

KULTURELLE IDENTITÄT UND FOLKLORISTISCHE KLISCHEES.

Die Bedeutung des „Museums der afrobrasilianischen Kultur“ im gesellschaftlichen und kulturellen Kontext Salvador da Bahias, Brasilien.

CHRISTIANE PANTKE

Das „*Museu da Cultura Afro-Brasileira*“ (Museum der afro-brasilianischen Kultur, im Folgenden kurz *Museu Afro* genannt) befindet sich in der historischen Altstadt Salvadors, dem Stadtteil *Pelourinho*.¹ Der *Pelourinho* wurde 1985 Jahren von der UNESCO zum Kulturdenkmal der Menschheit erklärt, steht seither unter Denkmalschutz und erhielt mehrere Jahre Fördergelder der UNESCO. In diesem Rahmen wurden umfängliche Restaurierungen der mit barocken Schmuckelementen verzierten Fassaden vorgenommen.

Das 1982 eröffnete *Museu Afro* in Salvador stellt nach dem Verständnis der Kuratoren einen Ort dar, an dem afrobrasilianische Kultur vermittelt wird und der afrobrasilianischen Gemeinschaft einen Raum für Begegnung eröffnen soll. Die Ausgangsfragen der vorliegenden Untersuchung sind, welche Identitäten das *Museu Afro* konstruiert und vermittelt und welchen Stellenwert das Museum in der bahianischen Gesellschaft hat.² Ferner soll auch die Rolle des Museums im Bereich des

1 (Port.) Ort des Prangers; hier war eine Steinsäule, die zur Bestrafung von Übeltätern (Skaven und Freie) diente, auf einem öffentlichen Platz installiert.

2 Nach Lopes 2001, sowie Drobishewa 1995. Ausstellungskonzepten liegen oftmals politische und soziale Interessen zu Grunde. In diesem Zusammenhang wird offensichtlich, dass ein Museum immer mehrere Wirklichkeiten vermittelt. Wie sich nationale und kulturelle Identität, Identitäten von marginalisierten Gruppen, Minoritäten und Subkulturen darstellen und dargestellt werden und was verborgen wird (Institutionen wie Museen werden hierfür ebenfalls instrumentalisiert), ist abhängig von der Intention der Bildungselite und beeinflusst von den jeweils gängigen Wertschätzun-

Tourismus betrachtet werden.³ In diesem Zusammenhang ist der Begriff „Exotismus“ von Bedeutung. Exotismus ist als ein Phänomen zu verstehen, das durch Verklärung Tatsachen verzerrt und simplifiziert.⁴

Beim Besuch im *Museu Afro* in Salvador 2000 blieb mein Blick auf einer Glasvitrine mit *Orixá*⁵-Puppen haften, die dem Raum eine folkloristische Prägung, im Sinne von Trivialisierung einer fremden Kultur gaben.

Folkloristische Prägung erhalten Objekte fremder Kulturen häufig, wenn die Erschließung des ursprünglichen Kontexts nicht nachvollziehbar ist. Folklorisierung von Kultur kann eine bewusste oder unbewusste Abwertung von Kulturen beinhalten. Warum werden solche Puppen in einem Museum in einer Glasvitrine ausgestellt? Welche Bedeutung haben sie für die Darstellung afrobrasilianischer Kultur und Identität?

Hier, im *Museu Afro*, wird der Definition der *Orixás* eine Bildtafel mit einem ausführlichen Text auf Portugiesisch gewidmet. Vielen Touristen bleibt die Sprache jedoch unverständlich, die Texte sind nicht zu erschließen und für die meisten Ausstellungsbesucher sind sie zu lang.⁶

gen und Interessen. Vgl. beispielsweise zu Museen in Russland, Drobishewa (1995, 28-32), wo durch die gegenwärtige Nationalpolitik und der neuen ethnokulturellen Konzeption des Vielvölkerrusslands museale Konzepte entstanden, die das Interesse, nationale Identität zu schaffen, ausdrücken.

- 3 So stellt beispielsweise Susan Mossmann (1987) eine Trivialisierung der Museen durch Touristen fest. Ferner ist anzumerken, dass es sich bei Touristen um Laien handelt, Personen, denen die afrobrasilianische Kultur fremd ist.
- 4 Somit wird das „Fremde“, „Unverständliche“ konsumierbar gemacht für einen Besucherkreis, für den der Museumsbesuch meist nur im touristischen Rahmenprogramm oder bei schlechtem Wetter seinen Platz hat. Exotismus ruft Abwehr und Verlangen, Angst und Sehnsucht hervor. Der Tourist kokettiert mit dem Fremden, ohne sich ihm wirklich zu nähern.
- 5 (Yoruba) Afrobrasilianische Götter. Es handelt sich um deifizierte Ahnen und Naturmächte, die im Ritual und in der Natur verehrt werden. *Orixá*-Puppen in allen Größen, Farben und Preisklassen sind für Touristen in jedem der vielen Souvenirläden Salvadors zu erstehen. Sie stellen ein beliebtes Souvenir dar und werden meist einfach als bahianische „Negerpuppen“ verkauft.
- 6 Die Ausstellung ist für die Befriedigung der Lust am Schauen gestaltet. Als Leseausstellung wären Bänke und Stühle in den Räumen empfehlenswert.



Abbildung 1: Orixás, die charakteristischen kosmischen Kräfte der Religion Candomblé, im Museu Afro, Salvador da Bahia 2000.

Foto: Roland Kling.

Volkskundliche Museen sind oftmals durch das Zeigen von Objekten „folkloristische“ Selbstinszenierung. Produkte der so genannten „Volkskunst“ sind an der Entstehung von hetero- wie autostereotypen Vorstellungen, und damit an der Konstruktion regionaler und nationaler Identitäten, beteiligt. Museen heute haben die Aufgabe an der Dekonstruktion dieser Identitäten mitzuwirken und klischeehafte Bilder von sich und von anderen abzubauen. Dies gilt sowohl für positiv überhöhende, abwertende oder vermeintlich neutrale Vorstellungen.⁷ Die kritische Ethnologie von Museen hat die Aufgabe, Kritik an den herrschenden Klischees in ihrem sozialen, politischen und ökonomischen Kontext zu formulieren (nach Ames 1993, 5). Hiermit stellt sich die Frage, welche künstlerischen Mittel dem Blick auf das Andere, das Fremde anderer Kulturen

⁷ Dieser Ansicht ist ebenfalls Nußbeck (1995, 115).

gerecht werden. Im Zentrum steht zudem die Frage nach dem Stellenwert der ausgestellten Kultur.

Exkurs zu brasilianischer Geschichte und afrobrasilianischer Religion

Im 15. Jahrhundert entdeckten die portugiesischen Eroberer ein tropisches, bislang unbekanntes Paradies, dem sie, nach den dortigen Bäumen „*Pau de Brasil*“, den Namen Brasil gaben. Die reichhaltige Natur beeindruckte Europäer über die folgenden Jahrhunderte nachhaltig.⁸

Für die Eroberer sind die Menschen weniger bedeutsam als die Natur gewesen. Menschen waren eher störend bei dem Auftrag, Gold nach Portugal zu bringen. Die Ureinwohner Brasiliens⁹ wurden ihrer Schätze beraubt und vernichtet, flohen in die Wälder oder starben an Seuchen. Da sie sich nicht für die harte Arbeit auf den Plantagen eigneten, wurden afrikanische Sklaven importiert. Zudem war der Dreieckshandel mit Sklaven aus Afrika zwischen England, Portugal und der brasilianischen Kolonie Afrika wesentlich erträglicher als die Zähmung der widerspenstigen Indios (nach Buarque de Holanda 1995).

Die katholische Kirche war untrennbar mit der dominanten Kultur der Eroberer verbunden. Brasilien wurde durch eine intensive Missionierung mit Zwangsbekehrungen ein katholisches Land. Dennoch wurden die indigenen Religionen im Verborgenen weiter praktiziert. Die verschiedenen religiösen Identitäten der Menschen nicht-portugiesischer Herkunft sind aber nicht Teil des später entstandenen brasilianischen Nationalbewusstseins.

Unter dem Deckmantel des Katholizismus entstanden afrobrasilianische Religionen. Die bekannteste erhielt den Namen *Candomblé*¹⁰ und

8 Dies hatte Auswirkungen auf die nationale Identität der Brazilianer und in ihrer Rezeption im europäischen und nord-amerikanischen Ausland (nach Lopes 2001, 77-79).

