurücktreten kann. Dieser Moment des direkten und intimen Kontakts mit dem Original lädt das Abdruckmedium mit einer Qualität der Authentizität

und zugleich Autorität zur oberflächlichen Rückübersetzbarkeit auf. Vergleichbar mit dem Herstellungsprozess der Münzprägung, ermächtigte also der Besitz von Gipsabgüssen ›re-präsentativer‹ Dekorelemente von (fremden) Architekturobjekten – gut ausgewählt quasi dem generischen Oberflächenkode jener Bauten – die Kolonialmacht zu deren u.U. mehrfachen Re-Materialisierung und sogar lizenzierten Zirkulierung, da sie jetzt völlig unabhängig vom originären Kulturkontext des einmaligen Originals den Ort (von Museum bis Freilichtausstellung) und Zeitrahmen (Dauer), die Funktion, das gewünschte Publikum und zusammenfassend also die kulturpolitische Intention der ›Re-Präsentation‹ bestimmen konnte. Wie die folgenden Fallbeispiele zeigen werden, konnte also eine außereuropäische, kolonial erworbene, originale und damit einzigartige Architektur im europäischen Mutterland nicht nur an mehreren Orten gleichzeitig, sondern auch in zeitlichen Abständen je nach Zusammensetzung ihrer (evtl. mehrfach oder seriell) abgegossenen Einzelteile in völlig unterschiedlichen, von hybriden Kleinkollagen bis 1:1-maßstäblich angefertigten Wiederaufführungen der fassadenhaften Bildwirkung wiedererstehen. Bezogen auf diesen kolonialen Übersetzungsvorgang⁶ von Architektur durch die Technik des Gipsabgusses lassen sich ganz generell und zusammenfassend eine Reihe von analytischen Fragen transkulturellen Zuschnitts formulieren:

- Was wurde (nicht) übersetzt? (Materialkontext, Charakteristika der originären Quelle)
- Wann, wie oft und unter welchen jeweiligen Umständen geschah die Übersetzung? (zeitlicher und kausaler Kontext)
- Wo und über welche Distanz hinweg wurde übersetzt? (räumlicher Kontext)
- Wer war der Übersetzer? (Autorenschaft, Mediation, institutioneller Kontext)
- Wie wurde die Übersetzung ausgeführt? (Bezugsquelle, Technik, Prozesse, Herstellungskontext)
- Was war der Grund der Übersetzung? (Motive, Erwartungen, normativer Kontext)
- Für wen wurde übersetzt? (intendierte bzw. erreichte Zielgruppe bzw. -kultur, Angebot und Nachfrage, Anzahl, Verteilung, Zirkulation)
- Wie sah das Resultat oder Endprodukt der Übersetzung im Vergleich zum Ausgangsmaterial aus? (intendierte 1:1-Übersetzung, Auslassungen und Ergänzungen, Fehlübersetzungen und Unübersetzbarkeit, Hybridität und Kreativität im Übersetzungsprozess)

6 | Zur Analyse literarischer und kultureller Übersetzungsvorgänge u.a.: Hermans, Theo/Koller, Werner: »The Relation between Translations and their Sources, and the Ontological Status of Translations« (S. 23-30), und Frank, Armin Paul: »Translation Research from a Literary and Cultural Perspective: Objectives, Concepts, Scope« (S. 790-851), beide in: Harald Kittel et al. (Hg.), Übersetzung. Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung. Berlin 2004.

- Wie lassen sich intendierte Wirkung, tatsächliche Rezeption und das Nachleben, evtl. Nebenwirkungen dieser Übersetzungsvorhaben bzw. -produkte analysieren?

VON DER *HOTTENTOTT-VENUS* BIS ZUM *MUSÉE INDO-CHINOIS*: ASPEKTE EINER MODERNE-ZEITLICHEN (FRANZÖSISCHEN) MOTIVATIONSGESCHICHTE TRANSKULTURELLER GIPSABGUSS-SAMMLUNGEN

Um die Rolle des Gipsabgusses für die Übersetzung von Architektur besser einordnen zu können, soll hier eine sehr verknappte Rückblende relevanter Entwicklungsschritte seit ca. 1800 angedeutet werden, die wir in Hinblick auf die folgenden Fallbeispiele auf Frankreich zuspitzen.

Der Status von ausgestellten Gipsabgüssen war und ist bis heute ambivalent, war doch die Einrichtung des Museums vornehmlich der schatzhausartigen Aufbewahrung und publikumserzieherischen Aufstellung von rein originalen Kunstobjekten vorenthalten. Dabei fördert gerade die Analyse von Gipsabguss-Sammlungen spannende Erkenntnisse über die v.a. im jeweiligen national- bzw. kulturpolitischen Kontext stets umstrittenen Diskurse der Disziplin der Kunstgeschichte zutage. Museen und Ausstellungen mit Gipsabgüssen waren besonders umkämpfte Orte kultureller Rechtfertigung und Machtdemonstration,⁷ wurde in ihnen als der Schnittstelle von Kunst, Wissenschaft und Politik gerade auch kolonialpolitisch angeeignete (übersetzte) Fremdkultur selektiv und systematisch (nach ihrem jeweils zugewiesenen kulturellen Entwicklungsstand kategorisiert) ausgestellt und politisiert. Damit wurde Fremdkultur in ein nach europäischen Maßstäben entworfenen, zivilisatorisches Kulturphasen-Narrativ von Formation, Hochzeit und Niedergang eingepasst, das sich u.a. bis zu Winkelmanns *Geschichte der Kunst des Altertums* (1764) und der Meng'schen griechisch-römischen Gipsabguss-Sammlung von Rom und später Dresden zurückverfolgen lässt. Als Vorgeschichte zu den späteren französischen Kolonial- und Weltausstellungen in Paris und Marseille mit ihren hybriden Tempelnachbauten nach Gipsabgüssen aus dem kolonialen Asien hielten Gipsabgüsse von Skulpturen der klassisch-europäischen Antike in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu Studienzwecken Einzug in die Pariser *Écoles des Beaux-Arts*. Doch auch die Naturwissenschaften entdeckten diese oberflächengetreue Reproduktions-

