

14. Das Museum als Ort für künstlerische Erfahrung und Inspiration, als Ideengeber für Kunsthandwerk und als Anregung für die Alltagsgestaltung der Besucher*innen

Das Tribal Museum ist dank seines »Work-in-Progress«-Konzepts ein Ort, an dem ständig neue künstlerische Objekte hergestellt oder bereits vorhandene Arbeiten verändert oder erweitert werden.

Daneben sind jedoch auch Besucher*innen zu beobachten, die selbst künstlerisch arbeiten und sich dabei von Exponaten, Ausstellung, Museumsarchitektur oder der Gesamtatmosphäre des Hauses inspirieren lassen. Diese Besucher*innen sind es, die im Folgenden ins Auge gefasst werden. Das Kapitel unterscheidet dabei zwei Arten von Inspiration, die diese Nutzer*innen im und aus dem Museum gewinnen: die atmosphärische und die vorbildhafte. Im ersten Fall wird das Museum als Ort genutzt, der durch sein Ambiente und durch die Evokation von Elementen der eigenen Kultur ein künstlerisch anregendes Klima schafft. Im zweiten Fall ist das Museum direkter Ideengeber und Modell-Lieferant für zeitgenössisches Design und Kunsthandwerk und leitet zur Alltagsgestaltung und Lebenskunst an. Sind es sonst in Museen vor allem Werke von Künstler*innen der Vergangenheit, die Inspiration für zeitgenössische Kolleg*innen geben, so dient im Tribal Museum besonders der Ort selbst, seine räumliche, stimmungshafte Qualität, zur Anregung für die Kunstproduktionen von Besucher*innen.

Besucher*innen, die sich vorbild- und modellhaft im Museum inspirieren lassen wollen, sind vor allem in den Galerien zu finden. Besucher*innen, die die kreative Atmosphäre des Hauses als Inspiration für eigene künstlerische Produktionen nutzen, halten sich dagegen vor allem in der Kantine auf. Noch bevor ich auf die Inspiration als Nutzungsmotivation überhaupt aufmerksam wurde, fielen mir zwei regelmäßige Besucher auf.¹ Sie schienen einander zu kennen, denn sie

1 Diese Beobachtung fand über dem Zeitraum von einer Woche statt. Bei meinen Besuchen in 2017 traf ich beide noch an, während sie 2018 nicht mehr ins Museum kamen. Die Nachfrage bei den Museumsangestellten bestätigte dies.

grüßten einander bei ihrer Ankunft, setzten sich aber dennoch immer separat voneinander. Nach dem Äußeren zu urteilen, gehörten sie zwei unterschiedlichen sozialen Schichten an. Während der erste Besucher gut gekleidet und auch mit seinem selbstbewussten Auftreten der wohlhabenden Mittelschicht zuzuordnen war, ließen Kleidung und Habitus des zweiten Besuchers auf einen bescheideneren sozialen Status schließen. Über seinem Hemd trug dieser Mann, wie vor allem bei Arbeitern oder Rikschafahrern oft zu sehen, ein grobes Tuch zum Abwischen von Schweiß, das auch als gelegentlicher Kopfschutz gegen die Hitze verwendet wird – ein Zeichen dafür, dass der Träger zumeist im Freien und körperlich arbeitet (im späteren Interview erfuhr ich, dass er Schuster war²). Seine Papiere und seine persönliche Habe hatte er in einem Jute-Beutel mitgebracht, im Gegensatz zu seinem Mitbesucher, der seine Schreibutensilien und übrigen Gegenstände in einer ledernen Aktentasche transportierte.

Beide Besucher verhielten sich nicht wie temporäre Gäste, die kurz in der Kantine für einen Tee, Kaffee oder Snack pausieren, sondern richteten sich häuslich an ihren Plätzen ein. Ihre Ankunft erfolgte immer zu einer bestimmten Zeit und war begleitet von einem wiederkehrenden Verhaltensmuster. Der erste Besucher packte Schreibblöcke und Blätter aus und verteilte sie neben Aktentasche, Wasserflasche und Mobiltelefon auf dem Tisch, bis der größte Teil der Platte von seinen Sachen bedeckt war. Eine besitzergreifende und selbstbewusste Geste. Er signalisierte, dass er, wenngleich allein an einem großen Tisch mit mehreren Stühlen platziert, nicht gestört werden wollte. Niemand sollte sich zu ihm setzen. Diese Geste verlieh seiner eigenen Präsenz und seinem auf das Auspacken folgende Tun eine Aura der Wichtigkeit. Der zweite Besucher dagegen hatte meist nur einen kleinen Schreibblock dabei. Er setzte sich zwar ebenfalls allein an einen Tisch, doch etwas abseits vom Kantinengeschehen, dem grünen Außenbereich zugewandt. So gab er den Rest des Tisches für andere Gäste frei, schaffte und wahrte sich aber dennoch einen privaten Raum. Während der erste Besucher anderen gewissermaßen den Zutritt verwehrte, separierte und isolierte der zweite sich selbst, um Privatsphäre zu etablieren.

Sobald sein Tisch vorbereitet war, begann der erste Besucher mit der Schreiarbeit. Dabei hatte er zwei Blöcke im Gebrauch. In den einen schrieb er, überschrieb und strich aus. Im zweiten wurde die Endfassung des Textes sauber erfasst. Beim Schreiben sprach der Autor mit sich, allerdings zu leise und undeutlich, als dass man am Nachbartisch etwas hätte verstehen können. Der zweite Besucher indes sang vor sich hin, unterbrach, hielt etwas im Block fest, sang erneut. Das Muster wiederholte sich die gesamte Zeit seines Aufenthaltes über und wurde nur durch gelegentliches Teetrinken unterbrochen. Man konnte hören, dass es sich dabei um kein vollständiges Lied handelte, sondern immer nur um Passagen. Manchmal summte der Besucher, manchmal sang er Text, manchmal verstummte er und schaute in die Na-

2 Schuster in Indien sitzen draußen an der Straße und bieten dort ihre Dienste an.

tur. Sein konzentriertes Verhalten, die gelegentlichen unterstützenden Handbewegungen und das Notieren einzelner Passagen ließen darauf schließen, dass er nicht einfach zum Zeitvertreib sang, sondern seine Tätigkeit einen geplanten Verlauf und ein genau angestrebtes Ergebnis hatte. Wie dieser Besucher mir im Interview sagte, dichtet er so seine Ghazale.³

14.1. Kategorien der Inspiration durch Museen

In der Antike bedeutete *museion* einen den Musen (den Göttinnen der schönen Künste) geweihten Raum oder einen Ort, an dem die Musen wohnen. Wenn man sich an dieser Tradition orientiert, muss ein »Museum« weder zeitlich noch räumlich festgelegt sein, es braucht keine Sammlung, Ordnung, oder Architektur, sondern es kann auch ein Platz in der Natur sein. Wie Karoline Noack feststellt, nehmen die antiken Autoren das Museum damit »als eine mentale Kategorie« wahr (Noack 2017: 958). Im Folgenden werden drei Kategorien diskutiert, in denen Museen inspirierend wirken können, mit einem speziellen Fokus auf die indische Situation: das »Museum als Muse«⁴ und Inspirator für Künstler*innen, als Ideengeber und Modell-Lieferant für zeitgenössisches Kunsthandwerk und schließlich als Inspirationsquelle für ein kreatives und glückliches Leben. Alle drei Kategorien konnte ich im Tribal Museum identifizieren und herausarbeiten.