9 Im Folgenden als „Indios“ bezeichnet.

10 „Candomblé ist mehr als nur eine Religion, er ist eine Lebensform, ein zusammenhängendes Ganzes alltäglicher Praxis, sozialer Beziehungen und der Einbezugs der Gottheiten in den Alltag. Er ist auch Ausdruck des zunehmenden Bewusstseins einer farbigen Bevölkerungsmehrheit vom Wert ihrer eigenen Kultur, zu der sich immer mehr bekennen. Der *Candomblé* hat gerade hier, in der Bewusstmachung des Eigenwerts einer Kultur, seine bedeutendste gesellschaftliche Funktion“ (Augel, Parente Augel, 1984, 98).

hat besondere Bedeutung im Nord-Osten des Landes, in Bahia. Im Süden entwickelte sich seit dem Anfang des 20. Jahrhunderts die weit expandierende Religion *Umbanda*, die zu den Elementen des *Candomblé* viele Elemente anderer Religionen, vor allem des Katholizismus, integrierte (nach Pantke 1997, 21-105; zu Umbanda: Pollak-Eltz 1995).

Die „Natur“, für Kolonisatoren materielle Quelle des Reichtums, wurde zum Symbol für die Nation (nach Lopes 2001, 86). Auch bei der Nationalflagge, dem Symbol der nationalen Einheit, dominiert die Farbe grün, die für Natur steht. Später schmückte die Nationalflagge *Candomblé*-Häuser¹¹ (*Terreiros*). Hier wurde sie zum Symbol der Quelle des Lebens und der indianischen Ahnengeister, der *Caboclos*. Die *Caboclos* werden von den Gläubigen als die wahren Besitzer des Landes angesehen und verehrt. Sie danken, dass sie die Afrikaner aufgenommen und bis heute gepflegt haben. Sie bitten weiterhin um Ernährung, Heilung und für ein Gleichgewicht zwischen Himmel und Erde zu sorgen (nach Pantke 1997, 74). Der *Candomblé* integrierte mit der Flagge einen Teil der nationalen Symbole in ihre Kultur. Natur ist ideelle Quelle des Reichtums beim *Candomblé*.

Die Magie des Ortes – die Identität des Standortes des Museu Afro in Salvador

Orte im öffentlichen Stadtraum sind Ausdruck kulturellen Gedächtnisses und auch kultureller Verdrängung. Sie können beispielsweise anhand von Gebäuden und Kunstwerken ideologische Prägungen erhalten, können für ökonomische Zwecke genutzt werden, oder den Menschen als Heim dienen und ihnen Schutz und Geborgenheit spenden. Sie können Menschen ein- oder ausschließen (nach Halbwachs 1985, 127-159). Ein „Ort“ verweist auf Menschen und deren Habitus.¹²

11 „Eine *Candomblé*-Stätte hat ihre Leute, ihr Stück Land, ihre traditionelle Arbeitstechniken, ihr eigenes System der Güterverteilung und –konsumption, eine spezifische Form sozialer Organisation und ihre eigene Welt von Symbolen und Werten.“ (Augel, Parente Augel, 1984, 98 zitiert Lépine, 1981).

12 Nach Bourdieu (1974, 143). Zum Habitus als epistemologischer Begriff von Bourdieu 1992, 127, der als die „vergessene“, unbewusste Verkörperung des sozialen Seins und somit der eigenen Geschichte (verstanden) verortet werden kann, siehe Zips (2001, 235-247).



*Abbildung 2: Federschmuck der Caboclos, der wahren Besitzer des Landes Brasilien, im Museu Afro, Salvador da Bahia 2000.
Foto: Roland Kling.*

In diesem Sinne ist der Stadtteil *Pelourinho* als „Ort“¹³ zu verstehen.

- 13 Er ist relational, geschichtsbezogen und identitätsstiftend. „Gerade weil für jede Anthropologie unter anderem gilt, dass sie sich als Anthropologie der Anthropologie des anderen darbietet, ist der Ort, der anthropologische Ort, das Sinnprinzip für jene, die dort leben, und das Erkenntnisprinzip für jene, die ihn beobachten. Der anthropologische Ort hat mehrere Ebenen.“ (Augé 1994, 63-63) und weiter: „Historisch schließlich ist der Ort notwendig von dem Augenblick an, da er sich in der Verknüpfung von Identität und Relation durch ein Minimum an Stabilität bestimmt [...]“. (Augé 1994, 66). Vgl. Augé (1994, 53-90), der die Unterscheidung zwischen Ort von Nicht-Ort fällt. Der Nicht-Ort ist ein reiner Ort des Konsums und weist keine Bezüge zur Geschichte und Identitäten von Menschen auf. Zur weiteren Begriffsdefinition von Identität verweise ich auf Estel (1993, 193-210).

Die kolonialen Verhältnisse, die dem Wandel der Jahrhunderte unterlagen, sind die Grundlage des heutigen modernen Brasiliens. Vieles aus dieser Zeit ist heute noch spürbar. Der erste Hauptstadtwechsel Brasiliens 1763 nach Rio de Janeiro, die schwindende Bedeutung der Zuckerrohrplantagen, die Industrialisierung in São Paulo sowie die Einwanderung europäischer Arbeiter im zwanzigsten Jahrhundert, ließen Salvador zum Zentrum von Elend und verfallenden, portugiesischen Barocks verkommen (nach Augel; Parente Augel: 1987, 93-124).

Der Stadtteil *Pelourinho*, in dem sich das *Museu Afro* befindet, trägt die Geschichte Brasiliens in sich, und war vor der Restaurierung Spiegel der sozialen Verhältnisse. Von 16. bis ins 18. Jahrhundert war er das Zentrum der ehemaligen ersten Ökonomie Brasiliens, Umschlagplatz der Waren, die zwischen Portugal, Brasilien und Afrika hin und her wanderten. Zudem war er das erste politische Zentrum der ehemaligen Kolonie. Hier wurden die ersten Barockkirchen und katholischen Klöster nach portugiesischem Modell erbaut. Der *Pelourinho* war der Mittelpunkt Brasiliens, offen zur Welt jenseits des Atlantiks.

Das urbane Leben kann als ein in verschachtelte Innen- und Außengruppen strukturierter sozialer Raum verstanden werden. Jeder integriert sich nicht nur in eine Gruppe, sondern identifiziert sich über mehrere verschiedene Gruppierungen und/oder Subkulturen. Da sich Menschen häufig vielen unterschiedlichen Gruppierungen angehörig fühlen, entsteht ein „Patchwork der Identitäten“ (nach Keupp 1999 und Erikson 1959). Die urbane Kultur ist damit als ein sich im Fluss befindliches komplexes Gebilde zu verstehen, mit wandelbaren Grenzen, verknüpft mit multipler und polyphoner Leseart.¹⁴ In diesem Sinne deute ich afrobrasilianische Identität als vielschichtigen Komplex, der durch Flexibilität gekennzeichnet ist. Stete Berührungen mit latino-brasilianischer¹⁵ Kultur führen immerwährend zu neuen Kreationen, Vermischungen und Subkulturen.

14 Nach Schmidt 2002, 39-48 und 15, und hier ausführlicher zur Stadtethnologie.

15 Nach der Dreiteilung der Konstrukte aus denen Lateinamerika besteht: Afro-, Indo- und Latino-Lateinamerika (nach Schmidt 2002, 193), schlage ich zur Definition der Gruppe der Nicht-Afro-Brasilianer und Nicht-Indio-Brasilianer den Begriff „Latino-Brasilianer“ vor. Latino-Brasilianer zu sein, beinhaltet hiernach, außer seinen Ursprung im lateinischen Sprachraum Europas zu haben, bessere Bildung, weiße Hautfarbe und in der Regel Zugehörigkeit zur Mittel- oder Oberschicht.

Das heutige *Museu Afro* befindet sich am *Terreiro de Jesus* (Platz Jesus). Es ist umgeben von anderen Palästen, katholischen Kirchen, Kathedralen und Häusern gleichen Baustils. Das Gebäude wurde im 16. Jahrhundert als erstes Jesuiten-Kolleg Brasiliens erbaut. Später wurde dort ein Teil der medizinischen Fakultät Salvadors untergebracht. Der *Terreiro de Jesus* lässt die Sicht frei auf die vergoldete katholische Barockkirche *Igreja de São Francisco*. Folgen wir der Kopfstein gepflasterten Gasse abwärts, taucht die „*Igreja Nossa Senhora do Rosário dos Pretos*“ auf. Hier kann die Reise in ein anderes Brasilien nachgezeichnet werden, in das Brasilien der ehemaligen Sklaven, der heutigen Afrobrasilianer. Die Kirche beherbergt schwarze Heilige. Den Sklaven war es hier erlaubt, im Gegensatz zu den vielen anderen katholischen Kirchen Salvadors, die Kirche zu betreten. Der ehemalige Sklavenmarkt befand sich zwischen Kirchen und Wohnstätten des Großbürgertums. Jeder Pflasterstein, über den die Anwohner und Besucher des Stadtteils wandern, symbolisiert den Kopf eines gestorbenen Sklaven. Ein Stück weiter, den Berg hinauf Richtung Stadtteil *Carmo*, liegen Kirche und Kloster „*Igreja e Convento do Carmo*“ (erbaut von 1709-1720). Dort befindet sich heute ein katholisches Museum, mit einer Statue von Jesus aus Brasilholz, deren Wunden besetzt sind mit tausenden von kleinen Rubinen, die extra hierfür aus Indien importiert wurden.