7 | »[...] le musée de moulages est un musée de combat, de justification, de démonstration«, in: de Font-Réaulx, Dominique: »L'histoire de l'art en ses musées, les musées de moulage«, in: Dominique Viéville (Hg.), *Histoire de l'art et musées. Actes du colloque*, École du Louvre 27.- 28.11.2001. Paris 2005, S. 155-171, hier S. 156. Zum Thema Archäologie und Gipsabguss, siehe: Beard, Mary: »Cast: Between Art and Science«, in: Henri Lavagne/François Queyrel (Hg.), *Les moulages de sculptures antiques et l'histoire de l'archéologie. Actes du colloque international*, Paris, 24 octobre 1997. Genève 2000, S. 157-166.

und Fixationstechnik für sich und entwickelten mit ihnen wie die Kunstgeschichte Kategorien, Taxonomien und Klassifikationen, jetzt im Bereich botanischer und klinisch-anatomischer Analyse. In diesem Zusammenhang ermöglichten gerade Gipsabgüsse den Brückenschlag zwischen Natur- und Kulturbeobachtung: so wie sie jetzt im Zeitalter von Weltentdeckung und einsetzendem europäischem Kolonialismus angeblich mit objektiver Genauigkeit und wissenschaftlicher Neutralität zu universalen Rassenklassifikationen nach eurozentrischen Evolutions- und Erbtheorien beitrugen – man denke an die Abguss-Serien von Köpfen angeblich wilder Erdenbewohner oder sogar dem Gesamtabguss der sog. *Hottentott-Venus* durch den Naturalisten George Cuvier nach ihrem Tod 1815⁸ –, tauchten erste originale Alltagsgegenstände und auch architektonische bzw. skulpturale Gipsabgüsse von Fremdkulturen in ethnographisch orientierten Sammlungen auf. Jetzt wird schließlich auch die Archäologie in das europäisch-koloniale Sammlungs- und Klassifizierungsprojekt der gesamten Weltkultur einbezogen. Großmuseen wie der Louvre, oder wenig später auch die Berliner Museen im Jahre 1819, richteten für ihre Ausstellungsparcours mit damals noch explizit gemischt originalen und (vor Ort oder in fremden Sammlungen) abgegossenen Skulpturen und Architekturfragmenten eigene Gipsformereien (*ateliers de moulage*) ein, die auch für den freien Markt Duplikate von Kunstobjekten nach Bestellkatalog anfertigten. In dieses vielgestaltige Drängen um die Deutungshoheit und das Abbildungsprivileg von Kultur (und damit auch Kunst) muss letztlich auch der Programmvorschlag für ein *Musée de Sculpture Comparée* eingeordnet werden, den der Historiker, Architekt und Denkmalpfleger Eugène Viollet-le-Duc in seinem *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle* (Kapitel *sculpture*) 1866 formulierte. Dabei ging es ihm mit einer Sammlung von monumentalen, abgeformten Architekturelementen von v.a. französisch-mittelalterlichen Kirchenbauten darum, den akademischen Kanon von ›Hochkultur‹ in Form des griechischen und römischen Altertums mit der aus seiner Sicht qualitativ vergleichbaren, französischen Hochgotik zu konfrontieren. Wie eine seltene Abbildung des erst nach Le-Ducs Tod im Vorfeld der Pariser Weltausstellung von 1878 im Trocadéro-Palast tatsächlich installierten *Musée de Sculpture Comparée* aber zeigt, waren in der Erstversion des Museums nicht nur architektonisch-skulpturale Meisterwerke der größtenteils französischen, aber auch gesamteuropäischen Geschichte der Kunst im zyklischen Ablauf von Formation, Hochzeit und Abfall vertreten, sondern auch Gipsabgüsse von Vergleichswerken der außereuropäischen ›Archaik‹ wie z.B. aus der assyrischen oder ägyptisch-pharaonischen Zeit. (Abb. 3)

So hatte dieses Gipsabformungsunternehmen vor 1900 mit vereinzelt Beispielen aus Nicht-Europa erste Versuche einer transkulturellen Übersetzungs- und Abbildungspraxis vorgenommen, die von großer Vorbildwirkung waren: in nachweislicher Bezugnahme auf Viollet-le-Ducs Museumskonzeption im nördlichen

8 | Zur Erfindung der/des ›Wilden‹ durch die europäische Forschung und Ausstellungspraxis, darin auch die Rolle des Gipsabgusses u.a.: Exhibitions: L'invention du sauvage, Ausstellungskatalog des *Musée du Quai Branly* vom 29.11.2011 bis 03.06.2012. Paris 2011.