14.1.1. »Museum als Muse« und Inspiration für Künstler*innen

Im Vorwort zum Katalog der Ausstellung »Museum as Muse: Artists Reflect« im Museum of Modern Art, New York (1999), schreibt der damalige Direktor Glenn D. Lowry: »[D]uring the twentieth century, if not before, the museum [...] became an independent locus of artistic inspiration and activity.« (Lowry 1999: 6). Lowry argumentiert, dass das Museum nicht mehr nur die Heimat der Musen ist, sondern selbst zur Muse wird. Museen seien für die Künstler*innen »both venues of stimulation and ideas and home to the results of those inspirations and ideas« (ebd.). Der Kurator der Ausstellung, Kynaston McShine, fügt noch zwei weitere Lesarten der Institution hinzu: das Museum als Gegenstand künstlerischer Produktion und als eine Art Klassen- oder Seminarraum, in dem Künstler*innen ausgestellte Arbeiten untersuchen und kopieren können (McShine 1999: 19). In der Arbeit von Catherine Paul, die vier Dichter und

3 Eine Gedichtform, die im in der muslimischen Minderheit gesprochenem Urdu verfasst wird.

4 Ich borge mir diesen Titel von der im New Yorker Museum of Modern Art 1999 ausgerichteten Ausstellung »Museum as Muse: Artists Reflect«.

die sie inspirierenden Museen⁵ zum Gegenstand macht, wird neben einzelnen Objekten und Ausstellungen auch das Museum selbst – »its working environment, its staff, its installation practices and the other people visiting it« – als Inspirationsquelle analysiert (Paul 2002: 5). Damit werden nicht mehr nur individuelle Kunstwerke unter dem Gesichtspunkt ihrer inspirierenden Qualität diskutiert, sondern das Gesamtphänomen Museum, seine atmosphärische Qualität und seine kreative Ausstrahlung.

Sind Lowry, McShine und Paul in ihren Darlegungen vom Inspirationsergebnis, also den entstandenen Werken, ausgegangen, so beschäftigt sich die Besucher*innenforschung mit dem Inspirationserlebnis als Besuchsmotivation. Besucher*innen mit dieser Motivation werden in der Forschung auf unterschiedliche Weise etikettiert. Zum Beispiel als »art enthusiasts« und »apprentice enthusiasts« (Bennett 1991), als »aficionados« und »actualizers« (Hargreaves McIntyre 2004) oder in der Sammelgruppierung »professionals/hobbyists« (Falk 2009, 2013). Die Suche nach Inspiration stellt in Kunstmuseen und Galerien das charakteristische Merkmal eines, wenn auch kleinen, Besucher*innensegments dar.

14.1.2. Museum als Ideengeber und Modell-Lieferant für zeitgenössisches Kunsthandwerk

Die Nutzung des Museums als konkreter Ideengeber und Ort praktischer Inspiration für zeitgenössisches Kunsthandwerk ist eng mit der Geschichte der Museumsbewegung Indiens verbunden. Guha-Thakurta definiert die Aufgaben der kolonialen Museen als »storehouse of tradition« und als »forum of visual instruction« (Guha-Thakurta 2004: 50). Bei der Diskussion des Museums als Ort, an dem zeitgenössische dekorative und kunsthandwerkliche Professionen von der Tradition inspiriert werden, hebt Guha-Thakurta mit dem Bild des Klassenraums stärker den Lehr- und Unterweisungscharakter hervor als den Aspekt der Inspiration und Anregung.⁶

Im Gegensatz zu den anderen Museen unter kolonialer Administration, die mit Best-Practice-Modelle gegen den Niedergang der kunsthandwerklichen Profession ankämpfen wollten und damit dem von Guha-Thakurta hervorgehobenen Klassenraum-Charakter folgten, stellt Singh für die Galerien in Jaipur die Inspiration im Sinne einer Erweiterung des künstlerischen Horizonts der einheimischen Kunsthandwerker*innen in den Vordergrund (Singh 2009: 49). Singh bezieht sich damit auf eine Hoffnung, die die kolonialen Museumsmacher für das indische Handwerk

5 W.B. Yeats – Municipal Gallery Dublin; Ezra Pound – British Museum, London; Marianne Moore – American Museum of Natural History, New York; Gertrude Stein – eigene Sammlung in ihrem Haus, Paris.

6 Zur indischen Arts-and-Crafts-Bewegung, ihren Protagonist*innen und Schulen (u.a. Atal 1998; Mathur 2007; Tarar 2018).

die Städter*innen selbst die Fähigkeit zu dieser Art Produktivität verloren: »Wir haben das Wissen nicht, wie man solche Dinge in unserem Leben kreiert. Wir sind abhängig von anderen für jede Art von Arbeit. Wenn wir eine Wand zu bauen haben, brauchen wir einen Arbeiter. Wir brauchen Arbeiter, um unser Dach zu machen.« Die Arbeitsteilung im urbanen Leben (im Gegensatz zum traditionellen dörflichen Leben der Adivasi) führt laut Mishra zu einer Entfremdung von den Dingen. Viele seiner Aussagen erinnern an Gandhis berühmte Propagierung des Spinnrads und dessen Forderung, die eigene Kleidung selbst herzustellen. Mishras Vorstellung, welche Rolle ein Museum im Verhältnis von Tradition und Alltagsleben spielen kann, hat eine aktive Stoßrichtung und geht damit über die bewahrende Aufgabe hinaus, die man Museen normalerweise zuschreibt.

Mishra stellt fest, dass in der indigenen Lebensweise das Ästhetische ein alles durchdringendes Prinzip darstelle: »Die Adivasi separieren Kunst nicht vom Leben, sondern ihr Leben ist voller Kunst. [...] Man sieht mit Stolz, wie die Adivasi mit wenigen Mitteln glücklich ihr Leben genießen. [...] [E]s war eine gute Erfahrung für uns, die wir in Städten leben, wo die Menschen ein falsches Leben im Namen der Entwicklung führen [...].« Die ästhetisch-künstlerische wie die authentische Qualität des Handgemachten wird hier als lebensprägende und lebensfördernde Kraft gesehen, die zum »richtigen«, d.h. traditionellen, im Gegensatz zum »falschen«, weil entfremdeten Leben der »Entwicklung«, also des Fortschritts, führt.