Weiter oben treffen wir auf die Festung *Santo Antônio Além do Carmo* (erbaut 1638), die später das Sklavengefängnis Salvadors wurde. Einige Bewohner erzählen, dass sie immer noch nachts die Sklaven stöhnen hören, die im dickwandigen kalten Verlies eingesperrt waren.¹⁶ Von hier aus wurden die Sklaven, die die Überfahrt überlebten, auf den Platz *Largo do Pelourinho* geführt. Sie mussten dort ihre Muskeln und Zähne zeigen, denn der Gesundheitszustand bestimmte den Preis.

Der *Terreiro de Jesus* war Marktplatz für die Güter der Welt, Informationsstätte, Treffpunkt und bot den Sklaven Gelegenheiten, sich zu begegnen, mit geheimen Zeichen zu kommunizieren und Revolten zu planen.¹⁷

Nach der Abschaffung der Sklaverei 1888 boten sich für die ehemaligen Sklaven keine besseren Lebensverhältnisse. Sie unterstanden nun nicht mehr dem Schutz eines Patrons, der sie und ihre Kinder bislang er-

16 Die Präsenz der Vergangenheit in den heutigen Aussagen machen deutlich, wie schwerwiegend die Erfahrungen der Ahnen waren.

17 Ausführlich hierzu Hofbauer 1989.

nährte, bis diese als Arbeitskräfte nutzbar oder aber verkauft werden konnten.

Die Nachfahren der Sklaven hatten im Laufe des 20. Jahrhundert den *Pelourinho*, „den größten Barockslum der Welt“¹⁸, als Wohnstätte weitgehend übernommen, und sich in den kolonialen, leer stehenden, verfallenden Wohnhäusern eingerichtet. Sie verdienten ihren Lebensunterhalt als Dienstboten, Kneipiers, Verkäufer, Händler, Schuhmacher, Schneider, Bettler, aber auch mit Prostitution und Drogenhandel. Durch Bandenkriege wurde der Ort nachts zur unbetretbaren Zone für Außenstehende. Die schlechten hygienischen Verhältnisse in den fast einstürzenden Bauten und die zahlreichen Ratten verursachten Seuchen.

Identitätswandel des Standortes des *Museu Afro*

Der Stadtteil *Pelourinho* hat durch die Restaurierung der Altstadt seit den neunziger Jahren einen ausgeprägten Wertewandel und auch neues Selbstbewusstsein in der salvadorianischen Stadtpolitik entwickelt (nach Filgueiras Gomes 1995). Dies wird durch den seit den 1980er Jahren florierenden Tourismus in dieser Region unterstützt. Tourismus bewirkt heute als Massenphänomen und Kennzeichen moderner Gesellschaften, viele Veränderungen. Er wirkt sich auf gesellschaftliche Strukturen aus und vergrößert die ökonomischen Möglichkeiten. Menschen können an einem Wohlstand partizipieren, zu dem sie zuvor keinen Zugang hatten.¹⁹ Die Neustrukturierungen bringen andererseits vielschichtige Probleme mit sich, wie die Folklorisierung von Kultur.

Bahia, der arme Nordosten Brasiliens, entwickelt sich hierdurch zu einem Ort mit eigenen ökonomischen Ressourcen. Wirtschaftliche Be-

18 Polemik des gesellschaftskritischen, brasilianischen Komponisten und Sängers Gilberto Gil, aus einem Liedtext in den neunzehnhundertneunziger Jahren.

19 Der Tourismus ist Resultat fortschreitender gesellschaftlicher Entwicklung und Ausdruck modernen Lebensstils, der geprägt ist vom zunehmenden Bedürfnis nach persönlicher Entfaltung und individuellen Erlebnismöglichkeiten. Insofern kann der Tourismus aus der Perspektive westlicher Länder als Modernisierungsfolge interpretiert werden. Aufgrund seiner Expansion gilt der Tourismus als soziales Phänomen, das grenzüberschreitende Prozesse auslöst, gesellschaftlichen Entwicklungen vorauseilt und soziokulturellen Wandel anstößt. Daher kann der Tourismus – zumal aus der Perspektive der weniger entwickelten Länder – auch als Modernisierungsfaktor verstanden werden“ (Schimany 1999, 11).

deutung besaß vormals einzig die staatliche Firma *Petrobras*, eine Ölfabrikation mit ihrem Hauptsitz in Alagoinhas, die tausenden von Menschen Arbeit bot.²⁰

Die neue Werteschaffung gestaltet sich nicht in Industrie und Produktion materieller, ökonomisch verwertbarer Güter, sondern in der Produktion afrobrasilianischer Identität und deren Aufwertung in Festen, Karneval, religiösen Kulturen sowie der Entstehung und Neubewertung sogenannter ethnischer Berufe, wie *Capoeiristas*²¹, *Mãe-de-santo*, *Baianas*,²² Maler, Musiker, Komponisten neuer Musikstile, Tänzer, Kultgegenstandsschmiede, Prostituierte²³ etc.²⁴ Sie liefern und formieren den Grundstein für eine erfolgreiche touristische Vermarktung Salvadors. Gemeinsam mit dem größten Reichtum Brasiliens, der tropikalischen Natur, bestehend aus Naturparadiesen und Palmenstränden, konnte Bahia hierdurch ein großes Angebot an Ferienereignissen anpreisen.

Der Stadtteil *Pelourinho* hat sein Gesicht gewandelt: Die Häuser sind bunt getüncht und der verfallene Barock hat durch bunte Verzierungen eine „tropikale Note“ erhalten. Die ehemaligen Bewohner erhielten geringe Entschädigungen und wurden in weit entfernte *Favelas* umgesiedelt. Die in neuem Glanz strahlenden Häuser bergen nun Galerien, Cafés, Diskotheken, Veranstaltungsbühnen und -plätze, Museen, Souvenirläden, Tanz- und *Capoeira*-Studios, Restaurants, ein „Shoppingcenter“ und Parkhäuser. Mitte der 1990er Jahre zog das „*Centro das Estudos Afro-Orientais*“ der Universität Salvadors (UFBA) in ein historisches Gebäude in der Nähe des Museums ein.

20 Vgl. zur Arbeitssituation in Bahia ebenfalls Araujo Castro und Sá Barreto 1998.

21 *Capoeiristas*: *Capoeira*-Ausübende. *Capoeira*: Brasilianischer Kampftanz, entstanden auf den Zuckerrohrplantagen während der Sklaverei als Waffe und zur Selbstverteidigung, heute afro-brasilianischer Kampfsport. Ausführlich zu diesem Thema siehe Rego 1968.

22 (Port.) *Acarajé*-Köchin und Verkäuferin; meistens beim *Candomblé* initiierte Priesteranwärterinnen, in weißer Tracht. *Acarajé*: (yoruba): Ritueller Speise *Yansãs* (*Orixá* des Windes). Bällchen aus getrockneten Bohnenmehl und getrockneten Krabben, in *Dendê*-Öl frittiert; typisches bahianisches Gericht, das auf der Straße verkauft wird.

23 Der Beruf der Prostitution wird sonst nicht zu ethnischen Berufen gezählt. Wenn es hier geschieht, dann um den Berufszweig vorurteilslos als Erwerbsfeld anzuerkennen.

24 Zu *Caça-Gringas*/*Caça-Gringos*, (Touristenfänger und -fängerinnen) und afro-brasilianischen Führern in der Tourismusbranche zu *Candomblé*-Ritualen und speziellen Festen siehe auch Pantke 1997.

Im Museum: Vom brasilianischen Naturalismus zum Museu Afro 1982

„Symbolische Welten haben die Eigentümlichkeit, dass sie für die Menschen, die sie als Erbe übernommen haben, eher ein Mittel des Wiedererkennens sind als ein Mittel der Erkenntnis: ein geschlossenes System, indem alles Zeichen ist, ein Ensemble aus Codes, für die manche einen Schlüssel besitzen und von denen sie die Gebrauchsanweisung kennen“ (Augé 1994, 42).