Abbildung 3: Der Gipsabguss-Nachbau des Portals von St. Madeleine in Vézelay im Pariser Musée de Sculpture Comparée im Palais de Trocadéro, mit ebenfalls gipsabgegossenen und auf Podesten ausgestellten Statuen aus Altägypten (links) und dem klassischen Griechenland (rechts), Aufnahme um 1900

Flügel des Trocadéro-Palastes entstand im Endpavillon des südlichen Flügels das sog. *Musée Indo-chinois*, das nach einer mehrheitlich ethnographisch verorteten Sektion nach der Weltausstellung von 1878 bis ca. 1927 permanent installiert wurde, mit der Umgestaltung des Trocadéro für die Expo von 1937 aber völlig verschwand. Dieses Kleinmuseum kam durch den Abenteurer, Schiffskapitän und später ›Amateur‹ kambodschanischer Kunst, Louis Delaporte (1842-1925), zustande, der während der französischen Mekong-Expedition von 1866-68 beeindruckende Zeichnungen der kambodschanischen Tempel von Angkor (9.-13. Jahrhundert) angefertigt hatte, diese später in Frankreich popularisierte, erste originale Objekte angkorianischer Kunst nach Frankreich brachte und mit großem Erfolg seinem Publikum vorstellte. Doch im Sinne unseres theoretischen Gesamtrahmens war die originale Tempelarchitektur Angkors zu diesem Zeitpunkt kaum ›übersetzbar‹: erstens waren für die skulpturalen und v.a. architektonischen Originalstücke aus Angkor die Transportmöglichkeiten zu beschränkt, sie waren zu groß und zu schwer für den damals kaum ausgebauten Land- und Wasserweg von Angkor bis zu den französisch-kolonialen Häfen von Phnom Penh und Saigon. Zweitens unterlag der französische, kolonialpolitisch durchaus wünschenswerte Transfer großer Mengen des angkorianischen Bauschmucks in ein Pariser Museum – und damit seine Überschreibung in das kolonial erweiterte Kompendium des französischen *patrimoine culturel* – einer rechtlichen Beschränkung. Angkor kam erst 1907 zum französischen Protektorat Kambodscha und war bis dahin Teil von Siam (heute Thailand), dessen lokaler Statthalter der Provinz Siem Reap nachweislich

jeden Abtransport von Originalen untersagte. Das Übersetzungsmedium des Gipsabgusses bzw. der Tonabformung bot für beide Probleme eine Lösung: in mehreren Expeditionen bis ca. 1900 unter der Leitung bzw. Konzeption von Delaporte wurden repräsentative Bauschmuck-Oberflächen v.a. der Tempel von Angkor Wat und Bayon abgeformt und (neben wenigen hochaufwendigen Entwendungen von Originalen) kleinteilig, leicht und transportsicher nach Frankreich geschafft. Nach einer Testphase eines Khmer-Museums in Compiègne nördlich von Paris, nachweislich fasziniert von den Gipsnachbauten aus *British India* in den *architectural courts* bzw. *cast courts* im Londoner South Kensington Museum (heute Victoria and Albert Museum) und der Präsentation des 1:10-Gipsmodells einer angkorianischen Torarchitektur zur Expo 1878, konnte Delaporte jetzt mit seinem Museum nicht nur ganze Fassadenteile von Angkor an den schwarz verhängten Wänden (vgl. Viollet-le-Ducs Szenographie wenige Meter entfernt) zeigen, sondern auch die ersten freistehend-vollplastischen Interpretationen angkorianischer Tempelarchitektur auf europäischem Festland präsentieren. (Abb. 4a-b)