14.2. Die interviewten Besucher*innen im Museum

In dieser Nutzungsgruppe fällt die soziale Diversität auf. Inspirationssuche findet sich sowohl bei den unteren sozialen Schichten mit geringer formaler Bildung (zwei Interviewpartner*innen haben es nur bis zur achten Stufe in der Hauptschule geschafft), als auch bei Studierende und Akademikern.

Diese Nutzungsgruppe stellt gegenüber anderen Gruppen eher ein Nischenpublikum dar. Je populärer das Museum wird, umso mehr dürften die atmosphärische Inspiration und die von ihr angeregte künstlerische Produktion an Ort und Stelle zurückgehen oder ganz verschwinden; Abgeschiedenheit und Ruhe sind im allgemeinen Voraussetzungen für solche künstlerische Arbeit. Die vorbildhafte Inspiration durch das Museum als Ideengeber und Modell-Lieferant für zeitgenössisches Kunsthandwerk und Anregung für Alltagsgestaltung und Lebenskunst wird dann wahrscheinlich in dieser Nutzungsgruppe dominieren.

Ashok (44)¹⁰ besitzt eine Immobilienfirma in Bhopal und eine weiterführende Schule in einem ca. 5 km von Bhopal entfernten Dorf. Er hat einen Master in Hinduistischen Studien und in Hindi-Literatur sowie einen Bachelor in Rechtswissenschaften und in Pädagogik. Er kommt jeden Tag ins Museum. Ein anderer Ort, den er außerhalb des

Museums gern besucht, ist der Wald. Das erste Mal betrat er das Museum für ein Konzert von Ghazal-Sängern. Während dieses Besuchs entdeckte er die Kantine und ihre Eignung als Schreibstube. Das Interview fand in der Kantine statt. Ashok dichtet Ghazale. Er erwähnt gleich zu Beginn des Interviews seinen, wie er ihn nennt, »Dichterfreund« und führt ihn als bekannten Poeten ein. Seine eigenen Werke dagegen sind noch nicht veröffentlicht.

Ram (75–76), der »Dichterfreund«, ist von Beruf Schuster. Ursprünglich kommt er aus Rajasthan. Er hat die Schule bis zur achten Klasse besucht. Für seine Arbeit als Dichter benutzt er ein Pseudonym. Seine Gedichte wurden bereits in mehreren Büchern veröffentlicht. Obwohl Ram der bekanntere Dichter ist, sind seine Selbstaussagen im Vergleich zu Ashok weniger elaboriert und ausführlich. Wieviel ihm das Tribal Museum bedeutet, erklärt er auf die Frage, ob er auch andere Museen besucht habe: *»Ich habe vielleicht ein paar besucht, aber ich erinnere mich an keines davon. Dieses hier ist das einzige einprägsame. Das einzige, das es wert ist, sich daran zu erinnern.«* Bei seinem ersten Besuch sah er das Schild »Museum« und hätte nicht gedacht, dass das so ein schöner Ort sein würde. Seit zwei Monaten kommt er regelmäßig zum Schreiben an diesen Ort.

Javed (40)¹¹ ist Schreiner und kommt aus Bhopal. Er hat die Schule bis zur achten Klasse besucht: *»Ich habe in einem sehr frühen Alter bereits angefangen zu arbeiten.«* Er ordnet sich selbst der unteren Mittelschicht zu. Javed hat eine Affinität zum Theaterspiel und ist in verschiedenen Rollen (Affenggott Hanuman, Dämon Ravana) im Ramlila¹² aufgetreten. Auf das Tribal Museum aufmerksam gemacht wurde er vom Wachpersonal des Museum of Man, das er besucht hat. Der Wachmann sagte ihm, dass das Tribal Museum der Ort sei, den man besuchen müsse. Er hat ins Museum seine Familie mitgebracht. Das Interview fand in der unteren Etage statt. Javeds Antworten waren (wie oft von Angehörigen seiner sozialen Schicht) zurückhaltend und kurz.

10 Interview am 22.03.2016 auf Hindi.

11 Javed ist Muslim. Interview am 27.03.2016 auf Hindi.

12 Das Ramlila ist, wörtlich übersetzt, »Ramas Stück«. Es ist eine volkstümliche Darstellung der Geschichte des Gottes Ram, seiner Brüder und seiner Frau Sita nach dem Epos Ramayana. Es wird jedes Jahr im Herbst an vielen Orten Indiens aufgeführt. Die Aufführungen, die sich über Wochen erstrecken können, finden unter freiem Himmel statt und werden von der Dorfgemeinschaft oder den Nachbarschaften in den Städten finanziert. In der Geschichte kämpft das Gute (vertreten von Ram und seinen Verbündeten, wie etwa dem Affenggott Hanuman) gegen das Böse (verkörpert von Ravana). Siehe zu Inhalt, Bedeutung und detaillierter Szenenbeschreibung Kapur 2004.

Anushree, Richi und Shashi (20)¹³ sind mit einer Gruppe von College-Freundinnen (insgesamt sieben Frauen) ins Museum gekommen. Anushree stammt aus Bhopal, Shashi ist aus Patna¹⁴ und Richi aus Guwahati¹⁵. Beide rechnen sich der höheren Mittelschicht zu. Sie alle studieren Architektur in Bhopal. Sie sind selbst künstlerisch tätig, malen und bildhauern. Anushree ist zum dritten Mal im Museum, die anderen zum ersten Mal. Sie reisen oft im Rahmen ihres Studiums, um Fallstudien anzustellen. Ins Tribal Museum sind sie auf eigene Initiative, ohne akademische Veranlassung gekommen. Das Interview fand in der Galerie »Tribal Aesthetic« statt.

14.3. Atmosphärische Inspiration – das Museum als Quelle poetischer Anregung

In diesem Abschnitt geht es um zwei Amateurdichter (Ashok und Ram), die das Museum als Schreibstube und als atmosphärische Inspirationsquelle für ihre eigene Dichtung nutzen (siehe dazu auch die Besucher*innen-Beobachtung zu Beginn des Kapitels). Beide kommen fast täglich, aber nur unter der Woche, wenn es insgesamt im Museum ruhiger ist und auch die Kantine weniger Zulauf und Gäste hat. Sie verbringen viele Stunden an ihrem Platz im Museum.