Die Repräsentation der brasilianischen Kolonie orientierte sich im 19. Jahrhundert nach den Repräsentationsmustern anderer Ländern und Kolonien. Es entstanden in diesem Zuge die ersten Museen im Land, die einen wissenschaftlichen Anspruch hatten. Entsprechend des Zeitgeistes des „Naturalismus“ wurde in der Stadt Ouro Preto im Bundesland Minas Gerais, Flora, Fauna, Geologie, die damals wichtigsten Kulturgüter Kaffee, Tabak und Gold, sowie als technologischer Teil, die Techniken des Goldgewinns ausgestellt (Lopes 2001, 89). Als bedeutendstes Beispiel des 19. Jahrhunderts ist das Nationalmuseum in Rio de Janeiro (eröffnet 1850) zu bewerten, dessen Direktor Ladislau Netto sich von nordamerikanischen, chilenischen und argentinischen Museen inspirieren ließ. Sein museologisches Konzept umfasste hauptsächlich brasilianische Elemente der Natur. Auch archäologische und anthropologische Fundstücke der materiellen Kultur der Indianer, z.B. Federschmuck und Keramik, erhielten darin einen Platz.²⁵

Den Grundstein für die ersten ethnologischen Ausstellungen, die kulturelle Identitäten ethnischer Minderheiten dokumentieren, legten die anthropologischen und historischen Forschungen des 20. Jahrhunderts zur afrobrasilianischen Kultur und Religion.²⁶ Zuvor existierten meist Ausstellungen, die ethnische Kulturen oder deren Versatzstücke unter evolutionistischen Gesichtspunkten präsentierten.

Das *Museu Afro* wurde in einem Programm der kulturellen Kooperation zwischen Brasilien und afrikanischen Ländern zur Entwicklung und Durchführung von Studien mit afrobrasilianischer Thematik von den Ministerien für Ausländische Beziehungen, Erziehung und Kultur, der Regierung des Staates Bahia, der Präfektur und der Universität Salvadors gegründet. Die Eröffnung fand 1982 statt.

25 Vgl. zur Museologie der Erinnerung Lopes (2001, 91).

26 Zu den Forschern Nina Rodrigues, Arthur Ramos, Edison Carneiro und Roger Bastide siehe Reuter (2000, 171-209).

Das Museum archiviert ca. 750 Gegenstände, die aus Sammlungen auf dem afrikanischen Kontinent in der Epoche zwischen den 70er Jahren und 80er Jahren des 20. Jahrhunderts stammen. Weiterhin sind Objekte der afrobaianischen Kultur sowie eine Auswahl des photographischen Werkes Pierre Vergers ausgestellt.

Für das *Museu Afro* beginnt in den achtziger Jahren eine neue Epoche, die vor allem geprägt ist durch die akribische wissenschaftliche Aufarbeitung der vielfältigen Wechselbeziehungen zwischen Afrika und Bahia durch den Ethnologen, Historiker und Fotografen Pierre Verger. Eine Erweiterung der Konzeption und wissenschaftlichen Betreuung des Museums trägt das *Centro das Estudos Afro-Orientais* (CEAO) der Universität Salvador, unter der Leitung von Prof. Júlio Braga und später Prof. Jeferson Bacelar bei.

Die Ausstellung (von 1982-1999) wirkte in meinen Augen bei meinem ersten Besuch 1993 und auch später wie ein verstaubtes „Kuriositätenkabinett“, ähnlich den Sammlungen von Reisenden in Afrika in Paris Anfang des 20. Jahrhunderts (nach Rubin 1994 und Weil 1995). Diese Eindrücke wurden durch die Zeit blind gewordenen, alten Glasvitrinen verstärkt: bunt zusammen gewürfelte Objekte vergangener und vielleicht auch gegenwärtiger Zeiten, aber in fremd bleibenden Zusammenhängen, kleine Schilder lieferten an manchen Vitrinen unzureichende und geringe Informationen, wie beispielsweise „Fetisch“²⁷. Hier bot sich die Gelegenheit, Gegenstände einer fremden Kultur kennen zu lernen und ihnen gegenüber ästhetischen Genuss und Befremdlichkeit zu verspüren.²⁸

27 Die Bezeichnung „Fetisch“ für „Gegenstände der Kraft“ mancher Kulturen verknüpft mit bestimmten Kosmologien ist meist negativ behaftet mit evolutionistischen Konnotationen wie folgendes Zitat des Ethnologen Lévy-Bruhl verdeutlicht: „(...) Der Gegenstand wird nicht bloß durch den Verstand in Form einer Idee oder eines Bildes erfasst; je nach den Umständen sind Furcht, Hoffnung, religiöser Schauer, das Bedürfnis und die brennende Begierde, in einer gemeinsamen Wesenheit aufzugehen, und schließlich der leidenschaftliche Appell an eine Schutzmacht die Seele dieser Vorstellung“ (Küster 2000, 96, zitiert Lévy-Bruhl 1926, 22).

28 Münzel/Krause 2000 konstatieren bei Ausstellungsprojekten folgende Gefahr: „Droht doch in manchem Fall bloße Effekthascherei, um die Gunst eines von einem überbordenden Freizeitmarkt gesättigten Publikum zu erwerben und damit das zu beachtende, aber eben nicht allein ausschlaggebende Kriterium der Besucherzahlen, der ‚Nützlichkeit‘ unserer Wissenschaft bestätigt zu glauben.“

Die Sammlung oder „das Museum der exotischen Künste“ (Küster 2002, 85) stellte für Besucher, hier meist Touristen, ein kurzes Eintauchen in eine unbegreifliche, fremde Welt dar. Finanzielle Probleme, so der Kurator da Cunha (1999, Kap. 3), waren damals die Ursache für mangelnde personelle Betreuung der Ausstellung.²⁹ Aus diesem Grund konnten technische Defekte nicht behoben werden und keine weiteren Ausstellungen installiert werden (da Cunha 1999, Kap. 3.3). Auch wurden viele Jahre keine Veranstaltungen in den Räumlichkeiten durchgeführt.

Der eigene Raum für die afrobrasilianische Gemeinschaft

„Museen sind kannibalisch in ihrer Aneignung von Material anderer Menschen für ihre eigenen Studien und Interpretationen und sie sperren ihre Repräsentationen in Vitrinen. Es gibt einen Glaskasten für jeden. [...]“ (Ames 1993, 3; zitiert Parezo 1986)

Um einen Einblick in die aktuelle Ausstellung (seit 1999) zu ermöglichen, stelle ich im Folgenden das Konzept vor. Die aktuelle Ausstellung, in Arbeit seit 1997, wurde von dem Museologen Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha (der museologischen Abteilung der Universität Salvadors) unter Mithilfe der Museologin Emília Valente Neves gestaltet. Hierzu hatten Jeferson Bacelar, Luiz. F. Perret Serpa 1995 (CEAO) u.a. die Voraussetzungen geschaffen, indem sie über eine Kampagne zur Neustrukturierung des Museums, die notwendigen finanziellen Mittel beschaffen konnten.³⁰ Es handelt sich um eine thematische und historische Ausstellung. Die entsprechenden Konzepte hierfür entwickelten Lehrende und Studierende des museologischen Instituts. Sie orientieren sich an museumspädagogische Richtlinien,³¹ die nicht näher beschrieben sind.

29 Informationen hierzu und Antworten auf viele Fragen zum Museum und Ausstellungskonzept habe ich freundlicherweise von Emília Valente Neves und Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha erhalten. Ihnen gilt mein Dank.

30 Die Bank BBM, beispielsweise, gab 27 Holzschnitte des Künstlers Carybé, die ihr Eigentum waren, zur Ausstellung frei. Hierdurch konnte ein Raum gestaltet werden (nach Da Cunha 1999, Kap. 3.3).

31 Vgl. da Cunha 1999, Kap. 3. Sie scheinen sich aber auf die Auswahl der Themenfelder, Gestaltung der Räumlichkeiten, das Erstellen von informativen Texten zu den jeweiligen Exponaten, konzentriert zu haben.

Die Restaurierung der Räume und der Aufbau der neuen Ausstellung waren 1999 abgeschlossen. Die Neueröffnung des Museums erfolgte am 18. November 1999 in der *Semana da Consciência Negra* (Woche des schwarzen Bewusstseins). Diese Woche bezieht sich auf die Kämpfe und Bemühungen der Afrobrasilianer zu einer Gleichstellung mit den Weißen Brasiliens. Die Eröffnung erfolgte in diesem Sinne ohne öffentliche Feier. Hiermit wird m.E. deutlich, dass die Kämpfe und Bemühungen der „afrobrasilianischen Gemeinschaft“³² für Gleichstellung noch nicht erfolgreich waren.