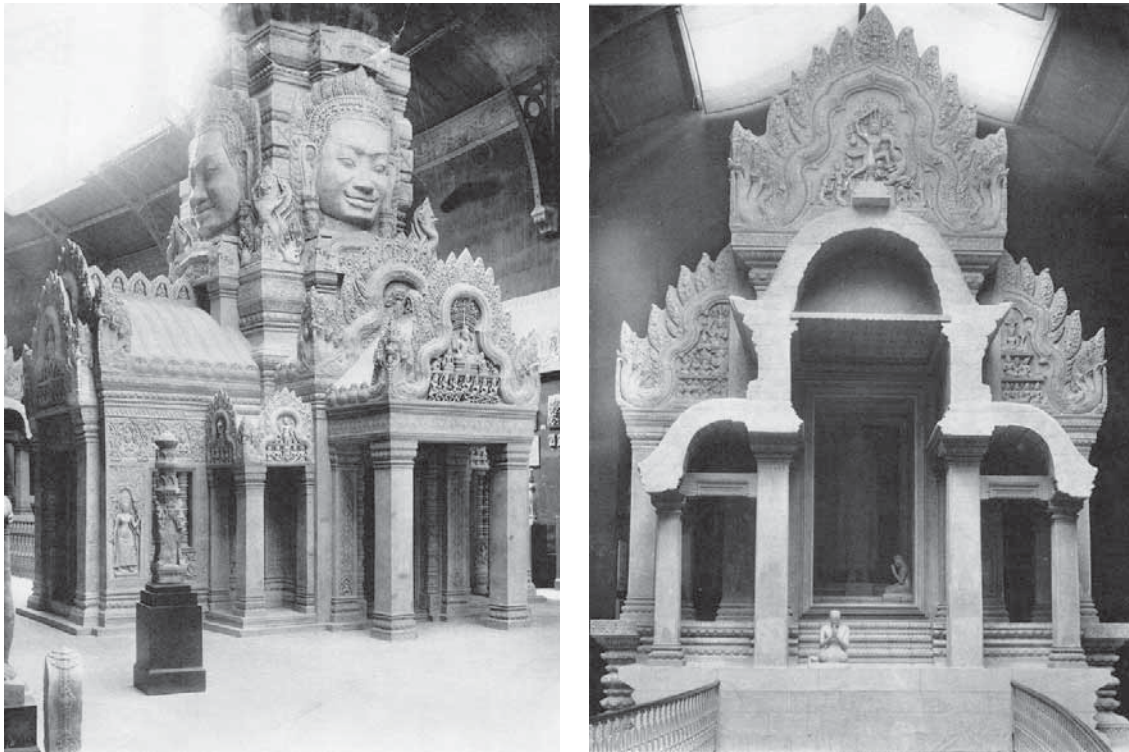


Abbildung 4a-b: Die freistehenden Angkor-Nachbauten aus wieder (z.T. völlig neuartig) zusammengesetzten Original-Abgüssen im Musée Indo-chinois im Pariser Trocadéro-Palast (vor 1925), links (4a) ein Phantasie-Nachbau nach dem Bayon-Tempel, rechts (4b) eine ziemlich exakte Nachformung des zentral-östlichen Tempelaufgangs im Angkor Wat-Tempel

Dabei variierten die beiden Ergebnisse des architektonischen Übersetzungsprozesses – also der partiellen Dekorflächenabgüsse am angkorianischen Original, des Transports der kleinteiligen Negativformen nach Frankreich, ihres vollplastischen Nachgusses in Paris und schließlich baulichen Wiederausammensetzung – beträchtlich und führen uns zurück zum Prozess von Übersetzung im Allge-

meinen. Während Delaportes Nachbau eines Teils des östlichen Zentralturms des Angkor Wat-Tempels in der Ästhetik eines sauberen Schnitts durch das Original als in seiner dreidimensionalen Bildwirkung weitestgehende Direktübersetzung zu lesen war (linguistisch gesehen also eine Art Wort-zu-Wort-Übersetzung – Delaporte tauschte nur sehr vereinzelt Dekordetails aus), so war die andere Montage eine stark reduzierte, aus im Detail getreu duplizierten Einzelteilen völlig frei zusammengesetzte Hybrid-Kollage und damit per se eine kunstvolle Neuinterpretation (linguistisch gesehen also mehr eine sinngemäße und freie Übersetzung des Originals) des in Realität mit einer Vielzahl an weit massiveren Gesichtertürmen erbauten Großtempels Bayon.

Zusammen mit Viollet-le-Ducs *Musée de Sculpture Comparée* und dem ebenfalls etablierten *Musée d'Éthnographie* lässt sich Delaportes Übersetzungsprojekt angkorianischer Tempel im *Musée Indo-chinois* als Teil eines transkulturellen Architekturparcours im Trocadéro-Palast lesen. Neben der Popularisierung des baulichen Erbes Kambodschas für ein jetzt weltweites Publikum hatten die reiz- und geheimnisvoll in Paris repräsentierten Nachbauten Angkors aber einen noch weitaus folgenreicheren Effekt: mit seiner mit hunderten von einzelnen originalen Gebäude- und Dekorelementen abgegossenen Bauteilsammlung angkorianischer Tempel hatte Delaporte den dekorativ-bildhaften Kode jener Architektur für die französisch-koloniale *mission civilisatrice* Indochinas wirksam gemacht (angeeignet) und stellte mit ihr bis in die 1930er Jahre einen unerschöpflichen Fundus für jene Nachbauprojekte angkorianischer Tempel bereit, die im Zentrum der bedeutendsten medialen Ereignisse des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts stehen sollten: Welt- und Kolonialausstellungen.

ÜBERSETZUNGEN VON ANGKOR FÜR KOLONIAL- UND WELTAUSSTELLUNGEN VON PARIS UND MARSEILLE

Im folgenden Abschnitt soll stichpunktartig auf die Karriere der Angkor-Nachbauten in Kolonial- und Weltausstellungen von Paris (1889, 1900, 1931, 1937) und Marseille (1906, 1922) eingegangen werden.⁹ Nach dem 1:10-Modell eines Stadttors von Angkor von/und dem *Musée Indo-chinois* nach der Expo von 1878 erschien die erste Freiluft-Restitution Angkors elf Jahre später zur Weltausstellung von 1889. (Abb. 5a) Als *Pagode d'Angkor* war sie neben anderen Nachbauten aus Indochina, den afrikanischen Kolonien und neokaledonischen bzw. senegalesischen Dorfnachstellun-