14.3.1. Die Dichtergemeinschaft des Museums

Ashok stellt mir die Dichtergemeinschaft des Museums vor: »*Ich komme allein hierher, aber ich habe einen Dichterfreund, der auch kommt. Er ist bekannt als [er nennt das Pseudonym seines Freundes¹⁶]. Er ist sehr bekannt.*« Ashok hat drei College-Abschlüsse, ist Eigentümer einer Immobilienfirma und einer privaten Schule. Wohingegen Ram, den Ashok seinen »Dichterfreund« nennt, nur eine basale Schulbildung hat und als Schuhmacher einen Beruf ausübt, der ihn klar den unteren sozialen Schichten zuordnet. Die Freundschaft der beiden ist hochgradig bemerkenswert, wenn man die starke hierarchische Prägung der sie umgebenden Gesellschaft bedenkt. Es ist schwer vorstellbar, dass diese beiden außerhalb der literarischen Welt Freunde wären. Die bescheidene soziale Stellung Rams in der Gesellschaft scheint in der Sphäre der Literatur an Bedeutung zu verlieren, hier zählt offenbar primär die Wertschätzung des Werks, die er sich durch seine Veröffentlichungen verdient hat. Wie viel Hochachtung Ashok vor der Leistung und dem Ansehen seines Freundes hat,

13 Interview am 22.03.2016 auf Englisch.

14 Hauptstadt des indischen Bundesstaates Bihar.

15 Hauptstadt des indischen Bundesstaates Assam.

16 Aus Gründen der Anonymität wird es nicht angegeben.

zeigt sich in der steigenden Nachbesserung, mit der er seinen Hinweis auf Rams Bekanntheit bekräftigt: »*Er ist sehr bekannt*«.

Ashok stellt sich mir zunächst mit seinen vielfältigen unternehmerischen Tätigkeiten vor und kommt dann zu seiner anderen Beschäftigung: »*Ich schreibe. Also, in meiner Freizeit*«. Er sieht sich als Hobby-Autor. Dagegen beginnt Ram das Interview damit, dass er mir seinen Namen nennt und dann ergänzt: »*Als Literat ist mein Name [er nennt sein Pseudonym]. Ich bin ein Dichter*.« Für Ram ist das Dichtertum prägender als für Ashok. Er nennt mir nicht seinen Brotberuf »Schuhmacher«, sondern die Tätigkeit, die in seinen Augen seine wirkliche Identität ausmacht. Gefragt nach Bildungsabschlüssen, antwortet er:

»Ich bin nicht gebildet. Ich habe Hindi und Urdu von meinen Vorfahren geerbt. Rajasthani enthält eine Menge arabischer und persischer Wörter. Ich bin immer in Kontakt mit Urdu sprechenden Menschen, seit meiner Kindheit. Also, ich kenne Urdu und Hindi. Wenn ich nun meine Dichterarbeit mache, kann mich niemand ungebildet nennen.«

Während ein Schuster als Handarbeiter einer bildungsfernen Sphäre zugerechnet wird, ändert sich Rams Status durch sein Dichtertum fundamental. Er steigt auf in die respektierte, distinguierte Welt der Kultur. Für Ram bedeutet die Literatur aber nicht nur eine Kompensation für fehlende Bildungsabschlüsse oder ein soziales Aufstiegsvehikel. Die Literatur stellt vielmehr einen Raum dar, in dem die Begrenzungen und Rangordnungen, die sein tägliches Leben sonst reglementieren und einschränken, nicht existieren. Die Welt der Dichtung und der Dichter*innen bietet einen Ort, an dem sich Ungleiche als Gleiche begegnen können. Das belegt die Freundschaft zwischen Ram und Ashok.

Auf die Frage, ob er schon etwas veröffentlicht habe, antwortet Ram: »*Ja, einige meiner Gedichte sind in Büchern erschienen. Eines davon ist eine Sammlung von Ghazalen. Es enthält 15 meiner Ghazale. Und ich war zu Programmen im Radio und im staatlichen Fernsehen eingeladen*«. Ram ist also ein anerkannter Dichter. Nicht nur in Ashoks persönlicher Einschätzung, sondern auch in der gleichsam offiziellen Wahrnehmung von literarischer Öffentlichkeit, Verleger*innen und Medien. Das verleiht seinem Tun im Museum weitere Bedeutung und Seriosität.

Dagegen antwortet Ashok auf die Frage, wo seine Werke veröffentlicht wurden: »*Nirgends. Ich habe sie nirgends hingeschickt. Alle werden jeden ersten Sonntag im Monat ab 3 Uhr in einem Hindi-Literatur-Club [er gibt eine Beschreibung, wo der Club sich in Bhopal befindet] präsentiert*«. Solche literarischen Amateur-Clubs sind weitverbreitet in der indischen städtischen Kultur. Chaudhury beschreibt die Situation in einen entsprechenden Kreis in Kalkutta: »*At the adda [damit ist der Club gemeint], they are recognised as their other selves, as artists. The need to talk and the need to be heard: what human desires are more universal than those?*« (Chaudhury 2017: 63). Das Museum ist auf

der Landkarte von Ashoks literarischem Leben ein Punkt zwischen Produktion, Rezeption und Diskussion.

14.3.2. Die Arbeitsweise der Dichter im Museum

Ashok beschreibt folgendermaßen, wie er seine Zeit im Museum verbringt: »*Ich versuche, an den Abenden einen ruhigen Platz zu finden. So komme ich hierher, um meine Gedanken in Form von Gedichten und Liedern niederzuschreiben. Religiöse Lieder, wie man sie hier kennt, das schreibe ich.*« Er macht darauf aufmerksam, dass seine Lieder in der lokalen Tradition, »*wie man sie hier kennt*«, wurzeln und keine moderne Poesie sind. Er deutet damit eine Kontinuität einheimischer und hergebrachter künstlerischer Praxis an, in die er sich stellen möchte. Zugleich verbindet er seine Kunst mit der Umgebung, in der sie entsteht: Das Tribal Museum mit der Präsentation von ästhetischen und handwerklichen Traditionen und Lebensweisen bildet das visuelle Korrelat seiner Poesie. Er schreibt seine Gedichte eben nicht in einer Galerie für zeitgenössische Kunst.

Ashoks Haltung zur Tradition wird auch mit der folgenden Bemerkung unterstrichen: »*Mein Englisch war mal ganz passabel, aber meine vollständige Hingabe gehört dem Hindi. Deshalb habe ich komplett aufgehört, Englisch zu sprechen.*« Moderne Literatur, die vom urbanen nationalen Lesepublikum rezipiert wird, ist in Indien größtenteils englischsprachig, ebenso Literatur- und Kunstkritik. Ashoks Entscheidung gegen das Englische wirkt wie ein programmatisches Bekenntnis zu einer weniger elitären, stärker auf vorkoloniale Überlieferungen zurückgreifenden Kultur – wobei es ihm wichtig ist, auf den bewussten, freiwilligen Charakter dieser Entscheidung hinzuweisen und nicht den Eindruck zuzulassen, sie entspringe dem Unvermögen oder einem Mangel an Bildung.¹⁷ Er verzichtet also nicht auf etwas, das er sowieso nicht beherrscht, sondern ist positiv motiviert, durch seine Passion für Hindi. Dazu passt auch die Ausschließlichkeit, die Absolutheit, mit der er über seine Sprachenwahl redet. Es gibt keine halben Sachen, wenn es seine Poesie betrifft, er hat das Englische »*komplett*« aufgegeben und widmet sich dem Hindi mit »*vollständiger Hingabe*«.