Mit der Neueröffnung des Museums sollte ein Raum für die afrobrasilianische Gemeinschaft geschaffen, afrobrasilianische Kultur, Religion und Kunst vermittelt werden. Es waren Veranstaltungen zu speziellen Themenbereichen geplant.³³

Die Ausstellung verteilt sich auf mehrere Räume, die nach historischen und thematischen Schwerpunkten organisiert sind. Ein Rundgang ermöglicht der historischen Entwicklung der afrobrasilianischen Gemeinschaft zu folgen. Entsprechend nimmt der letzte Raum Bezug zu aktuell kulturellen Themen.

Die Ausstellung beginnt mit der Darstellung des afrikanischen Sklavenhandels, mit der Benennung des Ursprungs der jeweiligen afrikanischen Nation der heutigen Afrobrasilianer. Bildtafeln informieren über Sklavenhandel, Landkarten veranschaulichen das vor-koloniale und koloniale Afrika. Auszüge des reichhaltigen photographischen Materials von Pierre Verger veranschaulichen auf Wandtafeln die Geschichte des Sklavenhandels. Die hier ausgestellten afrikanischen Exponate werden mit Hilfe einer Landkarte zugeordnet. Die Exponate betreffen die Bereiche Metallhandwerk, Keramik, Masken, Kleider, Stoffe und Objekte der Freizeit.³⁴

32 Begriff aus dem Museumskonzept da Cunha 1993. Man sollte sich die Gemeinschaft keinesfalls als homogene Gruppe vorstellen, so meine Ergänzung.

33 Die Ausstellungsmacher stellen selbst kritisch fest, dass die Räumlichkeiten des Museums ungeeignet seien. Nähere Aussagen werden hierzu bedauerlicherweise nicht getroffen.

34 „Wenn Gegenstände – ebenso wie Mythen – die verborgenen Teile fremder Kulturen repräsentieren, sollten Völkerkundemuseen sich nicht darauf beschränken, deren Gebrauch auszustellen, sondern auch mit den Dingen die unsichtbare Welt sichtbar machen. Damit verändern sich auch die Sichtweisen auf Herstellung und Gebrauch von Dingen. Sie werden um die symbolischen Aspekte des praktischen Tuns erweitert“ Suhrbier (2000, 59).

Der zweite Raum widmet sich den afrikanischen Bantu-Königen und dem Königsreich von Benin. Hierdurch wird eine Verbindung zwischen den beiden Welten Afrika und Brasilien sowie zwischen Vergangenheit und Gegenwart hergestellt. Die kulturelle Verbindung zwischen den ausgestellten Exponaten Afrikas und Brasiliens wird im dritten Raum mit der Darstellung „afrobrasilianischer Religiosität“ geschaffen und erläutert. Informationen über die Ankunft der afrikanischen Sklaven in Brasilien werden gegeben. Die Orixás, die afrikanischen und heutigen afrobrasilianischen Götter, sind hier bildhaft präsentiert. Eine Verbindung zu ihrer symbolischen Welt wurde durch ihnen zugeordnete Ritual-Objekte, Farben, Kräfte und Bereiche kreiert.

Zwei Wandtafeln widmen sich, sowohl mit Fotografien als auch Texten, den berühmtesten Priesterinnen und Priestern des Candomblé, den Mães-de-Santo und Pães-de-Santo. Im dritten Raum befindet sich die eingangs erwähnte Glasvitrine mit Orixá-Puppen, die dem Raum eine folkloristische Prägung gibt.



Abbildung 3: Berühmte Candomblé-Priesterinnen und Priester: Photographien von Pierre Verger, im Museu Afro, Salvador da Bahia 2000. Foto: Roland Kling.

Wer die Lesekompetenz und -ausdauer mitbringt, erhält in der Ausstellung wissenschaftlich fundierte Informationen über die afrobrasilianische

Kultur und Religion. Viele Afrobrasilianer sind jedoch Analphabeten, und Touristen sind der portugiesischen Sprache oft nicht mächtig.

Im anschließenden vierten Raum finden afrobrasilianische Organisationen und Gruppierungen ihren Platz. Die Besucher erhalten hier die Gelegenheit sich mit kulturellen, historischen und aktuellen Bewegungen auseinander zu setzen, wie beispielsweise historischen Widerstandsbewegungen der Afrobrasilianer, heutige Organisationen wie *Capoeira*-Schulen, Karnevalsvereine und religiöse Organisationen.

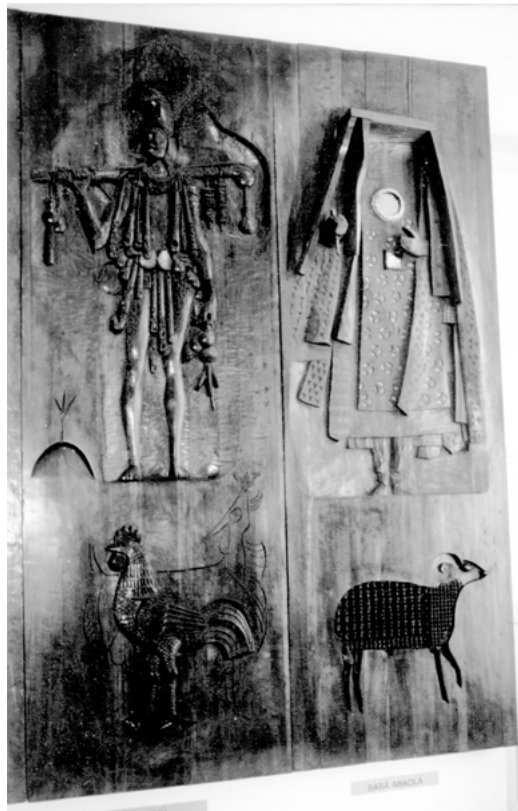


Abbildung 4: Die Werke des Bildhauers Carybé: Zur Imagination der Orixás. Museu Afro, Salvador da Bahia 2000. Foto: Roland Kling.

Maßgeblich mitgestaltet hat den folgenden Raum fünf das Werk des Künstlers und Bildhauers Carybé. 27 überdimensional große Holzschnit-

zereien von *Orixás* mit ihren Insignien und zugeordneten Tieren und Symbolen, füllen die Wände des ganzen Zimmers. Sie erscheinen als wertvolle, religiöse Kunstwerke, für Mitglieder der afrobrasilianischen Gemeinde auch als kraft- und würdevolle *Orixás*.



Abbildung 5: Aktuelle afrobrasilianische Kunst präsentiert im Museum. Museu Afro, Salvador da Bahia 2000. Foto: Roland Kling.

In Raum fünf befand sich im März 2001 neben der ständigen Ausstellung auch eine temporäre Ausstellung zeitgenössischer Kunst. Zwei Reihen mit großen Ölgemälden, auf denen *Orixás* und Szenen und Gebäude aus dem *Pelourinho* zu sehen waren, sind in der Mitte des Raumes platziert worden. Die Bilder waren mit kleinen Namensschildern der Künstler und den jeweiligen Kaufpreisen versehen.

Im kleineren sechsten und letzten Zimmer ist Raum für zeitgenössische Kunst geschaffen worden. Die Ausstellung schließt mit einem kleinen Souvenirladen, in dem die Besucher gegebenenfalls Exponate der aktuellen Kunstaussstellung erwerben können.

Der Museumsraum verwandelt sich in eine Galerie. Die Art und Weise der Präsentation der modernen Kunst ist in meinen Augen problematisch. Welche Wertschätzung von Künstlern wird in einem Museum präsentiert, wenn ihre Bilder kommentarlos, aneinander gereiht, zum

Verkauf angeboten werden? Zudem werden in *Candomblé-Terreiros* gerahmte Bilder aufgehängt. Hier sind sie ungerahmt, auf Ständern aneinander gereiht, und werden Touristen zum Verkauf angeboten.

Die Bedeutung des *Museu Afro* für die Bevölkerung und für die Touristen

„Der Exotismus ist nur eine Weise, mit seinem modernen Körper und der modernen Seele die Gefühle einer alten Existenz nachzuleben, indem man sich im Raum anstatt durch die Zeit bewegt“ (Küster 2000, 82, zitiert Leblond 1909).