9 | Auf die immense Bibliographie zu den jeweiligen Kolonial- und Weltausstellungen wird hier verzichtet (siehe dazu Falser, Michael: »Krishna and the Plaster Cast«. Die hier verdeutlichten Einzeldetails stammen aus der Forschung des Autors u.a. in den französischen National- bzw. Kolonialarchiven in Paris und Aix-en-Provence, zum deutschen Fallbeispiel im Archiv des Ethnographischen Museums in Berlin, zum kambodschanischen Kontext im Nationalarchiv in Phnom Penh und dem Archiv der *École Française d'Extrême-Orient* in Paris.

gen, gegenüber den modernen Bauten des Hygiene- und Kriegsministeriums Teil der eigens eingerichteten Kolonialsektion Frankreichs auf der *Esplanade des Invalides*, und damit nicht im unmittelbaren Bannbereich des für jene Weltausstellung erbauten Eiffelturms. Architekt dieses phantasievoll-hybriden Übersetzungsversuchs von Angkor war der Franzose Daniel Fabre. Er konsultierte nicht nur Delaportes Rat und nutzte seine reiche Moulagen-Sammlung, sondern brachte auch seine eigene direkte Erfahrung als Stadtbauarchitekt der kambodschanischen Hauptstadt Phnom Penh ein, wo er ungefähr zeitgleich das im Beaux-Arts-Stil errichtete Neubauviertel der Franzosen mit einer Stadtraum-Möblierung *à la angkorienne* garnierte, allem voran mit einer bis heute existenten Brücke, die Abgüsse der Schlangen- und Löwenplastik aus Angkor in Betonästhetik zitierte. Wieder elf Jahre später im Jahre 1900 kam der Beaux-Arts-Architekt Alexandre Marcel für den Nachbau des ganzen Tempelhügels von Phnom Penh mit einer Großkonstruktion aus einem Fundament aus Beton und Aufbauten aus Holzgerüst und Ziegelfüllung zum Zug, dessen begehbare Innenleben in Paris aber eher einer Art Grottenbahn durch die skulpturale Welt der Felsenarchitektur der indischen Stätten von Ajanta und Ellora glich. Der hier bestellte Übersetzer Angkors war aber weniger an oberflächenge-treuen Gipsabgüssen Delaportes interessiert, noch war er so ortskundig in Kambo-dscha wie sein Vorgänger Fabre. Als Architekt, der in der europäischen Euphorie buntgemischter Orient-Rezeption neben kambodschanischen Pagoden und indi-schen Höhlenbauten wahlweise auch ägyptisch inspirierte Villenbauten ausführte, war er mehr der Kategorie eines *architecte orientaliste* zuzuordnen. In der ersten rein französischen Kolonialausstellung von Marseille (dem wichtigsten Kolonialhafen Frankreichs) im Jahre 1906 war Henri Vildieu, Architekt öffentlicher Bauten in der indochinesischen Provinz Tonkin und Planer der gesamten indochinesischen Sek-tion der Expo, zusammen mit seinem Kollegen François Lagisquet, Inspektor für zivile Bauten, für den *Pavillon du Cambodge* zuständig. (Abb. 5b) In einer lateral ge-streckten Variante der 1889-Version kamen hier aber erstmals auch Zitate jener buddhistischen Köpfe des angkorianischen Bayon-Tempels hinzu, die schon Dela-porte für sein Pariser Museum als singuläre Abgüsse aufgestellt, aber ebenso in eine phantasievolle 3D-Interpretation jenes Tempels intergiert hatte. Diese unge-nauen, mehr einer exotisch-bildhaften Zitierweise verpflichteten Übersetzungen Angkors für die Ausstellungen von 1889 und 1906 hatten aber auch einen ganz konkreten Hintergrund: Das Gebiet um Angkor lag bis zu diesem Zeitpunkt, wie schon erwähnt, auf siamesischem Territorium und eine genaue photographische wie archäologisch-bauforscherische Dokumentation jener Tempel lag damit außer-halb des französischen Möglichkeitsbereichs. Dies änderte sich mit dem Transfer dieses Gebiets in das französische Protektorat *Cambodge* 1907 schlagartig und be-einflusste die weiteren Übersetzungen Angkors für die französische *métropole* dra-matisch. 1908 wurde in Angkor der Posten eines Generalkonservators geschaffen und mit dem ausgebildeten Soldaten, Zivilbeamten und eingeschulten Archäolo-gen Jean Commaille besetzt. Er wurde gleichzeitig auch zum *commissaire-adjoint, chargé de la partie artistique et ethnographique* für die zweite 1914 geplante, aus Kriegs-