Ram beschreibt seine Arbeitsweise im Museum so: »*Was immer ich schreibe, singe ich. Ich summe die Ghazale und Gedichte, die ich schreibe.*« Das bestätigen auch meine Beobachtungen. Jede*r, der/die an Rams Tisch vorbeikommt, hört den alten Mann singen. Ghazale sind ursprünglich Lieder und somit folgt der Dichter der Tradition, wenn er seine Verse zunächst singt, bevor er sie schriftlich festhält. Es wäre dabei

17 Viele meiner Gesprächspartner*innen begannen zunächst das Interview auf Englisch, obwohl sie die Sprache nur rudimentär beherrschten. Es kam ihnen darauf an, sich mir gegenüber erst einmal als Angehörige der Bildungsschicht zu etablieren, bevor man dann für genauere Darlegungen zu Hindi überging.

wahrscheinlich falsch, die Mündlichkeit als reines Vorstadium, als gleichsam skizzenhaftes Ausprobieren im Unterschied zur Endgültigkeit des Textes zu verstehen. Doniger beschreibt die, wie sie es nennt, Verkehrung der im Westen selbstverständlich angenommenen Entsprechungen von »written and fixed« und »oral and fluid« im indischen Kontext. Sie bestimmt das Orale vielmehr als wichtige Kulturpraxis, um Kontinuität und Überleben von Dichtung zu sichern; es ist damit Teil eines Prozesses von Permanentmachen und Fixieren, der im Westen fast ausschließlich der Schriftlichkeit vorbehalten ist (Doniger 2013: 509).

14.3.3. Erfordernisse für diese Nutzungsform

Im Folgenden werden aus Nutzer*innenäußerungen Komponenten identifiziert, die für den Gebrauch des Museums als Inspirationsort bedeutsam sind. Dabei ist eine Balance zwischen negativen und positiven Bedingungen festzustellen: Die Abwesenheit von potentiellen Störfaktoren ist genauso wichtig wie das Vorhandensein spezifischer Qualitäten. Als Störfaktoren werden Ablenkung, Lärm und gewisse soziale Interaktionen namhaft gemacht. Qualitäten des Museums dagegen sind in diesem Zusammenhang eine anregende Atmosphäre, die Herstellung einer Verbindung zur eigenen Kultur und schließlich die Einbettung der eigenen Arbeit in ein kulturelles Kontinuum bei gleichzeitig komfortabler Ausstattung.

Die Voraussetzungen für seine Arbeit beschreibt Ashok so: *»Tatsächlich muss ich für diese Arbeit alleine sein. Deshalb gehe ich auch in den Wald. [...] Aber weil ich zwischen-durch manchmal in mein Büro gehen muss, ziehe ich es vor, hierherzukommen.«* Auf die Nachfrage, ob er nicht auch in seinem Büro schreiben könne, antwortet er: *»Wenn ich im Büro sitze, kann ich diese Arbeit nicht tun. Im Büro finde ich keine Einsamkeit.«* Wichtig für ihn sind Ruhe und Ungestörtheit. Das Museum, obwohl es ein öffentlicher Ort mit Publikumsverkehr ist, bietet ihm diese Qualitäten. Dank seiner großzügigen räumlichen Disposition, der hohen Decken und hallenartigen Strukturen, verlieren sich die Besucher*innen und ihre Geräusche gleichsam im Gebäude. Durch die Anonymität, die das Museum gerade als öffentlicher Ort besitzt, bleibt Ashok trotz zahlreicher Mitbesucher*innen ungestört. Darüber hinaus herrscht in der Kantine Selbstbedienung, und das Personal ist auf eine freundliche Weise gleichgültig, sodass keine unerwünschte Ansprache zu erwarten ist.

Auf die Frage, ob er die Galerien und das gesamte Museum besichtigt habe, antwortet Ashok: *»Ja. Ich habe das viele Male gesehen, das interessiert mich nun nicht mehr, damit kann ich auf meine Arbeit fokussiert bleiben.«* Ob er die Theater- und Musikangebote wahrnehme? *»Ich bin interessiert. Wenn ich Zeit habe oder wenn ich niedergeschlagen bin, dann gehe ich und schaue es mir an. Aber abgesehen davon, gehe ich nirgends hin, meine Zeit für diese Arbeit ist mir sehr wertvoll.«* Im Museum kann er sich zum Schreiben innerlich zurückziehen, weil ihm der Ort und seine Angebote bekannt und vertraut sind und damit keine Ablenkung droht. Er weiß über das Museum und seine Expo-

nate Bescheid. Nun ist vor allem der »genius loci« für ihn und seine Arbeit wichtig. Er nutzt das Museum nicht mehr als Ausstellungshalle, sondern gewissermaßen wie ein Kloster oder einen Aschram. Einen Ort zu haben, an dem man sich zurückziehen und sich ausschließlich einer Sache widmen kann, ist in der Stadt und im Alltagsleben eine kostbare Seltenheit.

Sein Verhalten im Museum beschreibt Ashok so: »Du hast es vielleicht beobachtet¹⁸, oder die Leute [das Personal] haben es dir erzählt, dass ich nur auf meinem Stuhl sitze und, außer zur Toilette, nirgends hingehe; ich sehe nichts und ich denke nichts. [...] Ich habe nur Gedichte in meinem Kopf oder die Zeile, die noch nicht fertig ist.« Sein Bewegungsradius beschränkt sich während des Schreibens weitgehend auf den Aufenthalt in der Kantine. Die Inspiration für seine Werke kommt daher nicht von einem konkreten Objekt oder durch die Auseinandersetzung mit der Ausstellung, sondern wird aus der Gesamtatmosphäre des Hauses geschöpft. Er führt aus: »Sein [des Museums] Wert ist, dass es sehr nah [hier bezieht er sich auf sein Büro] und mitten in der Stadt liegt. Wir finden eine solche Ausstattung nicht im Dorf. Wir finden so eine Atmosphäre sonst nicht in der Stadt.« An anderer Stelle des Interviews konkretisiert er die günstigen Arbeitsbedingungen in einer pragmatischeren Hinsicht: »Alles wird hier zur Verfügung gestellt, wie Trinkwasser, Tee etc.« Ashok weist neben der bereits erwähnten Ungestörttheit auf zwei weitere Voraussetzungen hin, die das Museum ihm für sein Schreiben bietet: den modernen Komfort, den eine städtische Einrichtung mit sanitären Anlagen, Kühlung, gastronomischer Bewirtschaftung und Hygiene garantiert, kombiniert mit der Atmosphäre des traditionellen Dorfes mit seinen Farben und Gerüchen und seinem Dekor. Hier klingt ein Motiv an, das im Kapitel 12 mit dem Begriff »kulturelles Dorf« beschrieben wird: eine künstliche Dorfsituation, die von allen unbequemen Aspekten des wirklichen Dorflebens gereinigt ist.¹⁹ Ashok wird hier von pragmatischen Motiven geleitet: Er versucht alles zu vermeiden, was seine Zeit und Aufmerksamkeit vom Schreiben ablenken würde. Um seine Grundbedürfnisse in einer echten dörflichen Realität zu organisieren, müsste er in beiden Punkten unerwünschten Aufwand treiben.