Das Gebäude des Museums, das sowohl Kloster als auch Medizinschule war, ist in meinen Augen der Kultur der Bildungselite, den ehemaligen Sklavenbesitzern näher als den Afrobrasilianern. Bei den Räumen fällt der Verzicht auf Weiß als übergeordneten Hintergrund auf. Die Wände der Räume sind in hellen Erdtönen gestrichen, die beige gehaltenen Bildtafeln mit Kaurimuschelornamenten verziert. Dies stellt sowohl eine Assoziation mit dem Element Natur als auch mit den Farben der Wohnräume (Lehmhütten) und der Erde Afrikas her. In *Candomblé*-Häusern werden Farben bewusst eingesetzt und symbolisieren Kräfte und Energien. Pastelltöne und Erdfarben an den Wänden sind hier natürlicher und gewachsener Hintergrund. Die Ausstellung sollte die symbolischen Entsprechungen von Farben und *Orixás* deutlicher machen. Wichtig wäre auch, *Candomblé*-Mitglieder bei der Ausstellungsplanung miteinzubeziehen.³⁵

Das Kunstlicht, das warm strahlt und an manchen Stellen indirekt auf die Exponate fällt, ist ein ähnliches stilistisches Mittel wie die erdfarbenen Dekorationen. Durch das verwendete Lichtmittel werden die Objekte meistens nicht ins Rampenlicht erhoben, nicht scharf kontrastiert.

Welche Qualitäten muss ein Museum haben, um afrobrasilianische Kultur in ihrer Vielschichtigkeit darzustellen und zu vermitteln? Afrobrasilianische Kultur und Religion sind sehr bewegt, voller Ereignisse. Feste, Rituale, Tänze und Karneval spielen eine große Rolle.

35 Das Konzept einer Ausstellung in Kommunikationsprozessen mit den „Auszustellenden“ und viel Einvermögen zu entwickeln, ohne an Besucherzahlen, internationalem Erfolg und Tourismus zu denken, würde eine Ausstellung dieser Art aufwerten und sie authentisch gestalten. Eventuell spiegelt sich in der Wandgestaltung der Wunsch der Kuratoren nach an Westkultur angelehnten Ausstellungsdesigns.

Diesbezüglich ist zu überlegen, inwieweit das Medium der Performance in die Ausstellung integriert werden kann. In wie weit kann der Handlungsaspekt der Religion *Candomblé* veranschaulicht werden? Das Museum könnte auch durch Bereitstellung der neuen Medien, wie in seinem Konzept festgehalten, Handlungsfelder der Objekte erläutern, beispielsweise *Candomblé*-Rituale vorstellen, die Bedeutung von Musik und Trommelrhythmen und vorhersehbare problematische Verständnisbereiche erläutern.

Ein weiteres Problem der Ausstellung ist, dass für viele Mitglieder der „afrobrasilianischen Gemeinde“ ein Museumsbesuch keinesfalls bedeutsam ist. Museen haben für viele eine geringe Bedeutung und ein Besuch im Museum ist zudem schwierig zu finanzieren. Die „afrobrasilianische Gemeinschaft“, so man die Gruppe als Einheit definieren will, hat meist ein wesentlich geringeres Einkommen, weit weniger Bildung, verbunden mit einer hohen Analphabetenrate, als die „Gemeinschaft der „Latino-Brasilianer“, der Mitglieder der Dominanzkultur.

Ein Problem für viele ist die Identifizierung mit der eigenen Kultur, Geschichte, und Religion.³⁶ Die Ausstellung ist für viele Afrobrasilianer, die nicht zur Bildungselite gehören, nicht Identität stiftend. Im Bezug zum *Candomblé* sind Identitätsräume eher als soziale Felder zwischenmenschlicher Begegnungen zu bezeichnen, innerhalb derer sich die Welt für das Subjekt weitgehend kohärent erschließt (nach Probst 1998, 295). Entgegen dem Konzept und der Intention der Kuratoren, bietet die Ausstellung zu wenig Spielraum für Erfahrung und Begegnung.³⁷

36 Es gibt mehrere Strömungen in der afrobrasilianischen Gemeinschaft. *O Movimento Negro* (die schwarze Bewegung) basiert auf der Ideologie „Zurück zu den Wurzeln“, der Identifizierung mit der afrikanischen Vergangenheit, Religion und Kultur. Eine weit verbreitete Strömung sinnt nach *Branqueamento* (Weißwerdung). Dies beinhaltet, sich mit der Kultur der „weißen Elite“ zu verbinden, die eigenen schwarzen Wurzeln zu verleugnen und durch Heirat mit Partnern hellerer Hautfarbe, auch äußerlich dazu beitragen, dass die Kinder weiß werden. Dies trägt der eigenen Statuserhöhung bei, bringt erhebliche Vorteile auf dem Arbeitsmarkt und in der gesellschaftlichen Anerkennung. Dies hat als Auswirkung im sozialen Leben, dass beispielsweise *Morenos* (Mischlinge brauner Hautfarbe) sich von Personen schwarzer Hautfarbe abgrenzen.

37 In den Zeiten während meiner Forschungsaufenthalte in Salvador fanden außer der Ausstellung zur „aktuellen Malerei“, die meines Erachtens nicht aus sich selbst sprechen kann, sondern einer ausgiebigen Erläuterung bedarf, keine Events statt.

So haben *Orixá*-Figuren und Abbildungen ursprünglich ihren Platz in *Candomblé*-Häusern, auf Altären und überall in der Natur, im Kontext einer lebendigen Kosmologie und dem umfangreichen Tätigkeitsfeld von Menschen afrobrasilianischer Kultur. *Orixá*-Figuren erhalten vielfältige Opfertgaben, sind „lebendig gedachte“ Objekte der Kraft. Sie sind Bestandteil einer kosmischen Ordnung, die in Ritualen von Menschen immer wieder erneuert werden muss. Ohne einen Zusammenhang zur Handlungsgeschichte zu erstellen, bleibt die Puppe für den Touristen ein folkloristisches Kunstwerk, auch wenn eine Wandtafel neben der Vitrine ausführliche Erläuterungen gibt. Auch auf die Multivokalität der Objekte³⁸ sowie deren Rekontextualisierung (nach Röschenthaier 1999, 81-103) muss verwiesen werden.

Die Geschichte der Räumlichkeiten und der Bauart des Gebäudes entsprechen nicht einem Ort afrobrasilianischer Identität. Betrachter, meist Latino-Brasilianer oder Touristen, betreten ein gewohntes Ausstellungs-Ambiente und blicken von hier auf die „Anderen“. Die ausgestellten Gegenstände und im gleichen Zuge die Menschen, welche mit diesen Gegenständen assoziiert werden, werden hierdurch „exotisiert“.

Wer ist die Zielgruppe für das Museum? Wenn mit der Bezeichnung „afrobrasilianische Gemeinschaft“ nur die Personen aus der Widerstandsbewegung und der intellektuellen Elite gemeint sind, welche sich um afrobrasilianische Identität bemühen, ist dieser Personenkreis mit der Ausstellung angesprochen.³⁹ Für Touristen bedarf sie gezielter Führungen, die auch die Wahrnehmung hinsichtlich Klischees schärfen. Personen, die der Landessprache nicht mächtig sind, scheitern an den Beschreibungen und ihr Blick bleibt beispielsweise an der Vitrine mit den *Orixá*-Puppen, die ihnen aus einem anderen Kontext vertraut erscheinen, haften. Die Puppen schwarzer Haufarbe, in bunte Barockgewänder gekleidet, wirken lediglich dekorativ.⁴⁰

38 Vgl.: „Myth and memories embodied in [...] objects“ Weil (1995, 10-12).

39 Es wurden bisher keine Besucherumfragen gemacht wurden und somit ist wenig darüber bekannt, was den Besuchern an der Ausstellung gefällt, was nicht, was als Bereicherung empfunden wird.

40 Die Konzepte von Ästhetik sind von Kultur zu Kultur und von Subkultur zu Subkultur unterschiedlich und werden bestimmt durch gesellschaftliche Vorgaben. Im Museum werden Besucher mit ästhetisierten Objekten konfrontiert, die herausgelöst aus ihrem sozialen Kontext nicht aus sich selbst heraus verstanden werden können. Vgl. ausführlich zu dieser Thematik bei der Ausstellung: „Face of the Gods“ (von Thompson in Berlin 1998) Pantke (2003). Der Besucher reagiert mit seinem „erlernten“ ästhetischen

Einen Besuch des *Museu Afro* unternehmen vor allem Touristen, die in organisierten Reisen die Altstadt Salvadors besichtigen, dort Souvenirs einkaufen, photographieren, baianische Spezialitäten speisen und eventuell abends eine Show im Restaurant *Senac* ansehen, bei der ihnen *Orixá*-Tänze, folkloristische Tänze, wie *Samba-de-Roda*, Fischertänze, Karnevalssamba und *Capoeira*, präsentiert werden. Die Touristen kommen aus dem Süden des Landes oder aus Europa, manche auch aus den Vereinigten Staaten und Argentinien.