gründen aber letztlich auf 1922 verlegte Kolonialausstellung in Marseille ernannt und stand bis zu seinem unerwarteten Tode 1916 für eine möglichst authentische Übersetzung Angkors mit dem für das *Palais de l'Indochine* der Expo 1922 beauftragten Architekten Auguste Delaval in schriftlicher mit architektonischen Skizzen durchsetzter Direktkorrespondenz. Bis auf ein in der Höhe verändertes Sockelgeschoss, das innerhalb der Struktur (im Gegensatz zum massiven Sockel des Originals) einen zweistöckigen Ausstellungsparcours moderner Prägung aufnahm, war der Nachbau von 1922 mit 70 Meter Seitenlänge und 57 Meter Maximalhöhe tatsächlich der erste Versuch einer weitestgehenden 1:1-Übersetzung des Tempels von Angkor Wat auf dem europäischen Kontinent. (Abb. 5c) Neben dekorativen Neuerfindungen lieferte Delaportes Bauteilkatalog zusammen mit Originalen aus dem Pariser *Musée Guimet* wiederum die Grundlage des gigantischen Projekts mit 35.000 »angkorianischen« Gipsabgüssen und 50.000 m² leichtgewichtigen Verschaltungen für die Innen- und Außenflächen des Palais durch die Dekorfirma *Auberlet et Laurent*. Das glorreiche Finale in dieser Reihe war aber ohne Zweifel die Internationale Kolonialausstellung 1931 in Paris. Wie schon in Marseille 1922 war hier der Nachbau von Angkor Wat der Repräsentationsbau der gesamten indochinesischen Sektion. Mit den französischen Architekten Charles und Gabriel Blanche (Vater und Sohn) wurde diese tatsächliche 1:1-Übersetzung mit erneut modernem Innenleben der wohl jemals größte architektonische Nachbau von außereuropäischem Kulturerbe auf europäischem Festland, vielleicht sogar weltweit. (Abb. 5d) In der Kolonialpropaganda zur Ausstellung wurde dieser Nachbau auch als Beweis der hingebungsvollen *mission civilisatrice* der Franzosen bezüglich der Erforschung und des Erhalts von Kulturerbe in den Kolonien verkauft: und in der Tat war zu diesem Zeitpunkt – als Beziehung zwischen dem architektonischen Original in Kambodscha und seiner zeitgleichen Übersetzungsform in Paris – der »echte« Tempel von Angkor Wat als Touristen-Highlight vor Ort bereits in den institutionell festgelegten, weitestgehend restaurierten und perfekt infrastrukturell erschlossenen *Parc Archéologique d'Angkor* eingeschrieben. Passend zu unserer Differenzierung von Übersetzungsmethoden, -prozessen und -ergebnissen kategorisierte der Kunstkritiker Pierre Courthion die aus den jeweiligen Kolonien angeeigneten Kulturerbe-Nachbauten der anwesenden Kolonialländer Holland, Italien (z.B. mit dem Nachbau der römischen Ruinenstadt *Leptis Magna* im heutigen Libyen), Belgien, USA und Frankreich) als entweder a) »neue Kreationen in unabhängigem Umfeld für eine mehr künstlerische Wertschätzung«, b) »stilisierte Interpretationen von charakteristischen Einwohner- und Gebäudeeinheiten« im Stile eines Open-Air-Museums für ein dilettantisches Publikum, oder c) als »Kopien und exakte Rekonstitutionen von Gebäuden und indigenen Palästen« im Interesse von Ethnographen und Wissenschaftlern, um »pittoreske Folklore« betrachten zu können.¹⁰ Die Angkor Wat-Version von 1931 – mit neu eingefügtem Ausstellungsparcours innerhalb eines giganti-

10 | Courthion, Pierre: »L'architecture à l'exposition coloniale«, in: *Art et décoration* 60 (1931), S. 37-54, hier 37.

schen inneren Holzgerüsts, als prominentester Teil eines indochinesischen und bei Nacht eindrucksvoll beleuchteten Ensembles und im Detail minutiös aus originalen Dekorvorlagen reproduziert und verkleidet – war ein Übersetzungshybrid, das alle drei Kategorien gleichzeitig belieferte. Doch zu diesem Zeitpunkt hatte das französische Kolonialprojekt von Asien über Afrika bis in die Karibik bereits stark an Popularität und politischer Zugkraft verloren: nur sechs Jahre später präsentierte sich Frankreich 1937 mit seiner letzten Großausstellung *Exposition Internationale des Arts et Techniques dans la Vie Moderne*, in der seine gesamte Kolonialsektion auf die *Île des Cygnes* in der Seine verbannt und drastisch eingeschrumpft wurde. Dieses

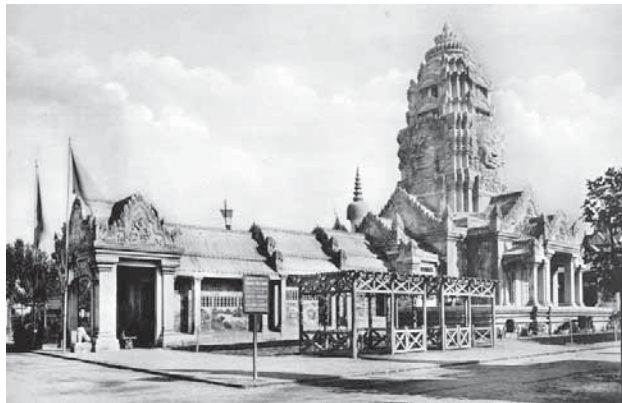


Abbildung 5a-e: Die hybriden Tempelnachbauten von Angkor in den verschiedenen französischen Kolonial- und Weltausstellungen: a) Paris 1889 (links oben), b) Marseille 1906 (oben rechts), c) Marseille 1922 (mitte rechts), d) Paris 1931 (unten rechts), e) Paris 1937 (links unten)

Schicksal musste auch der letzte französische Nachbau Angkors teilen, dessen Übersetzung als *Pavillon de l'Indochine* unter der Federführung von Paul Sabrié, Architekt indochinesischer Zivilbauten, zu einer zu 1922 und 1931 vergleichsweise enttäuschend platten Version im Stile von 1889 bzw. 1906 geriet. (Abb. 5e)