Auf die Frage, was für ihn die Besonderheit des Museums ausmache, antwortet Ashok: »Der Lehm des Dorfes, die natürliche Umgebung. Ich fühle, dass wir hier verbunden sind mit der indischen Kultur. Die Atmosphäre unterstützt das positive Denken. Ich bekomme hier gute Gedanken.« Eine wirkliche Verbindung zur indischen Kultur kann man nach Ashoks Ansicht nur im Dorf aufbauen. Wenn seine Dichtung eine traditionsbestimmte Kontinuität der indischen Kultur spiegeln und artikulieren möchte, so braucht er als Quelle der Inspiration das Dorf. Dafür steht das Beispiel des Lehms. Das Museum benutzt Lehm als Baustoff für die ausgestellten Häuser, aber es werden

18 Ashok war sich meiner dem Interview vorangegangenen Beobachtung über einige Tage bewusst.

19 Siehe Kap. 12, S. 192ff.

damit auch, vor allem in der Galerie »Tribal Housing«, Pfade zwischen den Häusern und die gesamte Ausstellungslandschaft modelliert.

In traditionellen indischen Dörfern wird Lehm nicht nur für die Häuser, sondern auch für Terrassen und die Böden der Höfe verwendet. Der Lehm verbindet sich für Ashok mit einem bestimmten Geruch, einer typischen Farbe und jener emotionalen Wärme, die er der Welt des Dorfs zuschreibt. Dagegen wird Lehm in städtischen Bauten kaum benutzt (Ashoks Büro befindet sich gewiss nicht in einem Lehm-, sondern einem Betongebäude). Lehm identifiziert er mit dem prä-urbanen Indien und genau die damit heraufbeschworene Atmosphäre ist es, die Bilder und Gedanken für seine Dichtung mobilisiert. Die atmosphärische Inspiration ist für Ashok eine positive und harmonische. Es geht ihm nicht um Herausforderung, sondern um Einbettung und Kontinuität.

Auf die Frage, ob sich nicht auch das nahegelegene »Museum of Man«, das Lehmhütten in natürlicher Umgebung (open air) ausstellt, für seine Bedürfnisse eignen würde, antwortet er: *»Ja, aber da muss man ein Ticket kaufen, bevor man hineinkann. Und ich muss jeden Tag kommen. Hier [für Kantine und Räume außerhalb der Galerien im Tribal Museum] ist es nicht erforderlich.«* Ashok ist ein wohlhabender Geschäftsmann, der sich 10 Rupien Eintrittsgeld für indische Besucher*innen durchaus leisten kann. Die Aussage scheint daher weniger ökonomisch motiviert zu sein als emotional. Er will kein zahlender Besucher sein, sondern das Museum als künstlerisches Zuhause haben, als seinen zugehörigen Ort, vergleichbar mit dem Studio oder Atelier eines Malers oder einer Malerin. Das künstlerische Zuhause ist für ihn dabei mehr als ein praktischer Arbeitsort mit guter Ausstattung. Seine Inspirationssuche wird zudem von dem Bedürfnis getrieben, sich in seiner Kultur zu Hause zu fühlen, Teil dieser Kultur zu sein und sie sich kreativ und produktiv anzueignen. Das Museum gibt ihm also ein zweifaches Heimatgefühl – als »beheimateter« Gast, der mehr als bloß Publikum ist, und als Teil eines kulturellen Kontinuums.

Ram erinnert sich an seinen ersten Besuch:

»Ich kam hierher und dachte, was ist das? [...] Ich kam alleine. Ich ging hinein und trank Tee. Es stand draußen angeschrieben, dass dies ein Museum ist, aber ich wusste nicht, dass es so ein wunderschöner Ort ist. Von da an kam ich sehr oft hierher. [...] Ich bin zu Hause fast frei und arbeite kaum noch. Also komme ich hierher, lieber als irgendwo anders hinzugehen.«

Für Ram ist die ästhetische Qualität des Ortes besonders wichtig; er weist mich im Interview an drei Stellen darauf hin. Schönheit hat für Ram nichts Programmatisches, wie für Ashok, sondern ist ein absoluter Wert. Er wirkt frei von der Sentimentalität der indischen Mittelklasse. Hier ist auch die Brücke zwischen Rams künstlerischer Arbeit und seinem Raumerlebnis im Museum zu finden. Das Museum ist für ihn ein schöner Raum, in dem er selbst Schönes erschafft. Dass überhaupt ein Mu-

seum schön und attraktiv sein kann, scheint für ihn dabei eher überraschend, oder zumindest nicht selbstverständlich, zu sein. Dieses verbreitete (Vor-)Urteil von potentiellen Besucher*innen (also bisherigen Nichtbesucher*innen) gegenüber Museen wird seit Jahren auch in der Literatur vielfältig diskutiert²⁰ und kristallisiert sich in Koppars Beschreibung vom Museum als unattraktiven »store-houses of dead objects« (Koppar 1969: 18).

Für Ram (wie auch für Ashok) ist das Tribal Museum ein zweites Zuhause geworden, dass er seinem eigentlichen Heim, aber auch allen anderen Orten in der Stadt, vorzieht. Um dies zu verstehen, muss man auch die Wohnsituation der unteren Mittelschicht (zu der Ram gehört) in Indien in Betracht ziehen. Sie wohnt oft beengt, geräuschvoll, kaum klimatisiert, mit unregelmäßiger Strom- und Wasserversorgung und mit unzureichenden sanitären Anlagen.²¹ Bei vielen klimatisierten öffentlichen Einrichtungen Indiens, wie z.B. Bibliotheken, muss der/die Benutzer*in sich durch Mitgliedschaft, Zugehörigkeit zu einer akademischen Institution oder durch Publikationen ausweisen, bevor er/sie Zutritt bekommt. Die Autoritäten möchten den Zustrom von Leuten, die keine Bildung, sondern nur Kühlung suchen, eindämmen.

Auf die Frage, was er am Museum möge, antwortet Ram: »Ein sehr schöner Ort. Wir bekommen hier Frieden. Es ist wie ein Palast. Wenn mich jemand fragt: Wohin gehst du?, dann sage ich immer, dass ich in den Palast gehe. Es ist auch häuslich-behaglich. Aber es ist zu prunkvoll, um es ein Haus zu nennen.« Nur die aufwendige Gestaltung und die reiche Ausschmückung halten ihn davon ab, im Museum ein Haus zum Bewohnen zu sehen.