Neben Studenten sind salvadorianische Schulklassen angesprochen, die Ausstellung mit ihren Lehrern zu besuchen. Schon allein durch die geographische Größe der Stadt mit ihren vielen weit entfernt liegenden Schulen, schlechten Busverbindungen und fehlenden Geldern im meist privat finanzierten Bildungsbereich, ergibt sich eine andere Besucherstruktur als in europäischen Museen. Die Frequentierung des Museums durch Einwohner der Stadt ist dementsprechend wesentlich geringer als in europäischen Städten. Obwohl der Eintrittspreis mit zwei *Reais*⁴¹ gering gehalten wird, ist dies ein für viele nicht zu leistender finanzieller Aufwand. Für brasilianische Touristen aus dem Süden wird die Historie durch die schon erwähnten Karten, Fotografien und Beschreibungen anschaulich dargestellt. Internationale Touristen können, sofern der Sprache mächtig oder geführt, ebenfalls einen Eindruck gewinnen.

Das Museum ist ein Vorzeigeobjekt, das sich nahtlos in das Bild des restaurierten *Pelourinho* einfügt. Die Intention der Kuratoren, das Kulturerbe darzustellen und zu bewahren, ist erreicht worden. Die Erklärungstexte sind an manchen Stellen zu abstrakt gehalten, viele Inhalte können vom nicht vorinformierten Besucher nicht erschlossen werden.

Für problematisch halte ich auch den Verkaufsladen, da Kultur im Museum ausgestellt, und im Museumsladen Folklore verkauft werden soll. Kultur wird durch Folklorisierung vermarktet. In deren Folge kommt es zu einer Werteverchiebung (nach Bacelar 1995 und Pantke 1997).

Empfinden, bedarf jedoch einer Vermittlung, um die symbolischen Inhalte und kulturellen Wertvorstellungen zu begreifen, die den Objekten innewohnen. Zu neuen, reflektierten Vermittlungskonzepten im Museum vgl. den Beitrag von Susan Kamel im vorliegenden Band. Des Weiteren ist nach ist den „angebotenen Möglichkeiten der Rezeption und Interpretation kultureller Darstellungen“ zu fragen sowie nach den „Intentionen, die diesen „Angeboten“ unterliegen“ (nach Susanne Lanwerd 2002, 192).

41 Real, pl.: Reais = Brasilianische Währungseinheit.

Fremd gebliebene, afrobrasilianische Kultur im eigenen Land verdient für viele „Latino-Brasilianer“, keine besondere Würdigung, da sie sich an den europäischen Kulturen orientieren. Mit der neuen Valorisierung Bahias durch Tourismus hat sich die Wertigkeit von „bahianischer Folklore und afrobrasilianischer Kultur“ erweitert. Die Ausstellung im *Museu Afro* stellt einen Lernort für portugiesisch Sprechende, für Geschichte, Religion und manche Einzelheiten der afrobrasilianischen Kultur dar.⁴² Ein Einblick in eine fremde Welt ist für Museumsbesucher geglückt, vergleichbar mit folgendem Photo, bei der Ausstellung „Altäre – Kunst zum Niederknien“, Düsseldorf 2001:

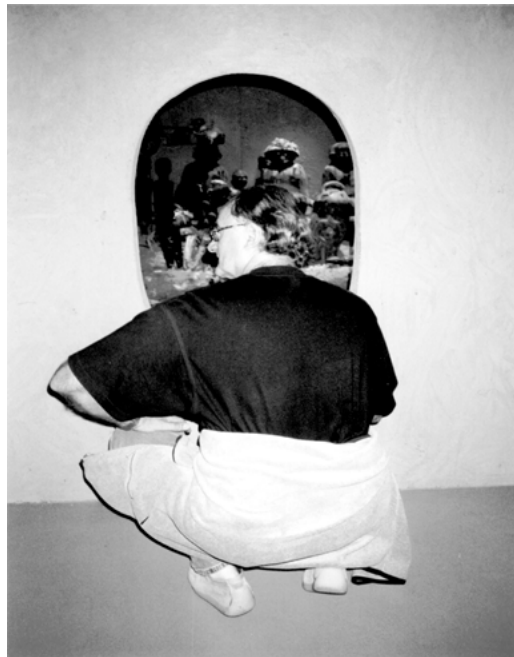


Abbildung 6: Museumsbesucher der Ausstellung „Altäre – Kunst zum Niederknien“ (Düsseldorf 2001) blickt auf einen fremden Altar in Afrika.⁴³ Foto: Christiane Pantke.

42 Ausführlich zum Lernen im Museum siehe Hein 1998.

43 Museumsbesucher, die beispielsweise die Ausstellungen „Face of the Gods“ (Berlin 1998), „INRI“ (Berlin 1999), „Heaven“ (Düsseldorf 1999, Liverpool 2000), „Seeing Salvation“ (London 2000); „Glauben“ (Sieben-Hügel, Berlin 2000) und „Altäre – Kunst zum Niederknien“ (Düsseldorf

Das Museum könnte es sich zur Aufgabe machen, Informationen über die politische und soziale Situation der Afrobrasilianer und die Stellung ihrer Kultur in der Gesellschaft zu geben. Dies impliziert beispielsweise Bereiche des Bildungs- und Gesundheitswesens und Probleme der Rassendiskriminierung.



Abbildung 7: *Außerhalb des Museu Afro (2000): Klischee der Baiana (Kleidungsstücke einer Candomblé-Priesterin um sich dahinter zu positionieren und photographieren zu lassen). Foto: Roland Kling.*

Ausblick

„Eine Reise vollzieht sich sowohl im Raum wie in der Zeit und in der sozialen Hierarchie“ (Levi-Strauss 1978, 76).

Der Ort des *Museu Afro* im Stadtteil *Pelourinho* mit seiner Geschichte und dem verfallenden Barock ist geeignet für das Museum, da hier im städtischen Raum Geschichte und Gegenwart lebendig sind, städtische Kultur und Subkulturen ihn beständig verwandeln. Das Gebäude als Ort

2001) betrachteten, sichteten weitaus kleinere Ausschnitte fremder Religionen und Kulturen. Für manche stellt dies einfach eine Reise ins Exotische an einem Regentag dar, oder dient dem Kunstgenuss.

ist nicht passend, da es elitärer Raum der „Latino-Brasilianer“ war, bevor das *Museu Afro* dort untergebracht wurde. Die Ausstellung des *Museu Afro* basiert auf einer fundierten wissenschaftlichen Forschung und bewahrt Kultur- und Geschichtssgüter, die in dieser Form und dem Zusammenhang zwischen Afrika und Bahia zuvor nicht existierten. Wissenschaftler, Künstler und *Candomblé*-Priester haben dazu beigetragen, dass ein breites Spektrum der *Cultura Afro* präsentiert werden kann. Die Intention, mit der Ausstellung Identitäts-Raum und Begegnungsstätte für die „afrobrasilianischer Gemeinde“ zu gestalten, wäre dann verwirklicht, wenn die im Konzept geplanten Zusatzveranstaltungen und Zusammenkünfte stattfinden und das Bildmaterial erweiternde Medien in die Ausstellung integriert werden würde. Es ist Informationsstätte für Lesewillige. Da die Ausstellung nicht als Leseausstellung konzipiert wurde, kann viel des umfangreichen Materials nicht erschlossen werden.

Das *Museu Afro* ist zeitgleich mit dem Tourismusboom in Bahia entstanden und wertet den Stadtteil *Pelourinho* touristisch auf. Für Touristen ist das Museum attraktiv, im Sinne von „Eintauchen in eine andere Welt“. Die Ausstellung „als Ort“ fördert Klischees und exotische Fremdenbilder, da der Vermittlung von Religion und Kultur für Touristen kaum Rechnung getragen wurde.

Das Museum muss sich als Aufgabe stellen, einen kritischen Umgang mit Fremd- und Selbstbildern zu fördern. Direkt am Ort der präsentierten Kultur, hätte das *Museu Afro* gegenüber ethnologischen Ausstellungen zu fremden Religionen und Kulturen in Europa den Vorteil, dass die Auseinandersetzung, das Begreifen und Verstehen der Kultur und der Präsentation von Identität auf der Straße, in lebendigen Aktivitäten außerhalb des Museums weitergehen könnte. Es könnte „Ort kultureller Identität“ werden und kreatives Kulturzentrum. Die „Kraft des Performativen“⁴⁴ muss eingesetzt werden, um der Vitalität von gelebter Kultur, dies impliziert gelebte Religion und lebendigen Subkulturen, Ort und Raum zu geben, sei es innerhalb oder außerhalb dieses Museums.