Zu diesem Zeitpunkt war auch die Delaporte'sche Abguss-Sammlung längst in einer Fabrikhalle in Clichy verschwunden und seine Originale dem *Musée Guimet* einverleibt worden. Erst in den letzten zehn Jahren ist ein erneutes Interesse an den angkorianischen Gipsabgüssen zu beobachten; einige davon sind in feuchten Lagerdepots in der Nähe wieder zum Vorschein gekommen, (Abb. 6) fallweise restauriert worden und harren einer Wiederauferstehung, evtl. in einer vom *Musée Guimet* für 2014/15 angedachten Ausstellung zu Ehren von Louis Delaporte.



Abbildung 6: 2002 wiedergefundener Originalabguss eines Giebelfeldes aus Angkor Wat (vgl. Giebelfeld in Abb. 5a) im Lager des Klosters von St. Riquier in der französischen Provinz Somme; ursprünglich abgegossen vor 1900, hier wohl nachgegossen für die Kolonialausstellung von 1931)

LOST IN TRANSLATION? GIPSABGÜSSE VON ANGKOR VON INDOCHINA BIS BERLIN

Die ›Flussrichtung‹ von architektonischen Übersetzungen angkorianischer Tempelarchitektur wurde in diesem Beitrag bisher ausschließlich auf jene von der originalen, (vor-)kolonialen Bezugsquelle nach den französischen Machtzentren von Paris und Marseille beschränkt. Obwohl diese Übersetzungen durch Gipsabgüsse in der einzigartigen Form vollplastischer Restitutionsen in französischen Museen und Welt- bzw. Kolonialausstellungen die publikumswirksamsten Produkte hervorbrachten, waren sie nicht die einzigen. Um 1900 entstand als wissenschaftli-

che Kerninstitution des französischen Kolonialauftrags in Asien die *École Française d'Extrême-Orient* (EFEO), aus deren Kreis sich bis ca. 1970 auch die Generalkonservatoren Angkors rekrutierten. Neben ihrem Hauptsitz in Hanoi gründete die EFEO für ihre Sammlungsbestände mehrere Museen in Indochina, darunter 1920 das *Musée Sarraut* (das heutige Nationalmuseum Kambodschas) in Phnom Penh. Auch dort wurden ein *atelier de moulage* und sogar ein Verkaufsraum für Gipsabgüsse eingerichtet, (Abb.7) um den regionalen u.a. auch touristischen Bedarf an angkorianischen Skulpturen und Tempeldekors zu decken.



Abbildung 7: Die Gipsabguss-Werkstatt im ehemaligen Musée Sarraut (heute kambodschanisches Nationalmuseum) in Phnom Penh: rechts eine Abgussplatte der Bas-Reliefs von Angkor Wat, Aufnahme wohl aus den 1920er Jahren

Neben veritablem Originalmaterial, das zeitgleich aus den archäologischen Baustellen im Angkor-Park zutage gefördert, fallweise durch die *Commission de Déclassification* aus ihrem de iure automatischen Schutzstatus entlassen und an zahlungskräftige Interessenten verkauft oder auf diplomatischem Wege ›veräußert‹ wurde, waren auch Gipsabgüsse aus Angkor in ganz Indochina und weit darüber hinaus hoch im Kurs. Viele landeten in Privatvillen und Büros französischer Kolonialbeamter, oder wurden ebenso weltweit an Freunde und Sammler versendet. Oder sie wurden ihrerseits als Stilzitate in die aktuelle indochinesisch-französische Kolonialarchitektur verbaut, als Innendekor für die noch heute bestehende Nationalbibliothek in Phnom Penh ebenso wie am kambodschanischen Studentenheim in der Pariser *Cité Universitaire* aus den 1950er Jahren kambodschanischer Unabhängigkeit.

Doch der Run auf Originale und Gipsabgüsse von Angkor war nicht nur ein französisches Phänomen. Um 1900, als das Territorium dieser mächtigen Tempel

noch zu Siam gehörte, meldeten auch andere ehrgeizige Nationen Europas – und im Unterschied zu Frankreich nicht in einem direkt kolonialen Machtkontext – ihr Interesse im Zusammenhang mit ihren archäologischen Sammlungen an. Und so will es die Geschichte, dass um 1900 trotz allem Bemühen nicht die Franzosen die bedeutendste Kollektion an komplett zusammenhängenden Gipsabgüssen angkorianischer Architektur besaßen, sondern die Deutschen. Angeblich hatte das Völkerkundemuseum in Berlin mit seinem damaligen Direktor und frühen Kambodscha-Reisenden Adolf Bastian auf Anfrage des Vize-Direktors der völkerkundlichen Sammlung, Albert Gründwedel, aus Delaportes Sammlung (im Wettlauf um die wissenschaftliche Deutungshoheit vor Ort?) keine Abgüsse erhalten können. Als Folge heuerte es den eher zwielichtigen Abenteurer, angeblichen Edelsteinminenbesitzer in Siam und in der Papiermulden-Abformtechnik schnell eingeschulerten Harry Thomann an, der dem Museum neben ethnographischen Originalen und anderen Abformungen angkorianischer Skulpturen und Architekturoberflächen mehr als 600 m² durchgehender Bas-Reliefs der berühmten Galerien von Angkor Wat zurückbrachte (zusammen mehr als 400 Abformungen!). Kurz vor 1900 ausgegossen durch die Gipsformerei der Berlinischen Museen wurden sie