Das Tribal Museum bietet keine Herrschaftsarchitektur, die kalt, autoritär und abschreckend wäre, wie manche öffentliche Gebäude in Indien es tun, die eher darauf zu zielen scheinen, Besucher*innen einzuschüchtern und sie auf ihre eigenen Unzulänglichkeiten (im Verhalten wie in ihren Kenntnissen) hinzuweisen. Trotzdem ist es beeindruckend und großzügig gestaltet. Das Museum präsentiert und verkörpert eine Kultur (in seinen Objekten, in den Ausstellungen wie in seiner Architektur), die zugänglich ist und gleichzeitig von einer reichen künstlerischen Zivilisation zeugt, mit der man sich gern in Beziehung setzt und identifiziert. Diese Aspekte, die einander sonst in öffentlichen Gebäuden oft ausschließen, der »Kulturpalast« und das Behaglich-Häusliche, findet Ram im Museum harmonisch kombiniert und vereint. Beides ist wichtig für seine Schreibarbeit: Er braucht die Inspiration, die von der künstlerischen und kulturellen Leistung der Adivasi ausgeht, er ist aber ebenso auf das Wohlbefinden und das Sich-zu-Hause-Fühlen angewiesen, das die räumliche Situation und Ausstattung bieten. Aber das Allerwichtigste ist für ihn die ihn umgebende Schönheit. Sein letzter Satz, auf die Frage, ob es irgendetwas

20 Siehe dazu auch Kap. 4, S. 49ff.

21 Siehe dazu auch Kap. 10, S. 144ff.

am Museum zu kritisieren gebe, lautet: »*Ich mag alles. Weil es so wunderschön ist.*« Ein nicht nur ästhetisches, sondern auch emotionales Bekenntnis.

14.4. Die vorbildhafte Inspiration

In diesem Abschnitt kommen Besucher*innen zu Wort, die konkrete Ideen, Modelle, Vorbilder und »Best-Practice«-Beispiele im Museum suchen. Anders als bei der im vorherigen Abschnitt vorgestellten atmosphärischen Inspiration, die sich eher über vage Einflüsse wie Ambiente, Wohlfühlen und Verbindung zur eigenen Kultur herstellt, geht es im Folgenden um eine konkrete, praktische Übersetzung des Gesehenen in die eigene kreative und professionelle Arbeit oder in die persönliche Alltagsgestaltung und Lebenskunst.

Die Studentin Jaya (22)²², die eine Ausbildung zur Lehrerin absolviert, beschreibt ihre Vorstellung von einem Museum so: »*Ein Museum vereinigt zwei Aspekte, Inspiration und Erfahrung, an einem Ort.*« Zu den ausgestellten Objekten bemerkt sie:

»Auch in heutiger Zeit, an Diwali und zu anderen Festivals nutzen wir noch all diese Dinge. Zum Beispiel machen wir ein Rangoli an unserem Eingangstor, weil es Positivität herstellt. Also auch heute noch befolgen wir dies zu Hause. Aber wenn wir hierherkommen und all diese Innovation und Kreativität im Rangoli sehen, dann können wir diese Innovationen zu unseren eigenen Kreationen, zu unserer eigenen Arbeit, hinzufügen.«²³

Jaya bekommt im Museum die Bestätigung, dass sie mit ihren Gestaltungen im Alltag (hier konkret anlässlich des Diwali-Festivals) einer Tradition angehört und dass ihr individuelles Tun in einem kollektiven Zusammenhang steht. Damit wird auch die spirituelle Wirkung auf das eigene Haus, die mit diesem Handeln angestrebt wird, die »*Positivität*«, gesichert. Jaya folgt darin den Erwartungen des Programmdirektors Mishra an ideale Besucher*innen: »*Ich möchte, dass jede*r Besucher*in dieses Museums ein Stück Tradition nach Hause mitnimmt. Das wären für mich ideale Besucher*innen.*«²⁴ Aber Jaya sucht auch konkrete Ideen, mit denen sich ihre Dekorationen verbessern lassen. Sie erwartet im Museum Meisterschaft, aber nicht einfach zum Bewundern, sondern als Vorbild und Anregung, zum Nachahmen; sie will hier die besten Modelle, die Musterbeispiele oder »Best practice«-Exempel finden. Das Museum

22 Interview am 05.11.2016 auf Englisch. Es wird nur eine Aussage in diesem Kapitel benutzt. Ansonsten wird das Interview im Kap. 13 verwendet.

23 Das Interview fand im November nach Diwali während einer Rangoli-Ausstellung im Museum statt.

24 Interview am 02.11.2016 auf Hindi.

wird so zur künstlerischen und handwerklichen Autorität für eigene Praxis und für das eigene Leben.

Jaya konkretisiert:

»Ich bekomme hier viele Inspirationen. Zum Beispiel nutzen wir heute viele Dinge, die die Umwelt verschmutzen. Also können wir hierherkommen und sehen, wie sie Abfallmaterial nutzen. Zu Hause findet sich diese Art von Material auch. Wir sehen diese Art Material und diese Modelle und so können wir das auch machen – und wenn wir gut darin sind, dann können wir es verkaufen.«

Hatte sie vorher eher allgemein über die Wirkung des Gesehenen im Museum im Hinblick auf Schönheit und spirituelle Kraft in ihrem Alltag gesprochen, geht es ihr nun konkret darum, wie man ein ökologisch verantwortliches Leben führen kann. Umweltbewusstsein paart sich dabei mit ökonomischem Interesse: Jaya findet im Museum Anregung für eine Geschäftsidee. Ästhetische Bedürfnisse, Spiritualität und handfester Pragmatismus gehen bei ihr Hand in Hand.

Ein konkreter Anlass führt Anushree, Richi und Shashi (20) ins Museum:

»Hier werden wir sehr interessante Ideen bekommen, wie man Sachen machen kann. Wir sind gekommen, um Ideen zu sammeln, weil wir eine Kulturveranstaltung in unserem College haben. Dafür müssen wir etwas selbst machen, Modelle und solche Sachen. Also sind wir hierhergekommen. Es ist so toll, so schöne Dinge hier zu sehen. Toll, um Ideen zu bekommen.«

Dieser Gruppe geht es nicht um eine ästhetische Inspiration, sondern konkret um eine Handlungsanleitung, »wie man Sachen machen kann«. Die Anregung stellt sich nicht spontan bei Betrachtung der Ausstellung ein, sondern wird bewusst gesucht; sie ist die vorrangige Besuchsmotivation. Die drei nutzen das Museum wie eine Art Fachmesse, auf der man Modelle, Muster und Beispiele sieht, die im eigenen Kontext nachgebaut werden können. Auch wenn das ein sehr fokussiert-pragmatischer Ansatz ist, genießen die jungen Frauen im Prozess die Fülle und ästhetische Qualität des Gebotenen, aus dem sie auswählen können. Damit erweitert sich ihre praktische Anleitungssuche um ästhetische Erfahrungen.