44 Theoretische Ansätze hierzu vgl.: Wulf, Göhlich, Zirfas (2001).

Literatur

- Ames, Michael M. (1992): *Cannibal Tours and Glass boxes. The Anthropology of Museums*. Vancouver
- Augé, Marc (1994): *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*
- Augel, Johannes/Parente Augel, Moema (1987): *Salvador: Historische Größe – schmerzliche Erneuerung*. In: Ernst, Rainer W. (Hg.), *Stadt in Afrika, Asien und Lateinamerika*. Berlin, 93-124
- Bacelar, Jeferson (1995): *Modernização e a Cultura dos Negros em Salvador*. In: *Simpósio Internacional: Culturas Marginalizadas e Processos de Modernização na América Latina*. Hg.: Centro de Estudos Afro-Orientais. Salvador, 2-17
- Bourdieu, Pierre (1992): *Rede und Antwort*. Frankfurt/Main. 1974. *Zur Soziologie der symbolischen Formen*. Frankfurt/Main
- Buarque de Holanda, Sérgio (1995): *Die Wurzeln Brasiliens*. Frankfurt/Main. Original 1936. Castro Araujo, Nadya; Sá Barreto, 1998. *Trabalho e Desigualdade Raciais. Negros e brancos no mercado de trabalho em Salvador*. São Paulo
- Da Cunha, Marcelo Nascimento Bernardo (1999): *O Museu Afrobrasileiro da Universidade Federal da Bahia: Um Estudo de Caso sobre Musealização da Cultura Afrobrasileira*. Salvador
- Drobishewa, Leokadia (1995): *Die Herausbildung der gegenwärtigen Nationalpolitik und der neuen ethnokulturellen Konzeption des Vielvölker-Russland – unter besonderer Berücksichtigung der Tätigkeit der historischen und volkskundlichen Museen*. In: *Wege nach Europa: Ansätze und Problemfelder in den Museen*. 11. Tagung der Arbeitsgruppe Kulturhistorische Museen in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde vom 4.-8. Oktober 1994. Berlin, 28-32
- Erikson, Eric H. (1959): *Identität und Lebenszyklus*. Frankfurt
- Estel, Bernd (1993): *Identität*. In: Cancik, Gladigow, Kohl (Hg.), *Handwörterbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe Bd. III*. Stuttgart, Berlin, Köln, 207-210
- Filgueiras Gomes/Marco Aurélio de (Hg.) (1995): *Pelo Pelô: história, cultura e cidade*. Salvador
- Halbwachs, Maurice (1985): *Das kollektive Gedächtnis*. Frankfurt
- Hein, George E. (1998): *Learning in the Museum*. London
- Hofbauer, Andreas (1989): *Afrobrasilien – vom „Quilombo“ zum „Quilombismo“ – Vom Kampf gegen die Sklaverei zur Suche nach einer neuen kulturellen Identität*. Frankfurt

- Kamel, Susan (2002): Statement im vorliegenden Band
- Keupp, Heiner (1999): Das Patchwork der Identitäten in der Spätmoderne. Reinbek bei Hamburg
- Kraus, Michael/Münzel, Marc (2000): Einleitung. In: Kraus, Michael; Münzel, Mark (Hg.), Zur Beziehung zwischen Universität und Museum in der Ethnologie. Marburg, 7-16
- Küster, Bärbel (2000): Primitivismus als Anthropologie. Kulturvergleich um 1900 in Werken Von Henri Matisse und Pablo Picasso. Unveröffentlichte Inauguraldissertation zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie. Klass. Philosophie und Kunstwissenschaften der Johann Wolfgang Goethe-Universität Frankfurt/Main
- Lanwerd, Susanne (2002): Religionsästhetik. Studien zum Verhältnis von Symbol und Sinnlichkeit. Würzburg
- Leblond, Marius-Ary (1909): L'idéal du XIXe siècle. Paris
- Lépine, Claude (1981): Os Esteriótipos da Personalidade no Candomblé Nagô, In: Olôdrisà, Escritos sobre a Religião dos Orixás. São Paulo
- Levi-Strauss, Claude (1978): Traurige Tropen. Frankfurt
- Lévy-Bruhl, Lucien (1910): Fonctions mentales dans les sociétés inférieures. Paris. (dt. Das Denken der Naturvölker. Wien und Leipzig, 1926)
- Lopes, Maria Margaret (2001): O local musealizado em nacional – aspectos da cultura das ciências naturais no século XIX, no Brasil. In: Heizer, Alda; Passos Viera, Antonio A. (Hg.), Ciência, civilização e império nos trópicos. Rio de Janeiro, 77-96
- Mossmann, Susan (Hg.) (1987): Tourism: Museum Dream or Nightmare? The proceedings of the Annual Study Weekend held in Hull, 10th-14th September 1987. Transactions No. 23; Museum Professional Group. Hull
- Nußbeck, Ulrich (1995): Europäer in Symbolen und Klischees. Zu einer Ausstellung im Museum für Volkskunde. In: Wege nach Europa: Ansätze und Problemfelder in den Museen. 11. Tagung der Arbeitsgruppe Kulturhistorische Museen in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde vom 4.-8. Oktober 1994. Berlin, 115-119
- Pantke, Christiane (1997): Favelas, Festas und Candomblé. Zum interkulturellen Austausch zwischen Afrobrasilianern und Touristen im Rahmen kultischer und profaner Festveranstaltungen in Salvador da Bahia. Mikrofiches. Ketsch
- Pantke, Christiane (2003): Afroamerikanische Altäre: „Vom rostigen Eisen zum Antlitz der Götter?“ In: Lanwerd, Susanne (Hg.), Kanon der Sinne. Religionsästhetik als akademische Disziplin. [Études Luxem-

- bourgeoises D'Histoire & De Science des Religions, Vol. 2], Luxembourg, 169-180
- Parezo, Nancy J. (1986): Now it is Time to Collect. *Anthropology of the Americas Masterkey* 59 (4):11-18. 1988. A Glass Box for Everyone: Displaying Other Cultures. Paper presented to the special symposium, „The Objects of Culture“, chaired by Peter H. Welsh and Nancy Parezo; annual meeting of the American Anthropological Association; Phönix, 19. November
- Philips, David (1997): *Exhibiting Authenticity*. Manchester
- Pollak-Eltz, Angelina (1995): *Trommel und Trance. Die afroamerikanischen Religionen*. Freiburg, Basel, Wien
- Probst, Peter (1998): Auf der Suche nach dem Publikum. Prolegomena zu einer Anthropologie der Öffentlichkeit im Subsaharischen Afrika. In: Fischer-Lichte, Erika; Kolesch, Doris (Hg.), *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie*, Bd. 7, Heft 1, Berlin, 291-305
- Rego, Waldeloir (1968): *Capoeira Angola. Ensaio Sócio-Etnográfico*. Salvador
- Reuter, Astrid (2000): Das wilde Heilige. Roger Bastide (1898-1974) und die Religionswissenschaft seiner Zeit. Frankfurt, New York
- Röschenthaler, Ute (1999): Of Objects and Contexts: Biographies of Ethnographica. In: *Journal de Africanistes* 69 (1), 81-103
- Rubin, Williams (Hrsg) (1986): „Primitivism“ in 20th Century Art. The Museum of Modern Art, New York. New York
- Schimany, Peter (1999): Tourismussoziologie zwischen Begrenzung und Entgrenzung. Eine vorläufige Zwischenbilanz. In: Bachleitner, Reinhard; Peter Schimany (Hg.): *Grenzenlose Gesellschaft – grenzenloser Tourismus?* München, Wien, 9-24
- Schmidt, Bettina E. (2002): *Karibische Diaspora in New York. Vom „Wilden Denken“ zur „Polyphonen Kultur“*. Berlin
- Suhrbier, Mona B. (2000): Die Tücke des Objekts. In: Kraus, Michael; Münzel, Mark (Hg.), *Zur Beziehung zwischen Universität und Museum in der Ethnologie*. Marburg, 53-62
- Thompson, Robert Farris (1993): *Faces of the Gods. Art and Altars of Africa and the African Americas*. New York
- Verger, Pierre (1987): *Fluxo e Refluxo do tráfico de escravos entre o golfo de Benin e a Bahia de Todos os Santos dos séculos XVII à XIX*. São Paulo
- Weil, Stephen E. (1995): *A Cabinet of Curiosities. Inquiries into Museums and their Prospects*. Washington and London

- Wulf, Christoph/Göhlich, Michael/Zirfas, Jörg (Hg.) (2001): Grundlagen des Performativen. Eine Einführung in die Zusammenhänge von Sprache, Macht und Handeln. Weinheim und München
- Zips, Werner (2002): Theorie einer gerechten Praxis oder: Die Macht ist wie ein Ei. Wien