Abbildung 8a: Eine in das Berliner Völkerkunde-Museum eingebaute Abgussplatte des Bas-Reliefs aus Angkor Wat, um 1900 (gesamte linke Wandfläche)



Abbildung 8b: Eine in die nach 1990 wieder in postmodernen Formen wiederaufgebaute Nationalbank in Phnom Penh/Kambodscha mit einer Abgussplatte des Bas-Reliefs aus Angkor Wat, Aufnahme Michael Falser 2010

in die Wände des Völkerkundemuseums an der Berliner Stresemannstraße eingebaut. (Abb. 8a) Nach dem Zweiten Weltkrieg als verloren geglaubt, tauchten die Negativformen jedoch wieder auf, wurden für das westberlinische Dahlem-Museum erneut nachgegossen und 1986 kurzzeitig ebendort in einer Selektion ausgestellt.¹¹

Und während diese deutschen Gipsabgüsse der Bas-Reliefs von Angkor Wat heute wieder ganz aktuell als ein zukünftiges Highlight des geplanten Humboldt-Forums auf der Spreeinsel inmitten des wiedervereinigten Berlin diskutiert werden, zieren sie in ihrer aktuellen kambodschanisch-postmodernen Einbau-Variante in Phnom Penh die Fassade jenes nach 1990 wieder aufgebauten Bankgebäudes, (Abb. 8b) das ursprünglich schon zur Kolonialzeit dasselbe Flachrelief aufwies und von den Khmer Rouge 1975 aus ideologischen Gründen teilzerstört worden war.

So setzt sich die architektonische Übersetzungsgeschichte von Angkor seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis heute also sowohl in Kambodscha als auch in Europa fort und wird auch in Zukunft immer neue Interpretationsformen finden. (Abb. 9)



Abbildung 9: Der zeitgenössische Nachbau eines ehemaligen Eingangstores zur Tempelstadt Angkor Thom, in der Stadt Battambang im Nordwesten Kambodschas, Aufnahme Michael Falser 2011

Damit stehen aber auch jene ehemaligen Gipsabguss-Sammlungen, die seit jeher dazu beitrugen, die Architektur Angkors für den europäischen Aneignungsdrang ›mobil‹ zu machen, vor einer wichtigen Renaissance wissenschaftlicher, wahrhaft transkultureller Forschung der nächsten Jahre.

11 | Dazu Falser, Michael: »Gipsabgüsse von Angkor Wat für das Völkerkundemuseum in Berlin – eine sammlungsgeschichtliche Anekdote«, in: Indo-Asiatische Zeitschrift. Mitteilungen der Gesellschaft für indo-asiatische Kunst Berlin (2012).

Abbildungsverzeichnis

Kulturerbe – Denkmalpflege: transkulturell. Eine Einleitung (Monica Juneja, Michael Falser)

Charts 1-3: M. Falser.

Materielle Appropriation, Kulturerbe und Erinnerungsdiskurse. Der Denkmalkomplex um das Qutb Minar in Delhi (Monica Juneja)

Abb. 1-3, 5-8: M. Juneja; Abb. 4: Hillenbrand, Robert: *Islamic art and architecture*. London 1999, S. 15.

Materiale Wanderbewegungen: Spolien aus transkultureller Perspektive (Carola Jäggi)

Abb. 1, 3: C. Jäggi; Abb. 2: Hans-Rudolf Meier; Abb. 4: Till Sterzel; Abb. 5: Hans-Georg Lippert; Abb. 6: Anika Potzler.

Das Wüstenschloss Mschatta in Berlin und Jordanien als geteiltes Erbe zwischen zwei Kulturen (Johannes Cramer)

Abb. 1: David Kennedy; Abb. 2, 5, 6: TU Berlin, J. Cramer; Abb. 3: Staatliche Museen zu Berlin; Abb. 4: TU Berlin, Barbara Perlich.

Transkulturelle Übersetzung von Architektur: Gipsabgüsse von Angkor Wat für Paris und Berlin (Michael Falser)

Abb. 1, 2, 5d, 8b, 9: Privatarchiv/Fotos Michael Falser; Abb. 3: Paul Robert/CAPa/archives MMF Paris; Abb. 4a-b: Guérinet, Armand: *Le Musée Indo-chinois. Antiquités Cambodgiennes exposées au Palais du Trocadéro*. Paris, ohne Datum, Abb. 36, 2; Abb. 5a-e: 5a: Ministère de la Culture (Frankreich), Médiathèque de l'architecture et du patrimoine, diffusion RMN; 5b,c: Archives Départementales des Bouches-du-Rhône, Marseille; 5d: Postkarte (Privatarchiv Michael Falser); 5e: CARAN, Archives Nationales Paris; Abb. 6: Pierre Baptiste, Konservator der südostasiatischen Abteilung im Pariser Musée Guimet; Abb. 7: National Museum Phnom Penh, Kambodscha; Abb. 8a: Museum für Asiatische Kunst in Dahlem-Berlin.