Anushree ergänzt: »Wenn du deine Geschichte nicht kennst, wie willst du wissen, welche Ideen du nutzen sollst? Einige Leute nutzen altertümliche Ideen in einer modernen Weise, und wir mögen das auch.« Sie führt das an einem Beispiel aus: »Die Seile, die Art wie sie die verwenden, ist so unglaublich. Kleine Dinge, die wir in unserem Alltag ignorieren, sie nutzen sie auf so schöne Weise. Das ist sehr gut und sehr interessant für mich.« Indem das Museum eine Interpretation von Tradition anbietet, die anschlussfähig für und übertragbar auf den urbanen Alltag ist, schlägt es für Anushree eine Brücke zwischen der Überlieferung und ihrem Leben. Die westlich gekleidete junge Frau betont, dass sie trotz ihres urbanen Lebensstils das Alte bewahren möchte. Ihre Herausforderungen sind insofern vergleichbar mit denen, die Mishra für das Tribal Museum formuliert:

»Wenn wir den Adivasi-Lebensstil in die Stadt bringen, dann müssen wir ihn dem städtischen Verhalten entsprechend präsentieren.«²⁵ Im Museumsshop werden daher Objekte vertrieben, die beide Welten (Stadt und Land) vereinen. Der Laden bietet z.B. Möbel (etwa Sitzbänke) an, die zwar in einer nachempfundenen Adivasi-Ästhetik gestaltet, aber für das urbane Zuhause gedacht sind und in einem traditionellen Adivasi-Haushalt gar nicht vorkommen.

Den Anregungsprozess, den Anushree hier beschreibt, könnte man auch als Sensibilisierungsvorgang oder Sehschule interpretieren. Es geht darum, Dinge wieder schätzen zu lernen und in ihrer ästhetischen Qualität wahrzunehmen, die vorher im Urbanisierungsprozess eine Entwertung erfahren haben. Dieses Erkennen, so sieht es Anushree, bereichert sie moralisch, aber auch intellektuell. Eine Rolle des Museums in diesem Sinne hat Grace Morley, die Gründungsdirektorin des National Museums in Delhi, bereits zu Beginn der unabhängigen Museumsbewegung und im einsetzenden Urbanisierungsprozess in Indien skizziert: »Museums can help in counter-acting this period of reaction against native traditions, customs and things, and form a bridge of understanding to the period of dawning pride in having an indigenous heritage« (Morley, G. 1966: 4).

Der Schreiner Javed (40) bewertet die Arbeit, die er im Museum sieht, aus professioneller Sicht: »Du siehst, hier wurde alles sehr gut ausgestellt. Das ist ein Resultat von harter Arbeit. Eine Menge fachliches Können ist in die Ausstellungsbauten des Museums geflossen.« Javed kann die Perspektive der Arbeiter*innen einnehmen und beurteilen, welche Mühe, aber auch welche Expertise hinter einem solchen Museum steht. Er spricht als Berufskollege und erklärt mir als Laiin, warum es sich hier um etwas Besonderes handelt. Javed kann sich mit dem Gesehenen über die Qualität seiner Ausföhrung in Beziehung setzen. Das gibt ihm einem persönlichen Zugang.

Das Museum erlaubt unterschiedlichen Besucher*innen mit verschiedenen Hintergründen, Anschlusspunkte an ihre persönliche Erfahrung, wie hier die Arbeit, zu finden. Es ermächtigt vor allem Besucher*innen der unteren Schichten, die sich sonst dazu nicht kompetent genug finden würden, die Ausstellung zu kommentieren. Bedekar stellt fest, dass das allgemeine Publikum sich in Indiens Museen »inadequate« fühle (Bedekar 1974–75: 23). Dagegen sieht Javed sich durchaus im Stande und berechtigt, mitzureden, zu beurteilen und wertzuschätzen, was in anderen Museen kaum der Fall wäre. Auch er fühlt sich inspiriert vom Gesehenen:

»Wir sehen hier, wie die Leute in alten Zeiten gelebt haben, wie ihre Häuser waren, welche Art von Kleidung, und welche Ausstattung sie hatten. Wir sehen viele Designs und wir können etwas machen mit diesen Designs. Wir können einige dieser hier ausgestellten Designs imitieren und sie in unsere Arbeit einbauen.«

25 Interview am 02.11.2016 auf Hindi.

In seinem professionellen Herangehen wird etwas Gemeinsames gestiftet zwischen dem, was Javed beruflich tut, und dem, was er im Museum sieht. Gleichzeitig verweist seine Aussage, dass er etwas von dem Gesehenen imitieren und übernehmen wolle, auf einen spezifischen Aneignungsvorgang. In seinem Handwerk ist es die höchste Form der Wertschätzung, wenn man etwas nachmachen will. Das Nachahmungs- und Übernahmbedürfnis ist ein Gütesiegel, das Javed dem Gesehenen verleiht. Javed kann sich mit dem Gesehenen »auf Kollegen-Ebene« identifizieren; er hat kein Fremdheits- oder Unzulänglichkeitsgefühl und ist nicht eingeschüchtert.

14.5. Schlussbemerkung

Im Kapitel wurden zwei Kategorien der Inspiration unterschieden, die das Museum den Besucher*innen der hier dargestellten Nutzungsgruppe bietet: atmosphärische und vorbildhafte. Besucher*innen der ersten Kategorie sind vor allem die Amateurdichter. Sie erwarten ein Ambiente der Ruhe, Ungestörtheit und des Alleinseins. Die atmosphärische Inspiration ist für diese Besucher*innen eine positiv-harmonische, die eine Verbindung zwischen ihnen und der sie umgebenden Kultur schafft. Das Museum repräsentiert die reiche künstlerische und zivilisatorische Leistung der Adivasi, die den Ort zu einem, wie ein Besucher es ausdrückt, »Palast« werden lässt – einem Sinnbild für Fülle, Schönheit und Größe, von dem man gern ein Teil ist.

Vorbildhafte Inspiration bewirkt das Museum auf zweifache Weise. Einmal suchen Besucher*innen Anregung dazu, wie im privaten Raum Überlieferungen lebendig zu halten sind und wie man sich in kollektive und spirituelle Kontinuitäten einbetten kann. Zum anderen wird das Museum wie eine Art Fachmesse genutzt; es wird auf Musterbeispiele geschaut, die sich in den eigenen Lebens- oder Arbeitskontext der Besucher*innen übertragen lassen. Das Interesse dieser Nutzer*innen geht letztlich darauf zurück, die Transformations- und Urbanisierungsprozesse ästhetisch zu gestalten. Das Museum funktioniert dabei nicht nur als Bezugsquelle von Modellen zur Anknüpfung und Imitation, sondern auch als Sensibilisierungsinstanz, die den Entwertungsprozessen von Objekten und Materialien durch die industrielle Urbanität entgegenwirkt.